

# Escrituras discordantes Una lectura de la poética de Cristina Rivera Garza (2005-2015).

Olaizola, Andrés.

Cita:

Olaizola, Andrés (2024). *Escrituras discordantes Una lectura de la poética de Cristina Rivera Garza (2005-2015)* (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/andres.olaizola/53>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pBVc/7Ao>



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>.*



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Letras

Área Literatura

**Escrituras discordantes**

**Una lectura de la poética de Cristina Rivera Garza (2005-2015)**

Mgtr. Andrés Olaizola

**Tesis para alcanzar el grado de Doctor de la Universidad de Buenos Aires**

**Director:** Dr. Juan José Mendoza

**Co-director:** Dr. Carlos Walker

**Consejero de estudios:** Dr. Manuel Abeledo

A Antolín Pérez Barahona y Matilde Frías Izquierdo, *in memoriam*.

A Roberto Olaizola, *in memoriam*.

*Lejos de ser una tarea rígida con formato preestablecido, la investigación es en realidad una forma de imaginación y de cuidado. Lo que nos permite acercarnos a los enigmas que poco a poco generan la práctica de la escritura no es una identidad compartida, sino el trabajo propicio, y propiciatorio, de la atención, que es una praxis tanto material como espiritual. La que investiga convoca y reúne, crea contactos, invita al diálogo. Investigar es una forma de extender el abrazo.*

Cristina Rivera Garza, *Escrituras geológicas* (2022)

## Índice

Agradecimientos .....	5
PRIMERA PARTE: Introducción.....	7
1. Introducción.....	8
2. Problema, objeto de estudio, objetivo general e hipótesis .....	10
3. Criterios para el armado del corpus de análisis y periodización .....	14
4. Estado de la cuestión .....	18
5. Lecturas de la poética de Rivera Garza.....	22
6. Organización de los contenidos .....	29
SEGUNDA PARTE: Trayectorias de la literatura latinoamericana entre lo impreso y lo digital .....	31
1. Introducción.....	32
2. Derivas alrededor del siglo XXI .....	32
2.1. Cruces entre lo digital y la literatura impresa en Latinoamérica a finales del siglo XXI    33	
2.2. Poéticas y narrativas tecnológicas. Transmedialidad. Transliteraturas. ....	43
2.3. “Libros a pesar de sí, contra sí” .....	48
3. Reflexiones finales.....	61
TERCERA PARTE: Reescritura, expansión y traducción en Cristina Rivera Garza .....	70
1. Introducción.....	71
2. 1991-2004 (antecedentes).....	74
2.1. <i>La guerra no importa</i> (1991), <i>La más mía</i> (1998), <i>Nadie me verá llorar</i> (1999)..	74
2.2. <i>Ningún reloj cuenta esto</i> (2002), <i>La cresta de Ilión</i> (2002) y <i>Lo anterior</i> (2004). 85	
3. 2005-2015 (“Flexionar, extender, bloquear, desbloquear, ligera rotación”).....	94
3.1. <i>No hay tal lugar. Ú-tópicos contemporáneos</i> (2002-2023).....	95
Reescritura .....	103
3.2. <i>Los textos del yo</i> (2005).....	111
Expansión.....	134

3.3.	<i>Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica (2005-2007)</i>	154
3.4.	<i>La muerte me da (2007, poemario)</i> .....	173
3.5.	<i>La muerte me da (2007, novela)</i> .....	199
3.6.	<i>Las aventuras de la Increíblemente Pequeña (2010-2011)</i> .....	213
3.7.	<i>Las Afueras (2008-2011)</i> .....	222
3.8.	<i>La frontera más distante (2008)</i> .....	227
	Traducción.....	242
3.9.	<i>Mi Rulfo mío de mí (2010-2011)</i> .....	252
3.10.	<i>Dolerse. Textos desde un país herido (2011)</i> .....	254
3.11.	<i>El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color (2011)</i> .....	276
3.12.	<i>Un verde así (2010), Viriditas (2011)</i> .....	303
3.13.	<i>Verde Shanghai (2011)</i> .....	318
3.14.	<i>El mal de la taiga (2012)</i> .....	331
3.15.	<i>La imaginación pública (2015)</i> .....	346
4.	Reflexiones finales.....	367
	CUARTA PARTE: Consideraciones finales.....	370
	Bibliografía.....	377

## Agradecimientos

La escritura es una práctica solitaria, pero eso no implica que sea aislada. Durante esta trayectoria de cinco años, debo agradecer el acompañamiento, la guía y el sostén de varias personas queridas.

A Aurora Pérez Izquierdo, Melisa Ingas y Ana Olaizola, sin cuyo amor esto no hubiera sido posible. Los momentos que compartimos son la prueba de que eso tan abstracto como la felicidad es posible.

A Leonardo Funes y Mercedes Rodríguez Temperley, quienes, en la dirección del Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual-Seminario de Edición y Crítica Textual (IIBICRIT-SECRIT), institución donde está radicada mi beca, me brindaron y brindan todo el apoyo necesario para este proceso.

Al CONICET, quien me otorgó la Beca Interna de Finalización de Doctorado, sin la cual no me hubiera podido dedicar casi con exclusividad a la investigación y la redacción que conllevó esta tesis. A las políticas de promoción y fortalecimiento del sistema científico tecnológico nacional que se desplegaron en los períodos 2003-2015 y 2019-2023, que permitieron que miles de personas pudieran llevar a cabo diversas trayectorias profesionales y de formación en el campo de la investigación académica.

A la educación pública, gratuita y de calidad, a la que le debo toda mi preparación y recorrido en el ámbito de la docencia y de la investigación.

A Juan José Mendoza, mi director de tesis y de beca, y Carlos Walker, mi codirector de tesis y de beca, porque me aportaron la imprescindible guía académica, los lineamientos metodológicos y la necesaria motivación que fueron fundamentales para que hoy esta investigación alcance este punto. La entrega de la presente tesis lejos está de ser un final, sino que, con el acompañamiento, lectura y consejos de Juan José y de Carlos, se plantea como un punto de partida para avanzar hacia un nuevo horizonte de posibilidades en el campo de la crítica y los estudios literarios.

A Manuel Abeledo, mi consejero de estudios, por sus valiosos y tranquilizadores consejos sobre la dinámica institucional del posgrado.

A mis compañeros/as del IIBICRIT-SECRIT, Pablo Saracino, Carina Zubillaga, Maximiliano A. Soler Bistué, Cinthia Hamlin, Gimena del Rio, Eugenia Alcatena, Melisa Martí, Florencia Miranda, Soledad Bohdziewicz, Penelope Marina Mazzoli, Noelia Saccone, Ludmila Grasso, Gabriel Alejandro Calarco, Laura Volkind.

A mi colega y amigo del IES N° "Dra. Alicia Moreau de Justo, Ezequiel Rivas, por su inestimable apoyo durante la redacción de esta tesis.

A Andrea Ostrov, directora de mi adscripción en la cátedra Problemas de Literatura Latinoamericana B (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), por su cálido interés por mi trabajo.

A Celina Manzoni y Guillermo Vitali, del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), por el apoyo brindado durante mi adscripción en el Instituto y por permitirme presentar allí mi primer libro.

A María Fernanda Cano (*in memoriam*), quien fue la directora de mi tesis de maestría, uno de los pasos con los que se inició esta trayectoria.

A mis compañeras/os de la adscripción de Problemas de Literatura Latinoamericana B: Sofía Álvarez, Ludmila Barbero, Dafne Sosa, Leandro Rossi, Jennifer Videla, por la riqueza de todas nuestras reuniones de trabajo.

A Mariano Mosquera y Andrea Cobas Carral, por todos sus comentarios y consejos durante la última etapa del proceso de redacción de la tesis.

A mis ayudantes y adscriptas/os durante estos años, Azul Arnaldo, Sol Yanes, Camila Fossa, Tatiana Oliveira, Tatiana Pezet, Florencia Hartman, Joan Manuel Josa, por su paciencia y por todo lo que me han enseñado.

A Sci-Hub, Library Genesis, Z-Library Project, Pirateca, Acta Académica, porque la ciencia tiene que ser de acceso abierto y gratuito.

A las/os estudiantes que han cursado y que están cursando las materias de las que soy profesor, Introducción a los Estudios Literarios y Literatura Argentina, en el IES N.º 1 “Dra. Alicia Moreau de Justo”, porque mucho de lo que discutimos en las clases derivó en líneas de investigación presentes y futuras.

A Cristina Rivera Garza, por su generosidad, excelente predisposición y calidez. En plena pandemia, abrió su seminario “Deambulatoria: cuerpos que caminan sobre el territorio del capitalosceno”, del Doctorado en Escritura Creativa de la Universidad de Houston, a todo/a aquel/lla que quisiera cursarlo. Tuve el privilegio de integrar dicha cohorte.

