

Escrituras digitales, narrativa y juego en El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color (2011), de Cristina Rivera Garza.

Olaizola, Andrés.

Cita:

Olaizola, Andrés (2024). *Escrituras digitales, narrativa y juego en El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color (2011), de Cristina Rivera Garza. El jardín de los poetas, X (18), 18-42.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/andres.olaizola/50>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pBVc/Syr>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Escrituras digitales, narrativa y juego en *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* (2011), de Cristina Rivera Garza

Andrés Olaizola*
IIBICRIT/SECRET (CONICET) -- CEI-UNR
aolaizola@conicet.gov

Resumen:

Este artículo analiza el poemario *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*, de Cristina Rivera Garza, a partir de cuatro ejes de lectura. El primero se vinculará con las relaciones que el libro establece con el blog de Rivera Garza, *No hay tal lugar*. A partir del segundo eje, que ofrecerá un panorama general del texto, el análisis se centrará en algunos de los poemas, para desarrollar ciertos elementos que consideramos relevantes. El tercer eje detallará ciertos rasgos distintivos de cómo entendemos la narrativa en *El disco de Newton*, en particular, y en la literatura de Rivera Garza, en general. El cuarto eje revisará el carácter lúdico y experimental del poemario como forma de expansión de los límites de las formas narrativas, los géneros y las disciplinas.

Palabras clave: blog; narrativa; juego; experimento; literatura mexicana

Digital writing, narrative and play in *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* (2011), by Cristina Rivera Garza.

Abstract:

This article analyzes the collection of poems *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*, by Cristina Rivera Garza, based on four axes of reading. The first will be linked to the relationships that the book establishes with Rivera Garza's blog *No hay tal lugar*. Starting from the second axis, which will offer a general overview of the text, the analysis will focus on some of the poems, to develop certain elements that we consider relevant. The third axis will detail some distinctive features of how we understand the narrative in *El disco de Newton*, in particular, and in Rivera Garza's literature, in general. The fourth axis will review the playful and experimental nature of the poetry collection as a way of expanding the limits of narrative forms, genres and disciplines.

Keywords: blog; narrative; game; experiment; mexican literature

Fecha de recepción: 24/ 06/ 24

Fecha de aceptación: 08/ 07/ 24

Preliminares

En 2008, Cristina Rivera Garza publica el libro de cuentos *La frontera más distante*, tras lo cual comienza un hiato de tres años en lo que respecta a la publicación de libros impresos. Durante ese período, su blog *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*¹ sigue activo y sus columnas semanales en el periódico mexicano *Milenio* siguen apareciendo. Entonces, llegamos al 2011, uno de los años de mayor producción para Rivera Garza, ya que publica cuatro libros: *Verde Shanghai*, *Viriditas*, *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* y *Dolerse. Textos desde un país herido*. De los textos publicados durante ese año, dos son poemarios: *Viriditas* y *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*.

Palma Castro et al. (2015) y Cruz Arzabal (2019) indican que, en comparación con su producción narrativa, la poesía de Rivera Garza no suscita una atención crítica equivalente. Con respecto al análisis de los poemarios, se destacan los trabajos de Palma Castro et al. (2015), Cruz Arzabal (2019) y Prieto Rodríguez (2022), pero hay que señalar que son un repaso general de todos los libros de poesía de Rivera Garza; una vez más, hay muy pocos artículos críticos que examinen un texto en específico, como es el caso de Cruz Arzabal (2016), quien trabaja con *Viriditas*. En lo que respecta a *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*, son contados los trabajos que lo analizan (Cruz Arzabal, 2019; Palma Castro et al., 2015; Prieto Rodríguez, 2022) y en todos ellos el poemario forma parte de un examen más extenso de la poesía de Rivera Garza.

El siguiente artículo propone un examen de *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* a partir de algunos ejes de lectura. El primero se vinculará con las relaciones que el poemario establece con el blog *No hay tal lugar*. A partir del segundo eje, que ofrecerá un panorama general del texto, el análisis se centrará en algunos de los poemas en específico, para desarrollar ciertos elementos que consideramos relevantes. El tercer eje detallará ciertos rasgos distintivos de cómo entendemos la narrativa en *El disco de Newton*, en particular, y en la literatura de Rivera Garza, en general. El cuarto eje revisará el carácter lúdico y experimental del poemario como forma de expansión de los límites de las formas narrativas, los géneros y las disciplinas. Por último, se desarrollarán algunas reflexiones finales.

El blog como punto de partida

¹ <https://cristinariveragarza.blogspot.com/>

Tal como *Los textos del yo* (2005) y *Viriditas, El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* establecen trayectorias hacia/desde el blog personal de Rivera Garza. El 22 de septiembre de 2006, en *No hay tal lugar*, se publica el texto "La costumbre heroicamente insana", que reflexiona sobre la extrañeza que origina oír a alguien hablar solo. Hay algo de "promiscuo y travieso", una "especie de dúctil transgresión", cuando se oye a "Alguien platicando con uno de sus Sí Mismos". Rivera Garza avanza en sus reflexiones y menciona:

En ese momento extraño y promiscuo uno se siente tentado a pensar que ahí está, presa aún del "contradictorio prestigio del almidón", la prima Águeda -sus mejillas rubicundas, el timbre "caricioso" de su voz, toda ella avanzando por el "sonoro corredor" de la vieja casa de provincia-. Uno se convence de que, ahí, a unos cuantos pasos de distancia, protegida por la transparencia de una conversación extraña, se encuentra, "su policromo cesto de uvas y manzanas". Y en ese instante, convocada por el gesto y la concentración que vienen desde el futuro, Águeda, en efecto, está atendiendo, sensata y juiciosa, cálida y medio distraída a la vez, la plática de Alguien que ha caído en "la costumbre heroicamente insana de hablar solo", el hombre o la mujer por quien guarda desde entonces, desde antes de que la persona misma naciera, ese "temible luto ceremonioso" (Rivera Garza 2006a)

La publicación toma dos versos del poema "Mi prima Águeda", de Ramón López Velarde, y los transforma en su título: "(Creo que hasta la debo la costumbre / heroicamente insana de hablar solo.)" (López Velarde, 2009: 16). Las líneas que se desplegaban como un añadido, como una aclaración, como una escritura suspendida, toman la fuerza del nombre, de la titulación. Pero la relación entre el blog y el poema de López Velarde es más patente, ya que transpone la imagen de la prima:

y mi prima llegaba
con un contradictorio
prestigio de almidón y de temible
luto ceremonioso.
[...] Águeda era
(luto, pupilas verdes y mejillas
rubicundas) un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano de un armario añoso. (López Velarde, 2009: 16).

Años después, ya en *El disco de Newton*, específicamente en el poema "Mercuriar", la cita a "La prima Águeda" se reescribe: "Fue Ramón López Velarde quien alguna vez festejó esa costumbre / heroicamente insana de hablar solo mientras describía, al mismo / tiempo, el contradictorio prestigio de su prima Águeda." (Rivera Garza 2011a:19). La cita mixta es reelaborada una vez más: del libro del poeta zacatecano al blog de Rivera Garza y de allí a su poemario impreso. Estos

pasajes le permiten a Palma Castro, Galland Boudon, et al. establecer similitudes y diferencias entre las escrituras. Por una parte, así “como la entrada del blog, las frases breves, algunas aforísticas, de todo el poemario parecen surgir súbitamente a través de un sentido asociativo” (161). La brevedad y la economía de giros retóricos de otra escritura digital, como la que se despliega en Twitter, también puede identificarse en *El disco de Newton*. Para Palma Castro, Galland Boudon, et al., en cambio, hay “una gran diferencia entre la expresión de la entrada del blog y el poemario”, ya que “la primera acusa un modo perifrástico ligado al proceso narrativo de relatar y persuadir o encantar al lector con el mensaje” (161). Es en este punto específico en donde nos separamos de dicha lectura, ya que sí es posible identificar narraciones en varios de los poemas; de hecho, es uno de los elementos sobre el que nos vamos a centrar en nuestro análisis.