A Juliana García Ariza, por su apoyo y cariño durante las primeras etapas de redacción de esta tesis.

A Alan Verrúa y Mariano Ramón, por su amistad durante todos estos años.

A quienes, a pesar de todo, me han mostrado que no puedo hacer otra cosa más que escribir.

A Melisa Martí, por el necesario lenguaje intransferible dentro del cual refugiarse, por la escritura encarnada, por los mecanismos de la casualidad (o de la ficción) que hicieron que nos encontremos, por la inevitable instancia en donde las horas transcurren y no las percibimos.

## **PRIMERA PARTE: Introducción**

## 1. Introducción

En 2003, Cristina Rivera Garza (Matamoros, México, 1964) había ya recibido gran reconocimiento por parte de la crítica y del público lector, a la que se sumaban también varios premios literarios. Con una nada despreciable producción literaria tras sí para una escritora de, en aquel momento, treinta y nueve años, Rivera Garza se ubicaba en un lugar destacado en los marcos de la literatura mexicana y latinoamericana. Hasta ese año, Rivera Garza había publicado cuentos, poemas y novelas muy distintos entre sí, pero que podían relacionarse, por ejemplo, a partir de un trabajo de lectura y reescritura de diversas tradiciones literarias. Citas, reelaboraciones, referencias de Juan Rulfo, Ramón López Velarde, Amparo Dávila, Arthur Rimbaud, Juan Ramón Jiménez, Steve McCaffery, etc., se vinculaban tanto con la temática como con la estructura de cada uno de los textos. A su vez, los personajes y las voces narradoras y poéticas que deambulaban en las páginas asumían distintas identidades. Las derivas genéricas también estaban dadas por el ingreso de distintos géneros discursivos en los textos, como informes psiquiátricos y médicos, artículos periodísticos, testimonios, etc. Se identificaban también ciertas ampliaciones hacia otras disciplinas artísticas, como fotografía, cine, música, a partir de alguna referencia en la trama narrativa. Tanto la narrativa como la poesía se distanciaban de ciertos parámetros considerados “específicos” de dichas modalidades discursivas, como la centralidad de la anécdota, el desarrollo cronológico y la causalidad para la narración; en lo que respecta a la poesía, se alejaba del lirismo predominante en la literatura mexicana del momento e iba hacia lo testimonial.

Todo lo anterior se vuelve una suerte de prelude del cambio decisivo que tuvo lugar en 2003, cuando la escritura digital se volvió un eje central de su manera de extender el campo y de reflexionar sobre la literatura. La apertura del blog personal de Rivera Garza está lejos de ser un dato anecdótico, constituye un parteaguas que hace visibles ciertos procedimientos de la producción precedente, al tiempo que permite comprender de modo más preciso lo que vendrá. Rivera Garza abre *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos* y allí comienza a publicar una novela por entregas o blognovela. A la ficción le siguen una serie de ensayos impresos y digitales que permiten establecer un diálogo potente entre los medios y su literatura: la escritura digital es la nueva forma en que los rasgos específicos de la poética de Rivera Garza podrán desplegarse. Colindancia genérica, recursividad, fragmentariedad, no linealidad, multimodalidad, todo ello se potencia en los textos digitales de Rivera Garza. La particularidad de la literatura de Rivera Garza, el elemento distintivo que proponemos como eje de nuestra lectura, es que, cuando lo digital ingresa en su práctica literaria, se establecen pasajes entre lo impreso y los entornos digitales interconectados y esos pasajes van conformando una manera singular de pensar las potencialidades de la literatura en el siglo XXI. Mientras sigue desplegando una importante producción en su blog personal, Rivera

Garza continúa publicando literatura impresa y es a partir del 2005 cuando específicamente se evidencia una trayectoria entre los dos medios, porque es la primera vez en que reescribe un texto digital (la blognovela) en un libro impreso (*Los textos del yo*). En Rivera Garza, la escritura digital se despliega en la literatura impresa, tanto como fuente de los materiales para la composición, como proceso a través del cual dicha composición se lleva a cabo.

Más que referencia temática o remediación visual de una estética digital, la literatura de Rivera Garza entre 2005 y 2015 lleva adelante de manera sistemática tres procedimientos: la reescritura, la expansión y la traducción. La reelaboración de textos previos, tanto digitales como impresos, propios y/o de otras fuentes; la ampliación de distintos límites del campo de la literatura impresa (en lo que respecta a géneros, soportes, estéticas, formas del relato, etc.); y la transposición entre lenguajes y lenguas son los procedimientos a través de los cuales proponemos leer todos los textos de Rivera Garza desde *Los textos del yo* (2005) hasta *La imaginación pública* (2015). La reescritura, la expansión y la traducción aparecen en los libros de Rivera Garza previos al 2005, pero lo hacen de manera irregular, como un conjunto de referencias aisladas más que como procedimientos centrales para la morfología final, como sí es el caso de los textos entre 2005 y 2015. Proponemos que ello se deriva del ingreso de las escrituras digitales en la práctica literaria de Rivera Garza. Los rasgos distintivos de las formas de escritura y de lectura en los entornos digitales se organizan alrededor de la recursividad, la apertura hacia múltiples modos de composición, tradiciones y estéticas de diversas, con la consecuente puesta en crisis de la especificidad de los campos artísticos y disciplinares, y, sobre todo, la transcodificación, la cual, además de ejecutarse de manera permanente en la pantalla, se constituye en el procedimiento basal de las discursividades digitales. Estas características se articulan con la práctica escritural y la concepción de literatura de Rivera Garza.

Cuando las escrituras digitales comienzan a formar parte de la literatura de Rivera Garza, los tres procedimientos se constituyen como los ejes de su poética. Aquellos explican las derivas identitarias y genéricas tanto de los textos como de los personajes y las voces narrativas/poéticas, así como el distanciamiento de formulaciones narrativas lineales y/o basadas en una causalidad fuerte (*La muerte me da*, *La frontera más distante*, *Las Afueras*); las diversas formas de citas, reformulaciones, paráfrasis de otros textos y géneros completos (*Los textos del yo*, *El mal de la taiga*); el establecimientos de relaciones transmediales e intermediales (*La muerte me da*, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*); la traducción entre medios, textos, lenguas y lenguajes como sintaxis de los textos (*El mal de la taiga*, *El disco de Newton*, *Viriditas*).

De esta manera, la literatura de Rivera Garza adquiere especial relevancia como parte de una trayectoria más amplia que despliega cierto sector de la literatura latinoamericana reciente, la cual ejecuta pasajes en y a través de los entornos digitales interconectados.

## 2. Problema, objeto de estudio, objetivo general e hipótesis

La literatura de Cristina Rivera Garza abarca más de tres décadas, veinte libros impresos, una miríada de textos en compilaciones de cuentos y ensayos, talleres e iniciativas comunitarias y académicas de escritura, etc. A este panorama se le debe sumar la variable central que se despliega a partir del año 2003, que se establece de forma definitiva en el 2005 y que potencia ciertos rasgos distintivos de la práctica escritural de Rivera Garza y de su concepción sobre la literatura: los entornos digitales interconectados. Con este breve resumen es posible indicar los ejes alrededor de los cuales organizamos el presente trabajo: las relaciones que la producción de Rivera Garza establece con lo digital y cómo dichos vínculos pueden articularse con una lectura general de su práctica literaria y de su concepción de literatura.

Los ejes destacados han sido objeto de análisis por parte de la crítica, pero se los han tratado de manera individual y con poca conexión entre ellos: por un lado, tenemos trabajos que analizan la relación de Rivera Garza con las escrituras digitales, y por el otro, hay bibliografía crítica que examina la poética de la escritora mexicana. A esto se le suma un importante volumen de trabajos que se centran en los cruces de cierta literatura latinoamericana reciente con los entornos digitales, análisis que a menudo incluyen revisiones generales de algunos textos de Rivera Garza. Vemos aquí una problemática, ya que consideramos necesaria una lectura que articule la poética de Rivera Garza con las escrituras digitales (de qué manera ingresan a sus textos literarios impresos, los análisis que Rivera Garza hace de ellas en sus ensayos, los textos literarios digitales que se publican en su blog), en el marco de un determinado contexto de la literatura latinoamericana en donde lo digital se instaura como una variable estética y literaria más.