Entre octubre y diciembre de 2009, en *No hay tal lugar*, se publican una serie de posts que comparten el color como eje temático y una estructura específica de la entrada: luego de una imagen, que puede ser una fotografía o el detalle de una pintura o de una ilustración, se despliega un texto entre corchetes (“[Disculpe las molestias que le ocasiona esta obra. Mujer trabajando El disco de Newton. Siete ensayos sobre el color]”). A diferencia de *Viriditas*, *El disco de Newton* no fue escrito inicialmente en *No hay tal lugar* y luego trasladado al libro impreso (aunque sí se evidencian procesos de transposición como los que examinamos en “La costumbre heroicamente insana” y los elementos de la escritura digital del tuit, además de otros que vamos a revisar a continuación). Sin embargo, para Prieto Rodríguez (2022), en la serie de *Disculpe las molestias...*, el blog de Rivera Garza funciona como un “*work in progress* digital”, ya que se trataría de “un registro de cómo fue leyendo, pensando, escribiendo y modificando este proyecto que, inicialmente, serían siete ensayos sobre el color y terminaron siendo diez” (110).

Es interesante que, prácticamente oficiando como cierre de la serie, el 5 de diciembre de 2009 se publica el texto “Apuntes para una teoría del color”. Es diferente al resto de los posts, ya que no posee una imagen ni el mencionado texto en donde Rivera Garza se disculpa por las molestias ocasionadas por estar trabajando en *El disco de Newton*. La publicación presenta, a modo de lista, una serie de asociaciones entre determinados objetos, animales, personas y colores: “El herradura, blanco. [sic.] / El gato, verde. / El hombre delgado, en negro. / El abrigo que pasaba por ahí, azul. / El vestido, dorado” (Rivera Garza 2009a). Para Prieto Rodríguez, el texto bosqueja “una teorización de lo sensorial, perceptivo, emocional y abstracto sobre la paleta cromática escogida y sobre la que se escribe y piensa”. Ese “juego cromático, ensayístico y poético” (Prieto Rodríguez 2022: 91), que posee un fuerte componente multimodal, ya que lo único que cambia de posteo en posteo es la imagen (que puede ser *El Diluvio*, de Gustave Doré, o, por

ejemplo, *Untitled (Blue Divided by Blue)*, de Mark Rothko), es esbozado en *No hay tal lugar* en el 2009 para luego ser el origen de *El disco de Newton* en el 2011.

Una poética del color

El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color está compuesto por diez ensayos/poemas extensos cuyas estrofas van de una línea de extensión hasta diez u once líneas. Cada texto lleva como título un verbo y alude a un color específico: “Despejar” hace referencia al blanco, “Conjurar” al verde, “Mercuriar” al gris, “Adorar” al dorado, “Avizorar” al morado, “Vapulear” a la tonalidad aguamarina, “Desparpajar” al negro, “Fosforecer” al rojo, “Reencarnar” al azul cielo, y “Unir” pasa del gris claro al blanco. Por un lado, a diferencia de varios poemas de, por ejemplo, *La muerte me da* (en donde predominan los sintagmas nominales y se evidencia una ausencia de verbos en los versos), los verbos encabezan todos los textos, inmediatamente ponen a la escritura en movimiento. Al respecto, Palma Castro, Galland Boudon, et al. postulan que “usar un verbo o verbalizar representa un acto poético (en el sentido de la palabra griega *poiesis*)” (164).

Por otro lado, se establece un ciclo que comienza por “Despejar” y termina con “Unir”, tal como realiza el disco giratorio que presenta colores despejados y al girar se confluyen en el blanco. El primer poema, “Despejar”, plantea la dinámica del dispositivo óptico, la cual es transpuesta al poemario: “A través del disco de Newton, un viejo ejercicio escolar, los niños / aprenden que el blanco resulta de la rápida combinación de todos / los colores.” (Rivera Garza 2011a: 9). De hecho, “Despejar” abre con estas dos líneas: “No es extraño que la libertad sea a veces una gran pared blanca. // El blanco, como se sabe, no es la ausencia de color.” (Rivera Garza 2011a: 9). Lo que se presenta como aparentemente vacío es, en realidad, cualquier forma, objeto, dinámica o relación potencial; en la página en blanco pueden desplegarse, sin convenciones o formatos preestablecidos, todas las escrituras al mismo tiempo: “Tengo la impresión de que el disco de Newton es un breve estado de gracia. // Todos los colores están, en efecto, aquí.” (Rivera Garza 2011a: 11).

Así como “Mercuriar” reelabora “Mi prima Águeda”, publicado en *Sangre devota* (1916), el título del libro es una referencia directa a otro poema de López Velarde: “Disco de Newton”, que forma parte de *Zozobra* (1919). De la misma manera, Prieto Rodríguez (2022) identifica en “Unir”, el último texto de *El disco de Newton*, vínculos con otros poemas de López Velarde: “El día 13” y “Mi corazón se amerita” (108-109).

Antes que el primer ensayo/poema, “Despejar”, hay siete textos que abren el poemario. Todos se refieren al color y se relacionan con diferentes disciplinas: en inglés, se cita a *What is the Color of the Sacred?* (2009), del antropólogo Michael Taussig, y la biografía *Memoirs of the Life*,

Writings, and Discoveries of Sir Isaac Newton (1855), de David Brewster; también se referencia al artista plástico conceptual Cildo Mereles, a la película *El mago de Oz* (1939) y a la filosofía del lenguaje (Rivera Garza, 2011a: 7). Estos textos funcionan como un “poema 0”, ya que se muestran los procedimientos que se desplegarán en el resto del poemario. En primer lugar, las referencias y citas en el poemario no sólo corresponden a textos literarios, sino a producciones de los más amplios campos, como la historiografía, la antropología, la estética, la filosofía, etc. A su vez, se establecen relaciones intermediales (Rajewsky 2005), sobre todo con pinturas y películas.

Por otro lado, la primera cita del texto es la de *What is the Color of the Sacred?*, de Michael Taussig. La voz poética, en inglés, reproduce de manera textual cinco líneas del libro y finaliza de esta manera: “Then, with a fleeting smile perhaps, he adds: “(Just a thought)”. Inmediatamente después, en la estrofa siguiente, leemos: “Los paréntesis, que suelen ocurrir en pares, nos preparan para las interrupciones, ya sean éstas fuertes o débiles, ofrecen alternativas extrañas, toman a los lectores por pequeñas desviaciones en el camino y, de manera por demás general, reemplazan guiños” (Rivera Garza 2011a: 7). La reflexión sobre la propia poética en un poemario, tal como se ya evidenciaba en *La muerte me da*, se despliega también en *El disco de Newton*, pero aquí con un componente de escritura desapropiativa (Rivera Garza 2013): se trae la voz de Taussig y al mismo tiempo se la parafrasea, se lo transforma y se lo transpone a un nuevo espacio en donde ciertas marcas tipográficas de origen (los paréntesis) adquieren una nueva lectura estética, ya que en la siguiente estrofa se los recupera y se los interpreta. El texto en inglés no es traducido al español, queda en su idioma original, el vínculo entre una y otra estrofa se da a partir de un signo ortográfico, de una forma que aparentemente plantea un contenido textual encerrado, pero que, en este caso, termina estableciendo una continuación, una expansión más allá del signo de cierre. Entre estas dos estrofas, las lenguas no se traducen, no así los lenguajes, las escrituras: lo antropológico, la forma de la paráfrasis académica incluso, se transponen y, sin perder su sentido original, puede ser leído de distinta manera, literariamente, al reescribirse como estrofa.

En otra estrofa leemos: “Isaac Newton, el hombre que se percibía a sí mismo como “solo un niño jugando en la playa”, entendía los arcoíris” (Rivera Garza 2011a: 7). Y, a continuación, se desarrollan estas líneas:

Do not know what I may appear to the world, but to myself I seem to have been only like a boy playing on the sea-shore, and diverting myself in now and then finding a smoother pebble or a prettier shell than ordinary. *Memoirs of the Life, Writings, and Discoveries of Sir Isaac Newton* (1855) by Sir David Brewster (Volume II. Ch. 27) (Rivera Garza 2011a: 7).

Nos encontramos entonces con otra de las formas de la reelaboración, acaso a medio camino entre la traducción libre y la cita indirecta. Aquí sí hay una doble traducción: de lenguas y de lenguajes.

El texto original de la biografía en inglés se vuelve, en un contexto otro, poético, pero además asume una nueva forma, en una paráfrasis en español.

Prácticamente en el centro de la página, concentrando nuestra atención, leemos la estrofa que sintetiza el procedimiento de *El disco de Newton*: “Wittgenstein alguna vez aseguró, de manera por demás famosa, que los colores nos invitan a filosofar” (Rivera Garza 2011a: 7). Los diez ensayos del libro de Rivera Garza descomponen la luz natural “no desde la vista, sino a través de la percepción que el mismo lenguaje nos da” (Palma Castro et al. 2015: 164). Los verbos de los títulos de los poemas cumplen lo que prometen, accionan, y se transforman en nombres, en más acciones, en otros textos, en imágenes, etc. A su vez, esta estrofa también muestra que el resumen es una de las formas de la reescritura que se emplearán en el poemario. En dos, cinco o diez versos se “sintetizan” libros, películas, pinturas. De hecho, las últimas dos estrofas dan cuenta de cómo opera el resumen: “También los entendía [los arcoíris] Cildo Mireles, incidentalmente. // Dorothy, la niña de los zapatos rojos, los conocía también, por cierto.” (Rivera Garza 2011a: 7). Los arcoíris, como eje referencial y clave de lectura, permiten comprimir en un verso a la película *El mago de Oz* y a la obra *Desvio para o vermelho I, II, III* (1967-1984).

El propio “poema 0” es producto de una reescritura, de una transposición entre medios y lenguas. El 30 de octubre de 2009 en *No hay tal lugar* se publica “Out of the Blue”. El posteo está encabezado por una reproducción a color de un grabado de 1879 que recrea el momento en el que Newton realiza el “experimento crucial” a partir del cual el físico desarrolla su nueva teoría de la luz y los colores (Pimentel 2015: 1). Luego de la imagen, hay nueve párrafos en inglés, siete de los cuales son reescritos y traducidos en *El disco de Newton*.

Es interesante examinar los textos presentes en “Out of the Blue” y que fueron suprimidos en *El disco de Newton*: “I regret to inform you that the book is taking shape as you read. [...] A true thought usually takes shape within parentheses (two). [...] A thought is, of course, a taking-of-shape plus color. This within the pause of consciousness represented by parentheses (two), otherwise known as the space of emotion” (Rivera Garza 2009b). El primer texto aparece a continuación del grabado de Newton y antecede a la cita de Taussig; el segundo está después de la paráfrasis de Wittgenstein; y el tercero es el penúltimo en la publicación. Prieto Rodríguez destaca que Rivera Garza “justo suprime aquellas [palabras] que aluden a parte de su reflexión sobre el proceso lector que moldea y construye el texto, sobre los modos de pensar y presentar el pensamiento”. El crítico propone que la supresión “tal vez se deba a que esas digresiones aparecen a lo largo del libro en estos ensayos/poemas” (111).

Las líneas sobre los paréntesis les otorgan a éstos una nueva propiedad (la de enmarcar un pensamiento verdadero) y, al hacerlo, se los valida, se aleja cualquier consideración de que los

paréntesis contienen lo nimio, lo accesorio al discurso principal. A su vez, establece que esa “pausa de la conciencia” que representan los paréntesis es el “espacio de la emoción”. A un signo que posee esas capacidades semánticas de ninguna manera puede entenderse como subalterno a la línea que lo incluye. Por otra parte, se establece la libertad de forma que pueden adquirir los pensamientos, incluso más, pueden volcarse, transponerse a cualquier entorno y (re)elaborarse a partir de las potencialidades semánticas de dicho espacio.

El 6 de octubre de 2009 se publica en *No hay tal lugar* el posteo “Conjurar”, el cual está compuesto sólo por una imagen de una pintura que parece ser de gran extensión. En la pintura sin identificación vemos a un caballero que se topa con cinco soldados dormidos. Sus cuerpos están entrelazados y situados entre las ramas espinosas, serpenteantes y en flor del brezo, arbusto que parece devorarlos a ellos y a sus armas (Rivera Garza 2009c). Prieto Rodríguez (2022) identifica que el cuadro es *El bosque de brezo (The Briar Wood)*, uno de los cuatro paneles que hiciera el pintor inglés prerrafaelita Edward Burne-Jones (1833-1898) para la serie *La leyenda de la Rosa de brezo (The Legend of Briar Rose)*. La serie, inspirada en *La bella durmiente* de Charles Perrault, está compuesta por *El bosque de brezo (The Briar Wood)*, *La cámara del consejo (The Council Chamber)*, *El jardín de la corte (The Garden Court)* y *La alcoba de la doncella (The Rose Bower)*. Toda la serie de Burne-Jones será central dos años después en “Conjurar”, el segundo ensayo/poema de *El disco de Newton*:

Había algo de humano en todo aquello.

Alguien caminaba o se arrastraba entre la maleza y se detenía,
de cuando en cuando, para tomar aire.

Con el tiempo se sabría que la persona que caminaba o se arrastraba
era un hombre.

Es del todo posible que la primera imagen haya sido el sueño
de un pájaro.

La maleza es una acumulación despavorida de plantas carnívoras
y de espinas y de violentas humedades celestes y de frondas.

Los pintores recomiendan el uso de los cadmios y el siena natural
para los verdes más intensos, y las combinaciones de cobalto con
cadmio oscuro, siena tostado o naranja cálido para conseguir otras
tonalidades de verde. (Rivera Garza 2011a: 13)

En estas primeras líneas podemos identificar que se compone una atmósfera misteriosa, incluso onírica, basada en la indeterminación de los elementos que aparecen: primero, se nos presenta

una escena en donde no hay ni figuras, solo se sabe que “había algo de humano”; después, “todo aquello” se transforma en “alguien” sobre quien no sabemos bien qué está haciendo (caminaba o se arrastraba), pero sí que está agitado, nervioso (“se detenía, / de cuando en cuando, para tomar aire.”) o los dos estados a la vez. La voz poética nos dice que después “se sabría” (en impersonal) que el “alguien” era “una persona”, primero, y “un hombre”, después, pero no da otra información. La temática onírica se explicita, pero no se confirma, cuando se menciona que “es del todo posible que la primera imagen haya sido el sueño / de un pájaro.”; la ambigüedad continúa, ya que podemos interpretar que el hombre sea el que haya soñado o que haya sido el animal. Lo amenazante surge con los sintagmas “plantas carnívoras” y “violentas humedades”. El ritmo se corta “siguiendo la entonación del dato erudito o comentario crítico” (Prieto Rodríguez 2022: 113) sobre el uso de determinados pigmentos para lograr distintas tonalidades de verde. Tal como indicamos en el “poema 0”, los versos colindan diferentes secuencias textuales, en este caso, en pocas líneas, pasamos de la narración más ligada a la ficción con la explicación cercana al texto científico o de divulgación. Con esta referencia al color se despliega el eje del ensayo/poema, que es el verde, y se enrosca, como la maleza, con la temática del sueño y los que caen bajo su hechizo. A continuación, leemos:

Despertar es como ver entre la maleza un claro donde yace una mujer con los ojos cerrados.

En el poema “La bella durmiente”, José Carlos Becerra escribe: “Y nos reímos un poco torpes, un poco avergonzados de nuestra creación como los niños que habíamos matado, aquellos dos por donde pasamos para llegar hasta esta mirada hermosa y vacilante de ahora”.

En el centro de todo está, desde luego, el asesinato.

La muerte no es nunca una vacilación.

Vi por primera vez las cuatro pinturas de la serie Briar Rose de Sir Edward Burne-Jones en un pequeño museo del Caribe, un día de mucho sol.

¿Cuántos sueños caben en un sueño de cien años? (Rivera Garza 2011a: 13-14)

La serie de Burne-Jones entabla diálogo con el poema de José Carlos Becerra “La bella durmiente”, incluido en *Relación de los hechos* (1967). Unas líneas más adelante, de hecho, los trazos del pintor y las palabras del poeta mexicano y de la voz poética se entrelazan más, y ahora se expanden hacia el cuento de los Hermanos Grimm: “En el bosque de Briar, frente a los cinco soldados dormidos, pensé: / “En mi voluntad arde un pájaro oscuro, las palabras de pronto han / adquirido el peso de

los hechos desconocidos, han tomado el aire / verduzco de las estatuas”. // Briar Rose es la versión de La Bella Durmiente escrita por los / Hermanos Grimm. / Siempre hay algo mórbido en el acto de soñar”. (Rivera Garza 2011a: 15)

El bosque de brezo no es el único panel de la serie que aparece, sino que *El jardín de la corte* y *La cámara del consejo* también establecen relaciones intermediales. De hecho, este último incita a la voz poética a dirigirse directamente al otro poeta, ya muerto, ya dormido eternamente hacía ya más de cuarenta años al momento de aparición de *El disco de Newton*:

En el Jardín de la Corte, frente a las seis mujeres dormidas sobre antebrazos y mesas, lánguidas todas ellas, pacíficas, pensé: “tal vez no sepamos con exactitud si fuimos palpados por una vida que no acertamos a conocer”.

Pocas cosas son más terribles que ser testigo de la muerte de los niños.