Es el mismo desarrollo de la literatura de Rivera Garza la que nos ofrece una posible vía de entrada, ya que estamos ante una autora que antes de que lo digital ingresara a su producción ya contaba con una importante obra (un poemario, tres novelas, dos libros de cuentos), en donde los procedimientos de la reescritura, la expansión y la traducción ya se desplegaban, pero podríamos decir que lo hacían de manera aislada, sólo en determinadas secciones de los textos y primordialmente ligadas a elementos y a personajes de la trama narrativa (la reelaboración de personajes como forma de establecer una indeterminación identitaria en *La guerra no importa* o *Lo anterior*, la reescritura de textos literarios de otras autoras en *La cresta de Ilión*, la tematización de la traducción en cuentos de *Ningún reloj cuenta esto*, la inclusión de los discursos y las escrituras médicas y psiquiátricas como parte del texto en *La más mía* y *Nadie me verá llorar*, por ejemplo).

Consideramos, entonces, que es indicado proponer una lectura que establezca relaciones entre la poética de Rivera Garza y las escrituras digitales, porque observamos que

los tres procedimientos que postulamos como centrales en su producción se actualizarán y se sistematizarán a partir de que los entornos digitales formen parte de la práctica literaria de Rivera Garza de manera constante. Desde el 2005 al 2015, en la literatura de Rivera Garza observamos, por ejemplo, la constitución de sistemas transmediales y transficcionales alrededor del poemario y la novela *La muerte me da* y las publicaciones digitales *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* y *Las Afueras*; la reelaboración y transposición textos digitales propios y ajenos en *Los textos del yo* y *La imaginación pública*; la traducción entre la serie de textos digitales *Un verde así* y el poemario impreso *Viriditas*; las estretegiyas intermediales que vinculan la pintura, la historiografía, el cine, los tuits, la ficción en los textos de *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*, un libro que, en sí, oblitera los límites entre escritura ensayística y poemario; lo multimodal como rasgo distintivo de *El mal de la taiga* en el marco de un texto cuya morfología se establece a partir de la traducción entre lenguajes y lenguas.

Nuestro objeto de estudio, por lo tanto, es la poética de Cristina Rivera Garza y cómo sus rasgos específicos son potenciados y accionados a partir las trayectorias que traza hacia y entre los entornos digitales interconectados, en el marco de las transformaciones que se provocan en la literatura latinoamericana contemporánea como emergencia de la cultura digital. Nos proponemos realizar un examen crítico de un periodo puntual de la producción literaria de Rivera Garza (2005-2015), a partir de los procedimientos de reescritura, expansión y traducción, destacando que los modos en que se articula la relación entre literatura impresa y entornos digitales se derivan del desarrollo de la propia concepción literaria de la escritora mexicana y del contexto en la cual se da el entrecruzamiento entre literatura y tecnología en el sistema literario latinoamericano a principios del siglo XXI.

El objetivo general de esta investigación es producir una lectura crítica y teórica de la poética de Cristina Rivera Garza, a partir del análisis de las trayectorias de la cultura impresa a los entornos digitales, y desde la esfera digital a lo impreso, que se observan en un horizonte temporal preciso de su producción narrativa, poética y ensayística.

Como hipótesis de trabajo proponemos que en un corpus de textos literarios de Cristina Rivera Garza, publicados de manera impresa entre 2005 y 2015, se despliegan tres procedimientos articulados entre sí: el primero de ellos consiste en que en los libros del corpus se llevan adelante procesos de reescritura y reedición de textos propios y ajenos, tanto digitales como impresos, procesos que se han entendido como parte de un “proyecto de escritura” personal (Palma Castro & Quintana, 2015; C. Quintana, 2016); en el segundo procedimiento, los textos del corpus se expanden más allá del campo del libro impreso de literatura (Garramuño, 2015; Kozak, 2006, 2017b; Speranza, 2006), difuminando en el proceso fronteras genéricas, disciplinarias, formales e identitarias, para continuar en y a través de diversos medios o soportes (blogs, páginas Web, videos, libros digitales, libros

impresos, etc.), con lo que desarrollarán estrategias transmediales (Kozak, 2015c; Rolle, 2017a; Ryan, 2013, 2016; Thon, 2016); finalmente, en el tercer procedimiento se basan los otros dos, ya que en la reescritura y en la expansión que se ejecutan en los textos del corpus se traducen, se transponen lenguas, lenguajes, datos, signos (Bourriaud, 2018; Gómez, 2019; Manovich, 2006, 2013; Medina Arias & Giovine Yáñez, 2021).

Los textos del corpus, por lo tanto, se configurarían a partir de lo que proponemos denominar “escrituras discordantes”, reescribiéndose a partir de versiones anteriores, expandiéndose más allá de los límites del libro impreso, y ejecutando traducciones entre sistemas semióticos y regímenes de expresión. Las escrituras discordantes son una elaboración que permite entender, en una propuesta superadora, las diversas nociones que la crítica especializada y la propia Rivera Garza ha desarrollado para caracterizar a su práctica escritural (escritura-movimiento, escritura errante, poéticas disruptivas, escrituras colindantes, necroescrituras, escrituras geológicas), ya que toma en consideración los lineamientos poéticos que desde el inicio han guiado y siguen guiando la producción de la escritora mexicana y cómo aquellos fueron potenciados y accionados por las escrituras digitales, en el marco de las transformaciones que se provocan en la literatura latinoamericana contemporánea como emergencia de la cultura digital.

En geología, una discordancia es una superficie de erosión que separa las rocas más jóvenes de las más antiguas (Billings, 1963). Es una relación entre estratos, entre los diferentes tiempos y espacios en los que se produjeron, y entre distintas rocas de varios orígenes. En su discontinuidad, en la tensión constante entre estratos, generan formas, figuras y trayectorias variadas. La discordancia no se asemeja a la hibridación, no es una combinatoria ni una forma de fijación. La discordancia es la conmoción del encuentro de lo diferente, “la tensión que lo genera y que lo sostiene, más que le resolución, siempre ficticia, con la cual se trata de disminuir el peso de lo diferente, lo disármonico e, incluso, lo incompatible” (crg<sup>1</sup>, 2004v). En las páginas que siguen, resultará evidente cómo la noción de “discordancia” es pertinente para recorrer las problemáticas que conforman nuestro análisis de la literatura de Rivera Garza<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Del 22 de noviembre de 2002 al 29 de diciembre de 2003, Rivera Garza firma los textos de su blog personal como “cristina”. A partir de la publicación del 8 de enero de 2004 hasta la actualidad, Rivera Garza firma los textos digitales como “crg”. La importancia de esa firma para su práctica escritural es subrayada por Rivera Garza en tres textos a lo largo de los años, “Velarde y el síndrome de carpo” (2004), “La mano, la escritura, el teclado” (2010) y “El libro de la taquimecanógrafa” (2011). Para los textos digitales, decidimos respetar la firma “crg”.

<sup>2</sup> En la elección del término tuvimos en cuenta que la propia Rivera Garza recientemente emplea una metáfora del orden geológico para denominar un determinado tipo de literatura, dentro de la cual se siente parte: “escrituras geológicas”. El término es empleado por primera vez en el artículo de 2017, “Desapropiación para principiantes”; después se forma parte de la segunda edición de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, del 2019; y, finalmente, titula su última compilación de ensayos del 2022, *Escrituras geológicas*.

Las “escrituras discordantes” es una conceptualización que toma en cuenta, por un lado, los planteamientos de “transliteraturas” (Schmitter, 2019) y de “poéticas del tránsito” (Rolle, 2016, 2017b), que coinciden en caracterizar un grupo de producciones literarias latinoamericanas en donde se expanden los límites de la lengua, del espacio, de los géneros, de los medios, en un marco de tematización de la transición y de personajes en errancia y deambulatoria constante (identitaria, genérica, nacional, económica, social, etc.). Lo discordante de las escrituras de Rivera Garza despliega este rasgo, el de plantear una tensión permanente, una colindancia de elementos discursivos, textuales, genéricos disímiles, que expanden el campo de lo específico y lo pertinente en la literatura. Esta expansión asume determinadas formas hacia adentro del texto (personajes con identidades en constante cambio, narrativa con una causalidad leve y ajena a un desarrollo cronológico lineal, empleo de materiales y discursos específicamente no literarios para la producción estética, oscilación entre diversas tradiciones literarias mexicanas y anglosajonas, indistinción entre prosa y verso, etc.), pero también hacia afuera, ya que se establecen relaciones con medios diferentes al de la literatura impresa. Esta discordancia también se desarrolla en la reescritura y desapropiación de textos propios y ajenos de distintos medios, tradiciones y campos disciplinares, que desestabilizan la idea de la versión final del texto, autoría, originalidad, etc. La expansión y la reescritura implican necesariamente un proceso de traducción entre lenguas, lenguajes, modos de composición, etc.