Palpar. Pálpito. Púlpito. Pupilo.

Y en la Cámara del Consejo, ahí, frente al rey de hombros inclinados, avanzando entre espinas y telas inmóviles, dije: Yo tampoco sé ya quiénes somos, José Carlos. (Rivera Garza 2011a: 16)

En el cierre del texto, el hombre del inicio se encuentra con una mujer y ambos, en medio de huesos y restos, pasean como parte del sueño de un pájaro.

Es del todo posible que la imagen de un hombre y una mujer que caminan a paso lento sobre una súbita acumulación de huesos livianos sea también la alucinación de un pájaro.

¿Sientes algo?

Y cuando llega el sueño, antes de cerrar los ojos pero justo cuando la voluntad cede.

Suele haber, en los sueños de cien años, algo humano y maléfico, algo de un verde con mucho cobalto, algo de un rojo todavía roto y espeso. (Rivera Garza 2011a: 16-17)

El poema sigue la dinámica del disco de Newton: a veces distinguimos los textos, las voces, las pinturas, las referencias que lo componen; otras veces, todos los materiales textuales, visuales y discursivos confluyen bajo el movimiento de la narración. La imagen de *El bosque de brezos*, único elemento del posteo “Conjurar” de 2009, se descompone y se vuelve a unir en el ensayo/poema “Conjurar”, del 2011, a partir del ritmo de una narrativa sobre un hombre que, en el medio de una

atmósfera entre onírica y siniestra, bien puede ser el sueño de un pájaro o, acaso, de otra persona que se sueña animal. Para Prieto Rodríguez, los elementos compositivos se reúnen a modo de cierre final: “sueños de cien años, maleficio, verdor, cobalto, rojo y espesor, es decir, la atmósfera del final es también el cierre ya no por acumulación, sino por fusión” que “es uno de los mayores valores poéticos, narrativos, lingüísticos y artísticos del poema” (116). “Conjurar” ejemplifica cómo, a partir del “verso libre, cercano, incluso, a la construcción del versículo por la extensión y la unidad temática” (Prieto Rodríguez 2022: 119), el procedimiento de la reescritura que funciona en *El disco de Newton* permite incorporar, traduciéndolas a una escritura que en sí también diluye los límites entre lo poético y lo ensayístico, “reflexiones que son al mismo tiempo imágenes poéticas y una narración” (Castañeda Barrera 2012), múltiples versiones y transposiciones de una misma historia o temática, citas y referencias bibliográficas sobre historia, estética, literatura, etc. Resulta evidente que en nuestro examen de “Conjurar” no hemos mencionado un eje temático muy potente y ese es el asesinato de niños. Dicho eje se relaciona con un elemento que consideramos central para *El disco de Newton*: la narración.

“Justo como la primera, la última tentación también es narrativa”

El disco de Newton emplea el procedimiento de la libre asociación y la forma de una línea emparentada con el versículo, el aforismo y el tuit, para ensayar “una manera de presentar al lenguaje sobre todo en su preocupación por el significado” (Palma Castro et al. 2015: 164), pero, además, usa la narración de escenas por parte del yo poético, a partir de las cuales van vinculándose las imágenes, los textos, las palabras que surgen en los poemas.

En “Conjurar”, por ejemplo, el relato sobre el hombre y la mujer caminando entre la maleza introduce, a partir de la cita de “La bella durmiente” de José Carlos Becerra (“como los niños que habíamos matado, aquellos dos por donde / pasamos para llegar hasta esta mirada hermosa y vacilante de ahora”), el tema del asesinato de niños/as: “En el centro de todo está, desde luego, el asesinato. / La muerte no es nunca una vacilación. / [...] ¿Cuántos sueños caben en un sueño de cien años? Los niños, se entiende, suelen ser asesinados por los adultos”. (Rivera Garza 2011a: 14)

El sueño, como una muerte extraña que puede durar ocho horas o cien años, atrapa a los caballeros y doncellas de Sir Edward Burne-Jones y sus imágenes pictóricas permiten que la voz poética traiga otra imagen, la de los niños muertos a manos de adultos. Para Prieto Rodríguez (2022), este es uno de los núcleos dramáticos del poema: “la muerte impune de los inocentes y su injusto sueño eterno” (114). A su vez, se despliega otra narración, en donde la voz poética recuerda cómo vio “por primera vez las cuatro pinturas de la serie Briar Rose de / Sir Edward Burne-Jones en un pequeño museo del Caribe, un día / de mucho sol.” (Rivera Garza 2011a: 14).

El asesinato de inocentes se constituye como parte de las tramas del poema. Leemos: “Y cuando miras hacia atrás y ves sus cuerpos destrozados, cuidadosa, / quirúrgicamente desmembrados, ¿sientes algo? / La mano de un niño, trémula. / [...] ¿Sabe el niño que va a desfallecer bajo el finísimo filo de una espada / furiosa? (Rivera Garza 2011a: 14-15).

A partir de esta serie de escenas, la violencia adquiere matices más realistas, se aparta de cualquier indeterminación de cierta atmósfera onírica y se hace patente y carne con los cuerpos destrozados. Ante la masacre, el yo poético compele al tú, de primera, a que responda, y de última, a que sienta. Ese tú, que bien puede ser un sujeto, pero también la sociedad entera, continúa en silencio a medida que pasan las líneas de la narración y el yo lo vuelve a interpelar: “Pero, repito, cuando miras hacia atrás y te es posible ver sus rostros / todavía ardientes y sus menudos cuerpos diseminados con geométrico / rigor sobre la tierra húmeda y verde, ¿sientes algo? (Rivera Garza 2011a: 16). Porque atestiguar la muerte de inocentes, acaso porque el mismo acto del asesinato puede poner en juego la propia vida, es menos terrible que experimentar las consecuencias, cuando se ven los restos humanos de la violencia. Ante la evidencia de que el mal absoluto existe en lo real, y no únicamente en los cuentos de hadas, invocar al cielo se presenta como fútil: “La única cosa más terrible que ser testigo de la muerte de los niños / es caminar muy lentamente por entre sus huesos livianos. // Con frecuencia mirar al cielo no tiene caso. (Rivera Garza 2011a: 16).

El poema cierra con unas líneas que conjugan/conjuran las citas a las versiones de *La bella durmiente*, las referencias intermediales de las pinturas prerrafaelitas, las narraciones del hombre y la mujer caminando entre la maleza y del yo poético mirando los cuadros, y la absoluta y palpable realidad de los cadáveres, de los cuerpos destazados: “Suele haber, en los sueños de cien años, algo humano y maléfico, / algo de un verde con mucho cobalto, algo de un rojo todavía roto / y espeso. (Rivera Garza 2011a: 17).

“Conjurar” ejemplifica cómo funciona la narración en *El disco de Newton*. Cada uno de los poemas posee una o varias historias que traccionan las demás trayectorias literarias, artísticas e históricas que se plasman en las líneas. En “Mercuriar”, se nos presenta una persona que camina bajo la lluvia; “Adorar” plantea la escena de una mujer que huye despavorida de algún peligro; “Avizorar” narra un encuentro en un bar, acaso una cita, entre un hombre y una mujer; “Vapulear” relata cómo tres personas se zambullen en el océano Pacífico; en “Desparpajar” confluyen las historias de un hombre que pasea por un jardín, el recuerdo de un sueño del yo poético, y algunos momentos de la vida de Mark Rothko; en “Fosforecer” se cuenta una escena nocturna de un grupo de jóvenes en un bar; “Reencarnar” se centra en una pareja que duela la muerte de un hijo; “Unir” cierra el poemario con instantes de la vida de Isaac Newton.

El 12 de octubre de 2009, entre los posteos que ofician de *work in progress* digital de *El disco de Newton*, en *No hay tal lugar* se publica el texto “Like”:

a sense of continuity that does not depend on plot or anecdote or chronology or content
grammatical constructs that "spill over" their designated areas
sense-making as an echo of an echo
an articulation that is, in fact, a collision or a deviation or an omission or
characters behind long-lost tainted windows
the topic is always the present
gives up authority (of intellect, understanding, status, force, legibility, gender) for wonder
I do it for pure pleasure (narrative, that is) (Rivera Garza 2009d)

Esta poética explica cómo se expande, cómo se “derrama” la narrativa en los distintos espacios de la producción literaria de Rivera Garza. Podríamos decir que ya desde *Lo anterior* (2004), una trama compleja o una robusta cronología de hechos lejos están de llevar adelante la narración. Esta disolución de aspectos que suelen considerarse como centrales para configurar la narrativa (la anécdota, el argumento) alcanza instancias en donde ni siquiera encontramos que un “hecho”, una “acción”, suscite la historia, como en ciertos poemas de *Los textos del yo* o en todo el poemario *La muerte me da*. De hecho, la ubicación exacta en una línea cronológica de hechos “importantes” para la historia tampoco suele ser un aspecto clave: sabemos que ciertos eventos pasaron, que hubo consecuencias, pero la absoluta precisión histórica poco importa para la trama, para la construcción de sentido. La no linealidad de la historia también contribuye a disolver cualquier hegemonía del “hecho”, de la anécdota, para traccionar la historia. Este rasgo de la narrativa de Rivera Garza no implica que su poética postule lo absurdo, lo irracional y la ausencia de cualquier arquitectura en la narración, antes bien hay una construcción de sentido, hay una estructura; salvo que, en lugar de basarse en la unidad, en la preeminencia de cualquier tipo de orden o autoridad, funciona a partir de la tensión, de la discordancia: una articulación que es una divergencia. Quizás esto se observe de manera más patente en los textos del ciclo de la Detective, ya que juegan con y se desvían de los lineamientos y los lugares comunes del género policial.

En Rivera Garza, la narración construye sentido a partir de la inestabilidad, de la tensión, de la deambulatoria semántica en los espacios. La narración se mueve entre instancias en donde los personajes se embarcan (la mayoría de las veces a pesar de ellos) en lecturas de escrituras, de experiencias (propias y ajenas) y de cuerpos, en donde se sintetizan las otras dos (los cuerpos inscriptos y escritos por las vivencias pasadas, por la enfermedad, la violencia e incluso por la tinta, como en los tatuajes de “El último signo”, compilado en *La frontera más distante*).

Esos personajes lectores suelen tener dificultades en interpretar las acciones, las personas, los cuerpos: el yo de la hija que interpela a la madre en coma en *La más mía* (1998); la voz poética

de *La imaginación pública* (2015) cuando busca descifrar los síntomas de las enfermedades que aquejan su cuerpo a través de Wikipedia; Valerio, que quiere y no puede descifrar el comportamiento de la Increíblemente Pequeña en *La muerte me da*; la Detective, quien intenta leer las escenas de los crímenes, los cadáveres y los documentos de los casos que le designan (*La muerte me da*, *La frontera más distante*, *El mal de la taiga*); Anne-Marie Bianco (*La muerte me da*) y la Mujer Vampiro (*Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica*), quienes tratan de leer y de escribir a Cristina; Cristina, convocada para interpretar “el campo de acción de la poesía” de la asesina (*La muerte me da*) etc. De hecho, estas cinco mujeres (la hija, la Mujer Vampiro, Cristina, Anne-Marie Bianco, la Detective), fracturadas de distintas maneras y por diferentes razones, con marcas en sus cuerpos, ejecutan exégesis sobre el entorno, sobre los “hechos” y los “lugares”, sobre diferentes textos (artículos de periódicos, cartas, telegramas, diarios íntimos, poemas, publicaciones de blogs, documentos policiales, testimonios, etc.). Leen de manera desviada, divergente, produciendo extrañeza en quienes las rodean y trabajan con ellas, pero, al final de las narraciones, llegan a conclusiones acertadas, a cierta reflexión sobre el “conflicto” de la trama. Sin embargo, estas interpretaciones finales distan de ser resolutivas, de atar los cabos sueltos, de componer un cierre que responda y se adecue a la “convención del final” (Rivera Garza 2011b: 50), a la síntesis reparadora, al mito de que toda escritura y lectura debe dejar de moverse, de generar tensión y desequilibrio cuando un libro termina. Este distanciamiento de ciertos parámetros narrativos que “obligan” a que la historia alcance un final en donde se efectúe un cierre semántico completo puede denominarse “la narración del fracaso” (Sánchez Becerril 2019).

Para Rivera Garza, la tarea del poema, del cuento, de la novela, en fin, de toda literatura “no es comunicar sino, todo lo contrario, proteger ese lugar del secreto que se resiste a toda comunicación, a toda transmisión” (Rivera Garza 2007b: 55-56). La “narración del fracaso”, o el fracaso que se vuelve narración, parte de un género, como el policial en *La muerte me da* o *El mal de la taiga*, o de una escena, como en *Una relación con la luz* o *El disco de Newton*, “para proponerse como proyecto de escritura”, el cual explota las fisuras entre los géneros, busca tornar opaco el lenguaje para evidenciar “su materialidad y su carácter de representación de algo ausente” (Sánchez Becerril 2019: 107). Opuestos a la inteligibilidad, a la trampa de la transparencia, a la exigencia de la comunicabilidad, los textos de Rivera Garza “relatan cómo esa inutilidad, incomunicabilidad, eso inservible del lenguaje se convierte en estrategia creativa y ciertamente lo importante de narrar” (Sánchez Becerril 2019: 108). Esto no debe entenderse como una apuesta a textos faltos de lógica, ajenos a toda coherencia; no, el sentido, como los cuerpos y el discurso, se fractura en la narración, pero es una “fractura exacta” (Rivera Garza 2014: 20), una ruptura

precisa que no derrumba su estructura semántica, antes bien, la desequilibra, agudiza sus tensiones, muestra sus contradicciones. La voz poética de *Los textos del yo*, por ejemplo, es bastante clara al respecto, ya que la primera narrativa que se fractura es la que tratan de imponer la madre y la tradición, tal como se plantea en el poema “Éste es el momento de hablar” (Rivera Garza 2014: 20). Los mandatos familiares, sociales, literarios son relatos que tratan de imponerse como naturales, transparentes. Son mecanismos inventores de ficciones de origen y de genealogías cuyo éxito depende de su capacidad de persuasión y de su claridad en la comunicación de una cronología de hechos supuestamente articulados por la causalidad. Para Rivera Garza, la literatura debe posicionarse frente a ellos y evidenciar esas dinámicas, las cuales reprimen cualquier disidencia de lo normativo.

Los planteamientos poéticos de Rivera Garza sobre la narrativa son constantes. El 7 de septiembre de 2004 publica en *No hay tal lugar* “Innenarrable”. Allí, Rivera Garza sostiene que “hasta una película hecha en Hollywood” como *La supremacía Bourne* “toma más riesgos con el concepto de narración (el significado sobre el tiempo) que muchos de los libros que leo (o, mejor aún, para ser sincera, que no leo)” (Rivera Garza 2004a). Para Rivera Garza, mientras la narrativa “continúe entendiéndose a sí misma como el lugar de la anécdota y, al hacerlo, continúe privilegiando el desarrollo de la misma” y siga con “ese predecible y timorato desdoblamiento lineal”, lo cual “termina afirmando el *statu quo* con todas sus jerarquías y sus vicios y sus pequeños poderes infames”, es lógico que los/as lectores/as prefieran al cine de Hollywood (Rivera Garza 2004a). La narración de los fracasos, la narración de lo que se presenta como inenarrable para la tradición, para los marcos genéricos, motivan a la reflexión, invitan a los/as lectores/as “a continuar la escritura del texto, a apropiárselo; sugieren que puede escribirse más allá del lenguaje, a narrar lo que está más allá del fracaso, más allá del texto, algo más de lo que aparentemente se narra” (Sánchez Becerril 2019: 109). Se narra para provocar esas respuestas en los/as lectores/as, para “producir una sospecha de realidad” (Rivera Garza 2004b).

Para Rivera Garza, la narrativa es el significado a lo largo del tiempo, del espacio y del cuerpo (Rivera Garza 2007b). Es un sentido de continuidad que no depende ni de la trama ni de la anécdota. En los lugares, los momentos y los cuerpos se despliegan, sedimentan y encarnan las historias, las cuales no necesariamente avanzan hacia un cierre, ya que no dependen de la obligación de comunicar, de ser inteligibles. Los textos tienen una única posibilidad: “narrar los instantes en que el cuerpo tiene acceso directo a lo real” (Rivera Garza 2004b).