En Rivera Garza, las escrituras digitales enmarcan toda la anterior dinámica, es más, la potencian y la sistematizan, al hacerla entrar en relación con un medio cuyas posibilidades compositivas y rasgos distintivos se basan en la recursividad, la inter/trans/multi modalidad, las formas de autoría colectiva y colaborativa, etc. Justamente, las escrituras digitales problematizan, en distinto grado de complejidad, categorías, tipos textuales, retóricas, estéticas, discursos que se suelen presentar como pertinentes y específicamente literarios. En este punto es en donde entra el otro planteamiento teórico que permite delinear la conceptualización de escrituras discordantes. Sánchez Aparicio (2018) propone que en las “escrituras del software” pueden hallarse formas de resistencia con el objetivo de sabotear “sistemas dogmáticos” literarios. Literaturas como la de Rivera Garza, que toman e integran a las escrituras digitales como variable central para su práctica, son denominadas por Sánchez Aparicio como “poéticas disruptivas”, las cuales “suscitan un colapso estético en el ámbito literario” (p. 215). Los efectos de las poéticas disruptivas son similares a los causados por las “exformas” planteadas por Bourriaud (2015), aquellos signos “transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder” (p. 11), las cuales “recomponen sin cesar las fronteras de su territorio y corroen sin cesar las categorías que lo conforman y las normas en que se basa” (p. 66).

Las escrituras discordantes conceptualizan que la poética de Rivera Garza se puede entender a partir de tensiones genéricas, espaciales, mediales y lingüísticas, porque es su devenir mismo lo que tracciona (y se tracciona en) la *poesis*. Las escrituras discordantes están en-proceso-de-ser escrituras constantemente, a través de la reescritura, la expansión y la traducción, en trayectorias que, lejos de oponer duración e inmediatez como criterios disímiles para establecer valor estético (Guerrero, 2018), asumen como propias la dinámica de la colindancia, la tensión irresoluta, pero productiva literariamente, entre la velocidad y la recursividad de lo digital y la constancia y la permanencia de lo impreso.

Por todo lo anterior, planteamos que el análisis de la producción de Cristina Rivera Garza posee especial relevancia crítica, no sólo para el campo especializado en su literatura (ya sea digital o impresa), sino para los estudios sobre literatura latinoamericana reciente y la cultura digital. Nuestra lectura articula los dos espacios, ya que proponemos que Rivera Garza inscribe su práctica literaria en y a partir del entrecruzamiento entre literatura y tecnología, pero además porque es una derivación o conclusión lógica de su propia concepción poética.

### **3. Criterios para el armado del corpus de análisis y periodización**

¿Cómo está compuesto nuestro corpus? En primer lugar, identificamos una serie de textos en donde Rivera Garza reflexiona sobre su propia poética y sobre cómo las escrituras digitales transforman la práctica escritural. Los primeros ensayos aparecen en compilaciones en donde varios/as escritores/as latinoamericanos/as analizan cómo abordan el proceso de escritura y cuál era el panorama del sistema literario de América Latina a inicios del siglo XXI: “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera” (incluido en *Palabra de América*, 2004), “La escritura solamente” (compilado en *El arte de enseñar a escribir*, 2006), e “Introducción. Escribir un libro que no es mío” (parte de *La novela según los novelistas*, 2007)<sup>3</sup>. Los siguientes dos textos de Rivera Garza aparecen formando parte de la primera antología crítica sobre la propia Rivera Garza: “La página cruda” y “Saber demasiado”, incluidos en *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (2010). *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011) compila predominantemente textos en donde Rivera Garza reflexiona sobre la violencia en México durante la llamada “Guerra contra el Narco” y sobre cómo escribir en este contexto de necropolítica. Finalmente, muchas de las consideraciones anteriores sobre su poética se desarrollarán y complejizarán en un volumen completo: *Los muertos*

---

<sup>3</sup> Se destaca también la entrevista que Emily Hind le realiza a Rivera Garza en el año 2002 y que está incluida en el libro *Entrevistas con quince autoras mexicanas* (2003). Allí, Rivera Garza despliega varios lineamientos poéticos que luego terminará de delinear en sus ensayos.

*indóviles. Necroescrituras y desapropiación* (primera edición en 2013, segunda edición en 2019<sup>4</sup>).

En segundo lugar, tenemos los poemarios *Los textos del yo* (2005), *La muerte me da* (publicado bajo el seudónimo Anne-Marie Bianco, 2007), *Viriditas* (2011), *El disco de Newton* (2011) y *La imaginación pública* (2015). Es necesario indicar un aspecto que más adelante analizaremos: *La muerte me da* es el libro de poemas que el personaje de la asesina (llamada justamente Anne-Marie Bianco) envía a la detective en la novela homónima, *La muerte me da*, aparecida el mismo año.

Finalmente, es posible agrupar a los textos narrativos, los cuales son los siguientes: *La muerte me da* (2007), *La frontera más distante* (2008), *Verde Shanghai* (2011), *El mal de la taiga* (2012).

Como detallaremos más adelante, estos textos no solo van a establecer relaciones entre sí y con otros libros de Rivera Garza (el caso del poemario y la novela *La muerte me da* es solo un botón de muestra), sino que se van a vincular con textos en otros medios.

La delimitación temporal del corpus responde a dos instancias bien definidas: por un lado, tiene su inicio en el 2005, cuando se publica *Los textos del yo*, el primer libro de Rivera Garza en donde se evidencia en su producción los pasajes entre los entornos digitales y la literatura impresa; por otro lado, el período se cierra en 2015, con la aparición de *La imaginación pública*, texto que va a condensar la poética de Rivera Garza hasta ese momento, para establecer una relación en diferentes niveles de articulación con las escrituras y lecturas digitales. A su vez, la delineación del marco temporal del corpus toma en consideración textos críticos como el de Quintana et al. (2015), quienes marcan que *Los muertos indóviles. Necroescrituras y desapropiación* (2013) cierra un ciclo en la producción de Rivera Garza, y Cruz Arzabal (2019c), quien considera que *La imaginación pública* (2015) está permeada sobre todo por la poética del cuerpo en la escritura en articulación con la poética de la apropiación y la cita, conceptos que la mexicana había trabajado críticamente en la compilación de ensayos del 2013<sup>5</sup>.

El corpus de textos de Rivera Garza evidencia la problemática vinculada al entrecruzamiento de lo impreso y lo digital, pero articulada en la reflexión y la puesta en

---

<sup>4</sup> En la segunda edición, se modifica el orden de aparición de dos capítulos y se agregan algunos textos que aparecieron con posterioridad al 2013, por ejemplo, “Desapropiación para principiantes”, publicado originalmente en la revista *Literal* el 31 de mayo de 2017.

<sup>5</sup> Otros dos elementos pueden mencionarse para establecer la publicación de *La imaginación pública* como cierre y síntesis de un parte de producción de Rivera Garza. El 5 de noviembre de 2013, Rivera Garza publica el último artículo de su columna “La mano oblicua”, la cual había aparecido desde noviembre de 2006 en el periódico mexicano *Milenio*. Por otro lado, en el blog personal de la escritora, se observa que las publicaciones decrecen bruscamente a partir del 2013: entre 2004 y 2012, cada año había entre 150 y 250 publicaciones; en 2013 se contabilizan solo 103 posteos, hasta reducirse a 3 publicaciones en 2020, ninguna en el 2021 y sólo una en todo el 2022. Hasta el momento, en el 2023, se contabilizan 25 posteos.

práctica de su propia poética. En Rivera Garza, el pasaje entre la esfera digital y la esfera impresa es solo una más de las trayectorias que traza su escritura, caracterizada por ser en tanto movimiento en y a través de espacios, géneros, sujetos y objetos. Los textos ensayísticos de Rivera Garza, tanto los publicados en su blog personal (*No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*) como los que aparecieron en formato impreso, desarrollan las conceptualizaciones poéticas sobre su práctica literaria, como las indeterminaciones genéricas y la colindancia de disímiles tipos de escrituras y discursos en sus textos (“Escrituras colindantes”, “Escribir un libro que no es mío”, “Pedro Páramo en siete minutos”, etc.), la caracterización de la escritura como un proceso constante de traducción de lenguajes y lenguas (“Escrituras transciberianas”, “La escritura solamente”, “Agujeros luminosos”, “Traducir es una forma de poner atención”, entre otros), el inevitable entrecruzamiento de literatura y escrituras digitales en la actualidad y cómo éste repercute en la creación literaria (“Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”, *Los muertos indóciles*, “La producción del presente”, “Postear”, etc.), la idea de que la escritura literaria es constante reescritura de textos anteriores ajenos y propios, proceso de (des)apropiación que se potencia a partir del ingreso de lo digital en la práctica literaria (“Esto no es un ataque personal contra el final”, “El fin de la escritura”, *Los muertos indóciles*, etc.).

En esta instancia teórica, ya se establecen pasajes entre lo digital y lo impreso, dado que, por ejemplo, las reflexiones desarrolladas en “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera” (2004), se derivan de los primeros años de Rivera Garza en los entornos digitales (2002-2003); de la misma manera, varias de las publicaciones aparecidas en el blog y en la columna semanal que Rivera Garza tuvo en el periódico mexicano *Milenio* (2006-2013) adquirirán un mayor peso argumental cuando sean incluidas en el eje crítico que estructura *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*<sup>6</sup>.

Por otra parte, muchos de los textos literarios digitales del blog se reelaboran y se transcodifican para su publicación en textos impresos. En estos textos, lo digital no se circunscribe solo como fuente, sino que las estéticas, estrategias y discursos de la cultura digital se asumen en tensión con los diferentes estratos que conforman la escritura de Rivera Garza. De la misma manera, estéticas, tópicos, personajes, discursos, universos ficcionales enteros se expanden desde textos literarios publicados en el blog *No hay tal lugar* hacia textos literarios del mismo medio digital y hacia textos literarios impresos del corpus. Nos referimos específicamente a las series de textos *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer*

---

<sup>6</sup> En la sección de agradecimientos del libro, Rivera Garza (2013) explica: “Muchos de los textos que forman parte de *Los muertos indóciles* fueron concebidos primero para “La mano oblicua”, la columna que mantengo semanalmente en la sección de cultura del periódico mexicano *Milenio*. En su paso del periódico al libro, sin embargo, ninguno de esos textos “originales” quedó intacto. Algunos fueron reescritos en partes; otros en su totalidad. Todos encontraron posiciones nuevas en nuevas secuencias de argumentación. Todos son, luego entonces, textos trastocados”. (p. 13).

*Vampiro, la Verídica* (2005-2007), *Las Afueras* (2008-2011), *Mi Rulfo mío de mí* (2010-2011), *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (2010-2011) y *Un verde así* (2010).

Las expansiones y pasajes hacia y entre lo impreso y digital en Rivera Garza se enmarcan en una determinada problemática, la del entrecruzamiento entre lo literario y lo tecnológico, pero la complejizan y la exceden, ya que se imbrican en aspectos centrales de la poética de la escritora mexicana. La idea de la escritura como un proceso recursivo que elide cualquier versión final, en el marco del ingreso a la página de diversas estéticas, discursos y textualidades provenientes de distintos medios y disciplinas, lo cual redundaría en una transposición constante entre sistemas semióticos, se presenta en la literatura de Rivera Garza cuando la misma se despliega sólo en el ámbito impreso y desplegará aún más su potencial estético cuando las escrituras digitales formen parte sistemática de la práctica literaria.

Además de ciertos textos críticos sobre los textos poéticos y ensayísticos de la autora (los cuales, como desarrollaremos más adelante, son una minoría dentro del caudal bibliográfico), los rasgos de la poética de Rivera Garza que identificamos y analizamos pueden entenderse a partir de una serie de trabajos teóricos que permiten conceptualizar a un determinado modelo de escritor/a del siglo XXI —“semionauta” (Bourriaud, 2014, 2018), “realista de nuevo cuño” que participa de la “nueva ecología mediática, comunicacional y tecnológica” (Guerrero, 2018) como un “nómada” (Keizman, 2020), “operador de archivos” (Mendoza, 2019)— y un territorio de la literatura latinoamericana contemporánea —“literatura inespecífica” (Garramuño, 2015), “transliteratura” (Schmitter, 2019), “estética de laboratorio” (Laddaga, 2010)—.

Mencionamos que en la producción de Rivera Garza se va más allá del cruce entre lo literario y lo digital, porque en los últimos tres libros de la escritora mexicana (*Había mucha neblina o humo o no sé qué*, 2016; *Autobiografía del algodón*, 2020; *El invencible verano de Liliana*, 2021) se observan estas transposiciones y expansiones a una y otra esfera, pero aquellas forman parte de una conceptualización más integral, holística de la práctica escritural, una que integra al sujeto, a su comunidad, al entorno natural-animal, y a las temporalidades en que están imbricadas en dichos elementos, además de la mediación tecnológica. Rivera Garza la denomina “escrituras geológicas” y se desarrollan teóricamente en la segunda edición de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2019) y en los artículos “Breve historia íntima de la migración” y “La escritura vertical”, publicados en el 2016 en la revista digital *Tierra Adentro*, en “Desapropiación para principiantes”, texto aparecido en 2017 en *Literal*, en el ensayo “Geological Writings” (2022) y en *Escrituras geológicas* (2022). Al establecer un horizonte temporal que abarca desde el 2005 al 2015, nuestra investigación no se centrará en los últimos tres libros de Rivera Garza, pero

indefectiblemente haremos referencias a ellos, ya que podemos comprobar ciertas lecturas realizadas sobre el corpus seleccionado.

#### 4. Estado de la cuestión

A partir de lo que proponen Alejandro Palma Castro & Cécile Quintana (2015), Roberto Cruz Arzabal (2019b, 2022) y Adlín Prieto Rodríguez (2022), la producción de Rivera Garza podría dividirse en tres grandes períodos: de 1991 a 2004, de 2005 a 2013, y de 2015 al presente. Al recorrer la única bibliohemerografía sobre Rivera Garza (Luna & Cruz Arzabal, 2019) observamos dos aspectos: en primer lugar, el mayor volumen de trabajos críticos se centran en las producciones del período correspondiente a los años 1991 a 2004, sobre todo *Nadie me verá llorar* (1999); en segundo lugar, es posible identificar que hay una preeminencia de los estudios sobre lo que se podría denominar “ciclo de la Detective”, conjunto de textos narrativos protagonizados por dicho personaje: las novelas *La muerte me da* (2007) y *El mal de la taiga* (2012), cuatro cuentos de *La frontera más distante* (2008), la serie de publicaciones digitales *Las Afueras* (2008-2011), y algunas entregas de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (2010-2011). De entre estos textos, *La muerte me da* (Alicino, 2014; Bautista Botello, 2016; Close, 2014; Sánchez Becerril, 2013, entre otros) y *La frontera más distante* (Cantú, 2010; Carrillo Juárez, 2013; Hanaï, 2012; Lámbarry et al., 2015, etc.) son los que poseen un mayor volumen crítico.

A su vez, ya Palma Castro et al. (2015), y Cruz Arzabal (2019c) lo confirma, habían indicado que, en comparación con su producción narrativa, la poesía de Rivera Garza no suscitó una atención crítica equivalente. Con respecto a los poemarios, se destacan los trabajos de Palma Castro et al. (2015), Cruz Arzabal (2019c) 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 analicen un texto en específico, como es el caso de Cruz Arzabal (2016), quien trabaja con *Viriditas*. De la misma manera, los textos ensayísticos de la escritora mexicana tampoco cuentan con un volumen importante de estudios (Bianchi, 2021; Cruz Arzabal, 2015; Nayeli G, 2016; C. Quintana et al., 2015).

El examen de la relación entre literatura y tecnología en la producción de Rivera Garza se centra en especial en su blog personal, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, y en cómo puede ser entendido como taller o laboratorio de escritura (Choi, 2006, 2007, 2010; Griboul, 2006; Keizman, 2013).

Por otro lado, también son variados los análisis sobre las producciones multimodales de Rivera Garza, muchos de los cuales toman como objeto de estudio la fotonovela *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, publicada justamente en el blog (Bautista Botello &

Pérez López, 2018; Cruz Arzabal, 2016, 2014; Sánchez Aparicio, 2018; Sánchez-Aparicio, 2014)<sup>7</sup>.

No resultaría entonces casual que, en la referencia más extensa a Rivera Garza en *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*, específicamente la que se plantea en el artículo de Debra A. Castillo (2015), la relación entre literatura y tecnología en la escritora mexicana esté presentada a partir de su escritura digital en el blog y en Twitter: “She has a significant presence as a creative blogger (“No hay tal lugar”), tweeter, and wordpress author (“Mi Rulfo dentro de mí”) [sic.] She has what she calls a monthly photonovel on tumblr called “Las aventuras de la increíblemente pequeña.” (pp. 319-320).

Tampoco es extraño observar que, en textos lejanos a lo académico y cercanos al periodismo cultural, varios escritores hispanoamericanos contemporáneos que también escriben en blogs personales (Carrión, 2012; Mora, 2009; Paz Soldán, 2010) destacan cómo Rivera Garza emplea los entornos digitales “literariamente”; es decir, casi diferenciando las dos esferas de su producción (la digital y la impresa), sin plantear pasajes ni trayectorias entre ambas.