La elección de examinar la concepción que Rivera Garza tiene de la narrativa a partir de un poemario se justifica porque en toda su literatura, en primer lugar, colindan el verso y la prosa, y en segundo lugar, desde su primer poemario publicado, *La más mía*, hasta su último libro de

poemas, *La imaginación pública*, diversas modalidades de la narración se hicieron presentes. Desde la voz de la hija que narra sus experiencias pasadas ante el lecho de la madre en coma en *La más mía*, pasando por la historia de las Tres Individuas en *Los textos del yo* (que a su vez incluye entregas de la blognovela), la (re) narración de los crímenes de la asesina serial en forma de poemas en *La muerte me da*, hasta la crónica de la violencia de la “guerra contra el Narco” que sirve de marco para la búsqueda de las dos Increíblemente Pequeñas Forajidas en *La imaginación pública*, la narrativa se despliega en los poemarios de Rivera Garza, asume a la línea como unidad formal y a su corte como indicación del ritmo en que debe desplegarse la narración.

En el ensayo “Textualizar el contexto”, Rivera Garza sostiene que “el texto es pura iluminación” (Rivera Garza 2004c). Esta metáfora nos resulta adecuada, porque entra en diálogo con una figura que proponemos para la lectura del poemario y ella es que, en *El disco de Newton*, las narrativas surgen y se despliegan como chispazos, resplandores. Construyen sentido a partir de imágenes deslumbrantes y dramáticamente potentes embebidas en una determinada paleta de color, que articulan las referencias bibliográficas, pictóricas, cinematográficas, etc. Los ensayos poemas ejecutan un montaje de escenas y citas de textos en un procedimiento que recuerda al *Libro de los Pasajes* (1927-1940), de Walter Benjamin, y al *Atlas Mnemosyne* (1928-1929), de Aby Warburg². Volvamos a *El disco de Newton*. En el texto cuarto, “Adorar”, leemos:

A veces es necesario confesar algo.

En ciertas iglesias antiguas los santos observan con una tristeza infinita a los peregrinos que, exhaustos, alzan la vista hacia los nichos dorados.

Yo peregrino, tú vagabundeas, él anda, nosotros nos extraviamos, ellos merodean, ustedes viajan.

Nosotros nos extraviamos.

El olor a sudor y a rabia contenida y a muchos años juntos y a fracaso y a mugre bajo las uñas y a pequeñas piernas entumecidas.

Los rostros se desfiguran detrás de las ventanillas de los trenes o los autobuses.

El odio es, a veces, un invernadero.

En los momentos más solemnes, por ejemplo cuando una persona se

² La vinculación lejos está de ser gratuita, ya que tanto Benjamin como Warburg “comienzan a reconocer que la modernidad trae cambios tecnológicos que permiten el registro, almacenamiento y reproducción, que modifican la lógica de la sucesión temporal por la sincronía espacial, la yuxtaposición y la combinatoria abierta” (Arán 2018: 90).

arrodilla, suele aparecer en el aire la mosca del presente.

El sonido de los tacones sobre el mosaico bien podría ser el de un telégrafo exaltado. (Rivera Garza 2011a: 23)

Dos escenas componen la imagen total a través del montaje, pero, a primera vista, como muchas piezas pictóricas, sólo distinguimos una; la otra también está presente, pero a través de detalles, de indicios, que necesitan de otro tipo de lectura, de posicionarse de forma diferente ante el poema para visibilizar la segunda imagen de manera completa. La segunda imagen de “Adorar”, la que tiene más potencia dramática y narrativa, toma la dinámica compositiva de, como el propio poema explicará después, “tonos como el dorado”, los cuales “no resultan de / las combinaciones de colores primarios, sino que son reflejos de estructuras metálicas cristalinas” (Rivera Garza 2011a: 25): la violencia, a veces, se oculta y sólo se llega a deslumbrar de manera indirecta, al verla reflejada, inscrita en la superficie de los discursos, de los cuerpos.

El universo semántico de lo religioso se anuncia desde el inicio del poema a partir del verbo “confesar” e inmediatamente se vincula con el plano detalle de las figuras de los santos y el verbo “peregrinar”, que encabeza la conjugación en la siguiente estrofa y que ya había aparecido como sustantivo en forma plural (“peregrinos”). El color que articula el texto, el dorado, ya aparece en la segunda estrofa (“nichos dorados”). Hay aquí un punto muy importante en la dinámica de *El disco de Newton*: la reflexión sobre un color es un punto de partida para la exploración de todo el espectro de lo sensorial. La enorme carga visual de esta estrofa (los rostros de los santos se nos reconstruyen bajo las luces de “ciertas iglesias antiguas” mientras miran a los peregrinos, que a su vez miran a los nichos dorados) inmediatamente deja lugar a lo auditivo (“escuchamos” la conjugación de la siguiente estrofa, sobre todo a partir de cierto recuerdo de ejercicios escolares, pero nos extrañamos por la multiplicidad de verbos del mismo campo semántico), para después ir hacia lo olfativo (el olor a sudor, pero también a mugre), vuelve a lo visual (los rostros desfigurados detrás de las ventanillas) y a lo auditivo (el sonido de los tacones).

La referencia al olor, a la suciedad bajo las uñas, a las piernas entumecidas, inmediatamente encarna al poema: la experiencia de lo religioso es corporal, por lo tanto, necesariamente incluye al dolor, al sudor, a la suciedad. Podría leerse que esta estrofa hace referencia a “los peregrinos” que se encuentran en la iglesia, es totalmente válido, pero el sintagma “muchos años juntos” abre otras interpretaciones, lo cual se complementa con la siguiente estrofa, que nos saca del templo religioso y nos coloca en el exterior, en la calle de una ciudad, quizás. Las líneas sobre el odio y la persona que se arrodilla nos habilitan una vuelta al ámbito religioso, pero la grieta de sentido ya fue abierta, por la cual entran después los tacones exaltados sobre el mosaico. “El olor a sudor y a

rabia contenida y a muchos años juntos y a fracaso”, el “odio”, el ruido de los pasos de alguien con prisa, e incluso los “rostros desfigurados”, se leen de otra manera cuando el texto continúa y la violencia de género aparece:

En efecto, la mujer huye, despavorida.

Habría sido hermoso aspirar el aroma de los nardos sin la presión en el pecho o sin preguntarse acerca de la diferencia entre confesión y autobiografía.

El dolor puede ser a veces un trauma semántico.

Yo te execro, tú me repruebas, ella te engaña, nosotros maldecimos, ellos se enemistan, ustedes nos abominan.

Es posible que exista un síndrome de encono detrás de las conductas violentas de los psicópatas y los amantes. (Rivera Garza 2011a: 24)

Con la imagen de la huida de la mujer, con la aparición del dolor, del encono y de “las conductas violentas de los psicópatas y los amantes”, las dos escenas ya están presentadas, son los materiales con los cuales se ejecuta el montaje del texto. La conjugación, que antes se vinculaba con la constelación semántica de la errancia y del viaje, ahora se despliega en el terreno de la desaprobación, del desprecio. El vínculo con lo religioso todavía se hace presente, ya que “execrar”, según la primera acepción que nos brinda el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, es “condenar y maldecir con autoridad sacerdotal o en nombre de cosas sagradas”. Sin embargo, a medida que pasan las personas gramaticales, el lazo religioso se va debilitando. Hay seis conjugaciones en el poema, pero sólo en ésta se usa “ella” para la tercera persona del singular, en otras cuatro se emplea “él”. Esta única presencia de “ella” inmediatamente la hace destacar alrededor de los “él”.

Pero hay otro elemento, el segundo pronombre que se adosa en forma de dativo o acusativo a la persona gramatical (te, me, se, nos) a partir del cual conjuga el verbo. Con este agregado, la conjugación deja de ser una cuestión de “una persona”, de un sujeto que ejecuta una acción solo, sin ninguna referencia al otro u otra que está implicado en este tipo de verbos: yo te execro (a ti), tu me repruebas (a mí), ella te engaña (a ti), ellos se enemistan (entre sí), ustedes nos abominan (a nosotros/as), etc. La voz poética aclara que el aborrecimiento, la reprobación involucra a alguien más. Seguimos leyendo:

Estoy segura de haber dicho ya que nos extraviamos.

Peregrinar es un término que viene del latín *peregrinare* que significa andar en tierras extrañas.

Yo te daño, tú me envenenas, él nos infecta, nosotros nos perjudicamos, ellos nos corrompen, ustedes se drogan.

Habrá que repetir que fuimos nosotros los que nos extraviamos. (Rivera Garza 2011a: 24).

La explicación de la etimología de “peregrinar”, que en otros contextos es solo una referencia que pretende demostrar cierta erudición, en “Adorar” resuena de otro modo, enmarcada entre líneas que cuentan que una mujer huye despavorida o que un “yo” daña a un “tú”. Justamente, la conjugación ahora ya está completamente alejada del tinte religioso y asume ahora una connotación vinculada con formas de violencia física, verbal y/o psicológica. Sigamos con el poema:

Yo te horrorizo, tú me condenas, él se resiente, nosotros nos vengamos, ellos nos desdeñan, ustedes nos repugnan.

Enunciar en serie ordenada las distintas formas de un mismo verbo, las cuales denotan sus diferentes modos, tiempos, números y personas, es una de las definiciones del vocablo conjugar.

El olor a copal suele ser asfixiante aún dentro de los espacios en apariencia infinitos de las grandes catedrales íntimas.

Es cierto que la mujer huye despavorida.

Los tonos como el dorado no resultan de las combinaciones de colores primarios, sino que son reflejos de estructuras metálicas cristalinas, por eso todas las pinturas de esos colores se hacen exclusivamente a base de polvos metálicos.

*A quienes perdonen sus pecados, serán perdonados, y a quienes se los retengan, les serán retenidos*³. [en cursiva en el original] (Rivera Garza 2011a: 24-25)

En estas líneas observamos la operación de montaje que ejecuta *El disco de Newton*, a partir de la “cual cada frase abre una potencial línea de fuga sobre la discontinuidad de la primera persona” (Cruz Arzabal 2019: 148). Cada uno de los poemas/ensayos está compuesto de lo diverso, de lo discordante: en las líneas se despliegan definiciones, citas, paráfrasis, datos, anécdotas, formas del discurso desviadas “alrededor de la singularidad del yo que los detona; son ensayos sobre el color compilados desde un yo inescapable, un yo que percibe, recuerda y reúne” (Cruz Arzabal 2019:

³ Como es usual en los textos de Rivera Garza, la cursiva marca la cita directa, en este caso de Juan 20:23.

148). De hecho, si la voz poética sólo expone “una de las definiciones del vocablo conjugar” está planteando que hay otras, que se acumulan entre los intersticios de las letras que conforman a la palabra. La otra definición que no está, pero que a la vez también se hace presente en el texto y en todo el poemario, es la de “combinar varias cosas entre sí”. El corte del primer verso en la definición que brinda la voz poética del “vocablo conjugar” habilita que leamos allí, apelando y reescribiendo sobre ella, la segunda definición del verbo no dicha; las dos definiciones colindando en una sola nos permite entender las acciones que ejecuta *El disco de Newton*: enunciar en serie ordenada, combinando, las distintas formas de un mismo (color), que significan diferentes modos, tiempos, números y personas. “En estos poemas la unidad no es visible, la repetición no existe como anáfora, sino como cadencia de frases sucesivas” (Cruz Arzabal 2019: 150); la unidad se construye sobre el plano de la discontinuidad, de la divergencia que se encuentra en el centro de la asociación de elementos que se despliega en el poemario.

Experimento y juego: formas narrativas

Un proyecto de escritura como el de Rivera Garza, que posee textos tan disimiles como las fotonovelas de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, los telegramas a las dos Pequeñas Forajidas en *La imaginación pública*, la novela poemario *La muerte me da* o *El mal de la taiga*, por ejemplo, podría ser catalogado como “experimental” y aducírsele que la arquitectura conformada carece de cohesión y coherencia, que la apuesta por lo “inenarrable” y lo ininteligible atenta contra el sentido. Nada más alejado de la lectura que estamos proponiendo. En el poema “Vapulear”, tenemos delineamientos poéticos claros al respecto. Leemos las dos primeras estrofas del poema: “La manera en que se forma la ola, como de la nada, y cómo se rompe. / Tenue aguamarina. // ¿Por qué alguien se introduce repentinamente en un mar de tersas / aguas frías una tarde de mucho sol? No tengo respuesta para eso.” (Rivera Garza 2011a: 31).

El color de la rueda cromática es elegido y se plantea la historia que se contará por escenas, chispazos narrativos embebidos de aguamarina. Existe una necesidad imperiosa de narrar, es un deseo que se quiere consumir; de hecho, en “Vapulear”, se establece que “La primera tentación es, ciertamente, narrativa” (Rivera Garza 2011a: 31). Más adelante en el poema, prácticamente en el cierre, la fórmula se repetirá, para establecer el marco en donde se ha desplegado el texto: “Justo como la primera, la última tentación también es narrativa” (Rivera Garza 2011a: 35). La tentación de narrar tracciona el poema ensayo. Sigamos con otra estrofa de “Vapulear”:

La idea del experimento como juego, argumenta Mathias Viegner, evita tanto la necesidad de percibir a lo experimental como opuesto al realismo narrativo, así como de forzarlo a que dé resultados

políticos o incluso que produzca objetos particularmente inteligibles para que participen en alguna forma de “contrato” con el lector (Rivera Garza 2011a: 31).

El experimento como juego es la posibilidad de cualquier tipo de narrativa, incluso la que puede llegar a plantearse como opuesta al propio proceso de narrar, a los elementos que suelen considerarse “indispensables” para desarrollar una narrativa. Escribir, acto físico del pensar, “es una experimentación con los límites del lenguaje y, a final y principio de cuentas, un proceso de producción (de significados) (de realidad) (de mundos-otros)” (Rivera Garza 2007b: 13). Lo experimental, entonces, se entiende como constitutivo del acto de escribir en cualquier soporte, lo cual no invalida al realismo narrativo, al contrario, abre las puertas a otros tipos de realismos, a otras formas de la narrativa. La experimentación trabaja con modos del relato, espacialidades y temporalidades. El experimento, el juego, traspasa los límites genéricos, mediales, disciplinares que supuestamente aseguran que los/as lectores/as reciban textos inteligibles, transparentes. En el experimento, en el juego, se habilita el empleo de múltiples lenguas y lenguajes, por lo tanto, se deben realizar un proceso de traducción, para que se pueda construir sentido. No hay una versión final y definitiva de un experimento, de un juego, hay reelaboración, hay que volver a jugar.

En “Vapulear”, la historia y la reflexión sobre el juego y el experimento son leídas de otra manera, “desde otra perspectiva”, por la voz poética y las interpreta como tres personas que se zambullen en el océano, felices, jugando. Narrar puede ser también ver cómo una ola se forma y se rompe, dejarse impregnar por su color aguamarina, postular una idea sobre lo experimental, lo lúdico y el realismo narrativo; narrar puede ser traducir todos esos hechos, lugares y verbos en una escena de tres jóvenes que juegan en el océano Pacífico.

Giorgio Agamben (2001) observa cómo el juego modifica y destruye el tiempo, el calendario. A partir del vínculo postulado por Lévi-Strauss entre cómo los ritos fijan las etapas de los calendarios, Agamben conjetura una relación “al mismo tiempo de correspondencia y de oposición entre el juego y el rito”: el rito fija y estructura el calendario, el tiempo; mientras que el juego los altera y los destruye. A su vez, Agamben explica que el juego proviene de la esfera de lo sagrado, pero que la modifica radicalmente, a tal punto que se lo puede entender como lo “sagrado invertido”. Con esto en consideración, el filósofo italiano afirma que “la finalidad del rito es resolver la contradicción entre pasado mítico y presente, anulando el intervalo que los separa y reabsorbiendo los acontecimientos en la estructura sincrónica”. El juego, al contrario, lleva adelante un procedimiento simétrico y opuesto: “tiende a destruir la conexión entre pasado y presente, disolviendo y desmigajando toda la estructura en acontecimientos” (95-106). Si el rito, la tradición, las instituciones han canonizado y estructurado de cierta manera a la narrativa, a la poesía, a lo que se supone que es específico y pertinente de la literatura, en *El disco de Newton*, el

juego transgrede los límites genéricos, se distancia de dogmas narrativos y de convenciones literarias, desestabiliza pertinencias y especificaciones. El componente lúdico en los poemas hace que la voz poética reescriba y traduzca materiales bibliográficos disímiles sin ningún tipo de temor o prejuicio, narre escenas pequeñas, íntimas, pero con un gran peso dramático, ya que se conjugan en ellas sentimientos y deseos básicos como alegría, miedo, tristeza, amor, lujuria, etc. Referencias y citas literarias, artísticas, históricas, científicas aparentemente discordantes; narrativas distanciadas del paradigma de la anécdota o del desarrollo cronológico, empleo del montaje en un movimiento de expansión de la literatura hacia lo visual y audiovisual, etc., todo empieza a girar como una ronda y a confluirse, para después desfragmentarse de nuevo. Seguimos con “Vapular”:

¿Y cómo no pensar en la infancia, en los veranos interminables de la infancia, cuando los cuerpos en ebullición, tan delgados y sólidos como astas, se deslizaban sin temor bajo las aguas en busca de algo desconocido o algo nuevo o, cuando menos, todo aquello que todavía no se sabía que hacía falta?