Uno de los trabajos que trata de vincular las escrituras digitales de Rivera Garza con uno de los textos impresos de su producción (la novela *El mal de la taiga*) es la tesis de licenciatura de David Loría Araujo (2014). Si bien es posible postular que, sobre todo debido a las limitaciones de extensión y de profundización de análisis de una tesis de licenciatura, ciertas conceptualizaciones merecían un mayor desarrollo, debe destacarse que el trabajo de Loría Araujo establece que el discurso de las “plataformas cibernéticas” es una variable poética en la propuesta literaria de Rivera Garza.

Hasta el momento, el texto crítico que más ha avanzado en entender la relación entre la literatura impresa y lo digital en Rivera Garza a partir de una lectura integral de su poética (es decir, no solo concentrada en el período de mayor presencia de los entornos digitales de la escritora mexicana) es el artículo “Neoescrituras desde sus contextos: mirar de aquí hacia allá. El ensayo y otras formas de escritura en la obra de Cristina Rivera Garza”, de Quintana et al. (2015).

Los estudios que analizan los cruces entre literatura y tecnología en Rivera Garza son variados y cubren el período en donde se dio el mayor volumen de producción digital, es decir, toda la primera década del siglo XXI. Lejos de ser esta periodización una característica que se aplica exclusivamente a la obra de Rivera Garza, es posible rastrear que, justamente, el entrecruzamiento entre lo digital y lo literario en el ámbito latinoamericano se exhibe preponderantemente desde fines de la década del noventa y se extiende hasta más allá del año 2015. Por supuesto, además de ciertos rasgos que es factible identificar en algunos/as

---

<sup>7</sup> Al enumerar varios ejemplos de lo que él llama “literatura compuesta de pantpáginas”, Mora (2012) denomina a la fotonovela de Rivera Garza “literatura PowerPoint” (p. 113).

escritores/as latinoamericanos/as de fin de siglo XX, y que más adelante postularemos brevemente, es innegable que el aumento de la capacidad de almacenamiento y de velocidad de procesamiento de los equipos, las mejoras en la portabilidad y en la interconectividad de los dispositivos, así como el abaratamiento de los mismos, permitió que muchos/as artistas y autores/as pudieran acceder a plataformas y dispositivos digitales para transformar sus prácticas artística y literaria.

Justamente, esta nueva instancia que se abre para las esferas culturales, artísticas y literarias en Latinoamérica va a ser analizada desde múltiples perspectivas por una miríada de críticos/as y teóricos/as del ámbito hispanoamericano. Si bien la mayoría no trata detalladamente el caso de Rivera Garza, consideramos pertinente realizar un breve repaso de estos antecedentes<sup>8</sup>.

Vicente Luis Mora (2006, 2012, 2013, 2014b, 2014a) analiza las relaciones, o deslizamientos, entre literatura y nuevas tecnologías. Sostiene que estas nuevas tecnologías digitales configuran un nuevo tipo de texto, el “internexto”, concepto que subraya sus aspectos dinámicos de transmisión, difusión y reproducción, así como la información textovisual que lo va enriqueciendo a cada paso. Este tipo de textos configura una nueva realidad literaria, la cual Mora denomina “literatura textovisual”. La integración del aspecto visual (a través de la imagen, del diseño y de configuraciones organizativas, espaciales y retóricas), pero también de elementos sonoros, amplía, prolonga y complejiza la concepción de “escritura”: la literatura se presenta como “expandida”.

Tal como explica Mendoza (2019), “los medios estetizan los textos”, con lo cual les añaden “nuevas cargas de sentido en algunos casos totalmente alejados del sentido

---

<sup>8</sup> Mendoza (2011b) describe detalladamente la tradición teórica que analiza el encuentro entre literatura y tecnología, un “giro tecnológico”, cuyos primeros antecedentes pueden rastrearse en la relación entre arte y técnica que se manifestó en las vanguardias históricas de las primeras dos décadas del siglo XX y en las post-vanguardias de la década del sesenta. A su vez, se destacan también los trabajos que en la primera mitad del siglo XX llevaron a cabo Paul Valéry, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse y Martin Heidegger, en donde se discutió el encuentro de la cultura letrada con la cultura industrial.

En la década del ochenta y principios de los noventa, Ted Nelson (1981), Jay Bolter (1991), George Landow (1991, 1994) centran sus análisis en las posibilidades discursivas y estéticas de la escritura y la lectura electrónicas, en las ficciones hipertextuales e hipermediales, y en cómo la hipertextualidad potenciaba y complejizaba problemáticas teóricas como la autoría, los derechos de autor, la intertextualidad, etc. El trabajo de Espen Aarseth (1997) también es de gran importancia, en especial porque los conceptos de «cibertexto» y «literatura ergódica» que allí se postulan van a citarse, revisarse y ampliarse en posteriores investigaciones sobre literatura y nuevas tecnologías.

Ya en el 2000, son significativos los trabajos de Katherine Hayles (1999, 2002, 2005, 2008) sobre literatura electrónica. El análisis de las relaciones que establecen los conceptos de hipertexto, virtualidad, ciberespacio con la literatura y el arte en general encuentran en los trabajos de Marie-Laure Ryan (1999) y Daniel Link (2003) otros antecedentes de importancia. Mendoza (2011b) explica que los planteos de Friedrich Kittler (1997) y Christian Vandendorpe (2003), retomaron la discusión de la relación entre cultura letrada y cultura industrial y la extienden a cómo aquellas se emulsionan con la cibercultura.

depositado en la propia trama de las palabras”. Emergen de esta manera textos “que, en principio, no estarían estructurados como literatura pero que, sin embargo, modifican y amplían las nociones canónicas que teníamos de lo literario” (p. 220).

Si las escrituras digitales se presentan caracterizadas por su inmaterialidad, paradójicamente su ingreso en lo impreso, en lo material, origina que se evidencie la falta de un soporte y una materialidad textual. Sergio Chejfec (2015) toma el concepto de pensatividad de Rancière y lo aplica al texto digital para designar el “conflicto entre la marca físico-tipográfica inscrita en toda escritura, incluida la digital (ya que se entiende por escritura un sistema de signos que como tales provienen de aquellos que servían como inscripciones), y una condición inmaterial y de postulación provisoria, en el sentido de inestable, que procede del destello virtual” (p. 49).

Cuando las escrituras digitales se instalan visualmente en lo impreso, dicha tensión se exagera, porque el soporte de la página impresa aumenta “la resonancia material” de su forma. En la página se simulan las estéticas, los marcos y las estrategias digitales, y al hacerlo, aquella escritura que aparentemente era ubicua, fluida, evanescente, en la nube, se enfrenta/encuentra con lo fijo, con la materialidad del texto. La puesta en página de la textualidad digital evapora el velo de la ausencia de un sustrato físico de lo electrónico, instituido por la retórica del capitalismo posindustrial de las tecnologías de la información y la comunicación, ya que lo material está imbricado en la conceptualización misma de las escrituras digitales. Los protocolos del chat, del tuit, del correo electrónico, etc., presentes en ciertos textos de nuestro corpus, pueden entenderse como una “dimensión residual de lo epistolar que ha ejercido una gran presión sobre la composición literaria”. En gran medida, se podría afirmar que algunos de los textos analizados están contruidos con “criterios de reproducción escenográfica de las pantallas” basados en extrapolar las estéticas digitales a formatos literarios convencionales (Chejfec, 2015, pp. 69-70).

Asimismo, las indagaciones de Laddaga (2006, 2007, 2010), en torno a las “artes posdisciplinarias”, y de Claudia Kozak (2009, 2011, 2014, 2015), en relación a las “poéticas tecnológicas” o “tecnopoéticas”, se constituyen como antecedentes centrales en la bibliografía crítica que analiza los entrecruzamientos entre estéticas, poéticas, disciplinas y tecnologías. Por otra parte, específicamente en el campo de la literatura latinoamericana, los trabajos de Carolina Gainza (2015, 2016, 2018), con respecto a las “estéticas digitales” en narrativas y poéticas de América Latina; de Germán Ledesma (2013, 2017, 2018b, 2018a) sobre la literatura argentina en el “ambiente mediático”; de Carolina Rolle (2017) y su lectura transmedial de las poéticas barriales de Washington Cucurto, Fabián Casas y Juan Diego Incardona; de Verónica Gómez (2019), sobre los usos experimentales de la “traducción expandida” en la literatura digital latinoamericana; de Agustín Berti (2017, 2018), en torno a la literatura digital argentina; la compilación de ensayos realizada por Mario Cámara & Adriana

Kogan (2018) sobre textos literarios que establecen puentes con otras artes (artes plásticas, cine, fotografía); y de Gianna Schmitter (2018a, 2018b, 2019), en relación con las “transliteraturas” hispanoamericanas, son antecedentes que deben ser tenidos en cuenta por sus aportes metodológicos y teóricos.