[...]

En el experimento todo es potencial, por eso no se miden los resultados sino el proceso.

Alguien pudo haber pensado también que se trataba de tres personas desquiciadas mientras que otro pudo haberlas descrito como absolutamente metafísicas. (Rivera Garza 2011a: 32)

El disco de Newton es tanto un instrumento de experimentación como un juguete, como el poemario homónimo de Rivera Garza. En el experimento, en el juego o en el poema “todo es potencial”. En el 2004, la novela que Rivera Garza escribe en su blog personal se asume y “se quiere tartamuda, imperfecta, inacabada, en-proceso-perpetuo” (Rivera Garza 2004: 177), rasgos que finalmente se terminan deseando para todas las novelas, sin importar el soporte en el que se escriben y se leen. Dos años después, para Rivera Garza, el libro de ninguna manera es “una revelación (de lo que ya está ahí)”, antes bien es “un encubrimiento (de lo que está en-proceso-de-estar-ahí)” (Rivera Garza 2006: 80). Pasan otros cinco años, para que la centralidad de lo procesual en la literatura se transponga a un lugar central similar, pero en la figura del experimento. Y también, podríamos decir, al juego, porque tampoco importa cuál es el resultado, lo verdaderamente poético es el durante: “En el juego se asume, no se comprueba” (Rivera Garza 2011a: 35). La literatura no apunta a comprobar nada, al contrario, busca generar una sospecha. “En el juego se asume, no se comprueba” (Rivera Garza 2011a: 37), vuelve a repetir la voz poética en “Desparpajar”, el séptimo poema, y queda claro que la literatura, para Rivera Garza, debe

brindar “la posibilidad de desconocer lo que conozco y, sobre todo, lo que aparentemente conozco”, es por eso que “un libro es primeramente y sobre todo una crítica de todo lo que es y todo lo que está” (Rivera Garza 2010: 13).

Cierre

En este artículo, hemos examinado *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. En primer lugar, establecimos sus relaciones con el blog *No hay tal lugar*, a partir de diversas formas de reescritura que se evidencian entre los dos medios. Después de realizar una descripción general del poemario, nos centramos en dos textos, el que denominamos “poema 0” y el poema “Conjurar”.

El “poema 0” explicita la unidad formal del poemario (la línea, de uno a cinco renglones de extensión), pero también la reescritura y cita no sólo de textos literarios, sino de producciones de los más amplios campos, como la historiografía, la antropología, la estética, la filosofía, etc. A su vez, se establecen relaciones intermediales sobre todo con pinturas y películas. El “poema 0” es producto de una reescritura, de una transposición entre medios y lenguas. Por otro lado, “Conjurar” evidencia cómo en *El disco de Newton*, a partir de la unidad compositiva de la línea, se establecen relaciones intermediales entre materiales textuales, visuales y discursivos, los cuales confluyen bajo el movimiento de la narración. Cada uno de los poemas de *El disco de Newton* tiene una o varias historias que traccionan las demás trayectorias literarias, artísticas, científicas, etc., que se plasman en los versos. Las narraciones en los poemas ensayos se asemejan a escenas, chispazos en donde apenas se deslumbra cierto conflicto, pero no más. A partir del examen del ensayo “Like” y del poema “Adorar” observamos algunos rasgos distintivos de la narrativa en Rivera Garza. Para la mexicana, la narrativa es el significado a lo largo del tiempo, del espacio y del cuerpo. Es un sentido de continuidad que no depende ni de la trama ni de la anécdota. En los lugares, los momentos y los cuerpos se despliegan, sedimentan y encarnan las historias, las cuales no necesariamente avanzan hacia un cierre, ya que no dependen de la obligación de comunicar, de ser inteligibles. Finalmente, revisamos uno de los procedimientos clave para la composición de la narración, el montaje, el cual expande el campo de la literatura hacia lo visual y audiovisual.

El dispositivo óptico el disco de Newton puede ser entendido a la vez como un experimento y un juego, dinámica que habilitan la posibilidad de cualquier tipo de narrativa. La lectura del poema “Vapular” nos permitió observar que lo lúdico y lo experimental traspasa límites genéricos y disciplinares, además de trabajar con diferentes espacialidades y temporalidades, ya que no tienen como objetivo “resultados políticos” o la producción de objetos literarios inteligibles. En este experimento juego que es *El disco de Newton*, el resultado final no

es lo importante, lo verdaderamente poético se da en el proceso. En la literatura de Rivera Garza, no se apunta a comprobar nada, al contrario, se busca generar una sospecha.

Bibliografía

Agamben, G. (2001). "El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego". *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora: 94-108.

Arán, P. (2018). "Escribir desde el archivo". Arán, P. & Vigna, D. (Eds.), *Archivos, arte y medios digitales. Teoría y práctica*. Córdoba, Centro de Estudios Avanzados: 87-102.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal. Edición de R. Tiedemann. Traducción de L. Fernández Castañeda, I. Herrera, & F. Guerrero.

Castañeda Barrera, E. (2012). "Reseña de *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*". *Periódico de Poesía*, 50.

Cruz Arzabal, R. (2016). "Archivos potenciales: Domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza". *Letras femeninas*, 2 (42), 35-43.

Cruz Arzabal, R. (2019). "La multiplicidad, el cuerpo: Líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza". Cruz Arzabal, R. (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México: 137-165.

López Velarde, R. (2009). *Ramón López Velarde*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. Edición de H. Gutiérrez Vega.

Palma Castro, A., Galland Boudon, N., Torres Ponce, M., & Rosado Marrero, R. (2015). "La ficción más grande: La poesía de Cristina Rivera Garza". En Palma Castro, A.; Quintana, C.; Lámbarry, A.; Ramírez Olivares, A. & F Ríos Baeza, F. A. (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Ciudad de México, Ediciones EyC: 123-185.

Pimentel, J. (2015). "Teorías de la luz y el color en la época de las Luces. De Newton a Goethe". *Arbor*, 191 (775), 1-13. <https://doi.org/10.3989/arbor.2015.775n5003>

Prieto Rodríguez, A. de J. (2022). *Huellas habitadas. Tras los hilos de la escritura de Cristina Rivera Garza* [Tesis doctoral]. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.

Rajewsky, I. O. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités: Histoire et théorie des arts des lettres et des techniques*, 6 (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

Rivera Garza, C. (2004). "Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera". *Palabra de América*. Barcelona, Seix Barral: 167-179.

- Rivera Garza, C. (2006). "La escritura solamente". Bellatin, M. (Ed.), *El arte de enseñar a escribir*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica-Escuela Dinámica de Escritores: 78-82.
- Rivera Garza, C. (2007a). "Introducción. Escribir un libro que no es mío". En Rivera Garza, C. (Ed.), *La novela según los novelistas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: 9-16.
- Rivera Garza, C. (2007b). *La muerte me da*. Ciudad de México, Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2010). "Saber demasiado". Estrada, O. (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Ciudad de México, Eón: 13-14.
- Rivera Garza, C. (2011a). *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. Ciudad de México, Bonobos Editores-UNAM.
- Rivera Garza, C. (2011b). *Viriditas*. Ciudad de México, Mantis Editores y UANL.
- Rivera Garza, C. (2014). *Los textos del yo* (1º edición electrónica). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Becerril, I. (2019). "La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*". Cruz Arzabal, R. (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México: 79-109.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal. Edición de M. Warnke & C. Brink. Traducción de J. Chamorro Mielke & F. Checa.

*

Andrés Olaizola

Licenciado en Letras (UBA), Profesor Universitario en Letras (UP), Magíster en Educación Superior (UP). Becario de Finalización de Doctorado en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual / Seminario de Edición y Crítica Textual (IIBICRIT/SECRTIC-CONICET). Adscripto en la cátedra Problemas de Literatura Latinoamericana "B" (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Secretario Técnico y Profesor en la Maestría en Humanidades Aumentadas (CEI-UNR). Profesor en el IES N° 1 "Dra. Alicia Moreau de Justo". Publicó *Pasajera en trance/ tránsito. Trayectorias de la literatura latinoamericana entre lo impreso y lo digital* (2022, Books2Bits) y *Doctorado* (2023, Halley Ediciones). Sus líneas de investigación abarcan los pasajes entre los entornos digitales y la literatura latinoamericana reciente publicada en formato impreso, las narrativas tecnológicas y la poética de Cristina Rivera Garza.