Este sucinto repaso de los principales antecedentes teóricos que analizan el cruce entre literatura y tecnología nos habilitaría a confirmar la actualidad evidente y los múltiples abordajes teóricos que suscita la problemática. Sin embargo, dicha reflexión excede los límites de este trabajo y bien puede desarrollarse en futuras investigaciones. Justamente, consideramos que una de las principales dificultades del campo radica en la capacidad de hacer un recorte metodológico dentro la hipercontemporaneidad de las problemáticas de estudio que vinculan literatura y tecnología.

## **5. Lecturas de la poética de Rivera Garza**

Para el análisis de la poética de Rivera Garza son de especial relevancia los planteos teóricos de las compilaciones realizadas por Oswaldo Estrada (2010b) y Roberto Cruz Arzabal (2019a), ya que los artículos críticos de sendas antologías examinan los distintos géneros literarios a través de los cuales se ha desplegado la escritura de la autora mexicana.

Ya que entendemos que el cruce de lo digital y lo literario en Rivera Garza es, primeramente, una derivación de su propia poética, consideramos de especial importancia el planteo de Alejandro Palma Castro & Cécile Quintana (2015), quienes sostienen que, a partir de *La muerte me da*, Rivera Garza escribe “desde un capital simbólico” propio (personajes comunes, recursos de su novelística, etc.), que aprovecha para llevar a los/as lectores/as a “un espacio donde la escritura se distiende en prácticas diversas”. Esta dinámica les permite hipotetizar a Palma Castro y Quintana que toda la obra de Rivera Garza “se centra en unos pocos temas tratados de manera obsesiva y por tanto los géneros no hacen sino complementar un proyecto de escritura más allá de formas literarias específicas” (pp. 16-17). En una línea similar, Griboul (2006) denomina a la literatura de Rivera Garza “escritura errante”, Cruz Arzabal (2016) postula que la producción de la escritora mexicana es “un proyecto de proyectos, una multiplicidad contenida por la figura autoral” (p. 39), y Sánchez-Aparicio (2017) propone entender al “proyecto creativo” de Rivera Garza como “transdisciplinar, transgenérico y experimental” (p. 1).

La perspectiva de leer al corpus de textos de Rivera Garza como un “proyecto” subsume, a partir del examen de su producción, dos ideas básicas: la primera es que su práctica literaria no está cerrada, que está en proceso de construirse de forma permanente; y la segunda es que esa misma dinámica de conformación permite derivas a través de

distintos géneros, medios y textos<sup>9</sup>. Justamente, Cécile Quintana (2016) se basó en su idea previa de que en Rivera Garza se evidencia un “proyecto de escritura” y postuló una conceptualización crítica que tomamos en especial consideración en esta investigación.

En la novela *La muerte me da* (2007), ante un poema escrito cerca del cuerpo de una víctima, la Detective dice que el “campo de acción” de la asesina es la poesía (Rivera Garza, 2007b, p. 23). Quintana toma esta frase para plantear que la producción de Rivera Garza debe entenderse como un “campo de acción” antes que un producto terminado:

Au-delà de son caractère transgénérique (poésie, nouvelles, romans, récits, essais), interdisciplinaire (histoire, littérature, sociologie) et, à l'occasion, bilingue (espagnol, anglais), son œuvre présente une cohésion artistique à travers le seul geste qui en stimule la création et constitue l'objet continu de sa réflexion: l'écriture. (Quintana, 2016)

La escritura cohesionada y (se) mueve (en) el campo de acción que constituye la producción literaria de Rivera Garza. Para Quintana, los textos de Rivera Garza reflejan el gesto de escribir, con lo cual surge en y a través de ellos la idea de movimiento. A partir de esta consideración, Quintana se basa en la “imagen-movimiento” de Gilles Deleuze (1983) para formular el concepto de “escritura-movimiento” como eje de la poética de Rivera Garza.

Estas consideraciones nos permiten postular que, para Rivera Garza, la escritura es una práctica, un trabajo con el lenguaje en y a partir del movimiento: cuando se escribe, lo fisiológico se transforma, lo psicológico se transforma (Rivera Garza, 2006). “Escribir es el acto físico de pensar”, propone Rivera Garza (2007a): el cuerpo y la mente en movimiento en y por la escritura, que reproduce esa misma errancia, ese devenir en y a través las lenguas, los textos, los géneros y los medios. Ya desde uno de los primeros textos en donde reflexiona sobre su propia poética, bajo el subtítulo “Trabajo”, Rivera Garza (2006) sostiene: “La escritura produce significado. La escritura es una práctica” (p. 78). En la práctica escritural, el cuerpo del sujeto se mueve, gasta energía, asume posturas que no son “naturales”, emplea herramientas, transforma determinadas materias primas y modifica su entorno. La escritura es en/un acto de experimentación permanente “a través del cual, explorándolos, se tensan y, a veces, se desbocan, los límites del lenguaje” (Rivera Garza, 2007a, p. 15).

La idea de la escritura como un trabajo en movimiento con el lenguaje bien puede vincularse con otras/os escritoras/es. Sin embargo, en Rivera Garza, es una

---

<sup>9</sup> Estas dos ideas se basan en sendos rasgos que Laddaga (2010) identifica para una constelación de artistas y escritores/as contemporáneos. Por un lado, estos/as productores/as consideran que la generación de obras o procesos de arte forman parte de un proceso más general, que involucra una red de vínculos que integra un cierto número de dispositivos materiales e interpersonales. La producción artística es producción de más de un dispositivo, medio y sujeto. Por otro lado, los objetos/textos/proyectos que componen son inestables, volátiles, evitando estructuras estables, límpidas (pp. 13-14).

conceptualización apropiada para seguir recorriendo su poética. En el ensayo “La escritura solamente”, ese acto físico de pensar es definido como una “serie de movimientos tanto internos como externos que *encarnan* un cierto y singular proceso de pensamiento” [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2006, p. 78). La escritura es lo que materializa, lo que corporiza el pensamiento. Ya encontramos allí un indicio de cómo la práctica escritural transforma, reelabora y permite que el proceso de pensamiento vaya más allá de sí hacia otro medio, hacia el exterior, a la esfera de los cuerpos. Un poco más adelante en el mismo ensayo, leemos que el producto de la escritura es “un cierto sentido trastocado de lo real” (Rivera Garza, 2006, p. 78). El desvío de lo real, de una supuesta representación “mimética” de la realidad, en Rivera Garza, está lejos de significar la expresión de cierto estado alienado personal o de una realidad interna aislada, es, al contrario, una serie de relaciones a través del espacio de lo social, lo cual se entiende como una dinámica histórica, colectiva y política con el lenguaje. La escritura está permanente en proceso de expansión en Rivera Garza: del pensamiento a lo corporal, del cuerpo individual al cuerpo social, de la literatura a otras disciplinas y artes, de un medio impreso a uno digital, de una tradición literaria a otra, etc.

Desde el inicio de la producción de Rivera Garza, mucho antes de que ella introdujera la variable de lo digital, el eje de su poética es la “escritura-movimiento” (Quintana, 2016), la escritura en las trayectorias a través de fronteras genéricas, lingüísticas, corporales e identitarias. La inclusión de los entornos digitales a partir del año 2003 complejiza y pone en práctica las reflexiones sobre la propia poética. Desde entonces, la obra de Rivera Garza ha atravesado estos treinta años de problemática crítica entre tecnología y literatura.

Podemos postular que el corpus de textos literarios de Rivera Garza publicados entre 2005 y 2015 evidencia un proceso de reflexión y puesta en práctica de su propia poética que redundará en una nueva trayectoria literaria a partir del año 2016, basándose en la idea de que el yo plural de la voz narradora/poética se articula a la comunidad que la precede y le da existencia, en relación con el territorio en el que habita/escribe/transita, en el marco de una mediación tecnológica.

Por último, se sintetizarán aspectos específicos sobre la inscripción de Rivera Garza en las esferas literarias latinoamericana y mexicana. Si la publicación de *Nadie me verá llorar* (1999) ubica a Rivera Garza en el panorama literario (Cruz Arzabal, 2019b; Estrada, 2010b; Palma Castro & Quintana, 2015), el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001) por dicha novela, sus siguientes libros (*La cresta de Ilión*, 2002; *Ningún reloj cuenta esto*, 2002) y el Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo (2001) confirman su lugar de centralidad en el sistema literario de México. Será un evento literario, y su consiguiente derivación editorial, el que coloque a Rivera Garza en ciertas coordenadas del campo intelectual latinoamericano que distan de ser las que consideramos como las adecuadas para definir su poética.

En junio de 2003, el entonces director literario de la editorial Seix Barral, el español Adolfo García Ortega, convocó a Rivera Garza a participar en el I Encuentro de Escritores Latinoamericanos, que la susodicha editorial organizó, conjuntamente con la Fundación José Manuel Lara (del Grupo Planeta), en Sevilla. Además de que la escritora mexicana haya sido la única mujer en un grupo en el que había once hombres<sup>10</sup>, que una editorial y una fundación españolas, en una ciudad de España, organice un congreso para debatir sobre “el presente de la literatura latinoamericana” es un claro ejemplo de las estrategias de internacionalización que llevan adelante los grandes conglomerados transnacionales de edición, prensa y comunicación que desembarcan en América Latina a partir de los ochenta (Guerrero, 2018).

El hecho de que en el Encuentro participaran Ignacio Padilla y Jorge Volpi, que en los artículos periodísticos de la época se mencionara que en la reunión se “cuestionará la existencia de un segundo boom latinoamericano”, que la escritora mexicana declarara que ella y los otros autores reunidos en Sevilla estaban “hartos del estereotipo del escritor al que se le ha exigido que cumpla con funciones extraliterarias, como si ese fuera el único camino para revalidarse como escritor” (Molina, 2003) y que en el prólogo de *Palabra de América* (2004), el libro que recopila las intervenciones de los/as escritores/as en el Encuentro, Guillermo Cabrera Infante centrara su escrito en Volpi y Padilla, hizo que en México se asociara a Rivera Garza con otros escritores mexicanos nacidos en los sesenta, como los cinco promotores del Crack (Estrada, 2010a, p. 20).

Casi con un diagnóstico similar al que detallan De Rosso (2005, 2013) y Manzoni (2003) para la generación de escritores/as latinoamericanos/as que publican a partir de la década del noventa, los/as escritores/as mexicanos/as que nacen alrededor del trágico 1968 pertenecen a una “generación inexistente”, ya que perciben que “la renovación narrativa que desearían hacer ya fue realizada por sus predecesores”; desarrollan temas no mexicanos en sus textos, porque han asumido que no tienen “obligación de realizar una literatura nacional”; se han beneficiado de las becas de Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), a través del programa Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; tienen una presencia constante en la Web, generalmente a partir de sus blogs personales; y son una “generación huérfana y desencantada”, porque a la carencia de “padres literarios” como Rulfo o Fuentes, a los que pudiesen seguir u oponerse, “se une el desencanto producido por la situación del país” (González Boixo, 2009, pp. 16-18).

Oswaldo Estrada (2010a) toma en consideración el anterior análisis y explica que si bien Rivera Garza comparte algunas de las mencionadas características (fue becaria del Fondo Nacional, no escribe “sobre la eterna búsqueda de lo mexicano y la mexicanidad”, escribe asiduamente en los entornos digitales), “un análisis minucioso de sus obras pronto

---

<sup>10</sup> Roberto Bolaño, Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Iván Thays, Jorge Volpi.

delata su verdadera extranjería intelectual y su residencia, siempre pasajera o itinerante, en diversos cuartos propios que poco se parecen entre sí” (pp. 21-22). La deambulatoria permanente, el tránsito por trayectorias literarias, genéricas y territoriales disímiles, en suma, la escritura “en migración” (Rivera Garza, 2016b), se subrayan como rasgos distintivos no solo para caracterizar la poética de Rivera Garza, sino también su lugar en el sistema literario mexicano y latinoamericano<sup>11</sup>.

Es la propia Rivera Garza quien, ante la pregunta de si se considera parte del Crack, responde que “el Crack tiene una historia que no es mía”, porque

mientras los integrantes del futuro Crack se encontraban compartiendo salones de clase, y ganando premios, en una preparatoria de la Ciudad de México, yo andaba de la mano de unos padres de ánimos más bien gitanescos recorriendo el norte del país, tomando clases en escuelas del gobierno y leyendo, como saben, Ana Karenina debido al optimismo de jóvenes profesores sin mucha experiencia didáctica, pero con muchas ganas de propagar su amor por la lectura. [...] Hay, como es visible aquí, una historia de desarraigo tanto vivencial como intelectual, de buscados puntos-de-fuga, de estar-en-el-fuera-de-lugar, de una gozosa (aunque también sufrida y a veces violenta y violentada) autonomía, que me gusta mucho, con la que me identifico profundamente y a la cual no voy a dejar escapar. Para ser honestos, con frecuencia llego a la conclusión de que yo no me pertenezco ni a mí misma. Así están las cosas. (Hong & Macías Rodríguez, 2007)<sup>12</sup>

Las palabras de Rivera Garza comprueban en gran medida la caracterización de “escritora nómada” de Keizman (2020) y la posible inclusión de su escritura bajo los parámetros de “transliteraturas” de Schmitter (2019). Palma Castro & Quintana (2015), a su vez, ubican a Rivera Garza en unas coordenadas móviles similares:

El hecho de escribir a menudo desde un lugar “no estabilizado” determina las modalidades de enunciación de un “sujeto sin domicilio fijo”. Aunque ha nacido en Tamaulipas y se asume

---

<sup>11</sup> En una entrevista que Hind le realiza, Rivera Garza dice: “Con todo y esto, me considero, tal vez paradójicamente, una escritora mexicana, pero únicamente si el término no es usado de una forma simplemente nacionalista y/o geopolítica. Sospecho que soy una escritora mexicana no sólo porque he nacido en México y me reconozco como elemento de una tradición literaria específica, sino también porque he abrazado una realidad fronteriza y ambivalente donde las raíces relacionales de la identidad y las relaciones sociales en general resultan más patentes, más punzantes” (Hind, 2003, p. 189).

<sup>12</sup> La distancia de Rivera Garza respecto al movimiento Crack, la cual puede entenderse a partir de las hondas diferencias de trayectorias personales y poéticas, debería enmarcarse también en la exclusión que experimentaron las escritoras en general para formar parte de dicho espacio canónico del sistema literario mexicano: “Even the more experimental and critically renowned Latin American women writers have remained at the outskirts of literary circles and canon formation: absent from both the *McOndo* anthology and the Crack movement in the nineties, and relegated to mere footnotes in recent appraisals of literary production” (González-Stephan & Fornoff, 2015, pp. 493-494).

como una escritora mexicana, su identidad de escritora nómada permite caracterizar la esencia de su escritura dándole un énfasis interesante a la noción de frontera, más allá de la que separa México de Estados Unidos. Rivera Garza forma parte de esa otra comunidad de identidades literarias nómadas que van viajando y ocupando un espacio en forma básicamente transitoria. (p. 10).

En una temprana publicación del blog, que lleva como título “Las identidades intermitentes”, Rivera Garza se define de la siguiente manera:

Fronteriza. Lectora. New Latino. Mexicana. Norteña. Tamaulipeca. Hija. Tijuanaense. Chilanga. Lectora. Pocha. Mexico-Americana. Chicana. Mujer. No-mujer. Lo-que-está-más-allá-de-Mujer. Hispana. Primera-Generación. Middle-Age. Lectora. Chamaca. Académica. Third-Wave. Imprudente. Bloguista. Traductora. Clase Media. Diaspórica. Ex-smoker. Madre. Socióloga. Feminista. Historiadora. Bilingüe. Mestiza. Borderlined. Enamorada. Tenured. Lectora. Colored. Amiga. Californiana. Ex-esposa. Profe. Doctora. Spanish-speaker. Mexicanista. Speaker. Contestona. Endorfinómana. Más-joven-que. Viajera. Electrónica. Silenciosa. Accented. Morena. Bípeda. Hyphonated. Estudiante. Invisible. Terrestre. A-veces-muda. Lectora. Ahora-en-Madrid.

Etceteramente.

Todo esto (y más) alrededor de la palabra *escritora*. [en cursiva en el original] (crg, 2004f)

La identidad del yo (que escribe) se compone de múltiples espacios, tiempos, lenguas, tradiciones, etc. O de manera más clara aún, en ese yo de escritora se conjugan una miríada de identidades, que es muy similar a decir una miríada de “discursos”, “textos” o acaso “literaturas”. Ciertamente, no es casual el plural en el título del posteo (“identidades”), lo mismo que el adjetivo “intermitentes”: las identidades de ese yo son variables, movibles, dinámicas, por lo tanto, no aceptan una única perspectiva de lectura, una interpretación que milite por la transparencia y la unicidad. De hacerlo así, la exégesis puede quedar en la nada, ya que toda esa estructura interpretativa que se había preparado para leer y escribir sobre “fronteriza”, por ejemplo, se vería en crisis al enfrentarse al hecho de que esa “escritora” no solo se define por la frontera, sino por su nacionalidad o por su edad, o por traducir.

Las identidades múltiples colindan, se traducen entre sí, se enuncian potentes en una región del espacio e inmediatamente dejan paso a otra. Porque el yo, porque la escritura de Rivera Garza deambula entre definiciones, bibliotecas, lenguajes. El inglés y el español son tan indistintos como adjetivos registrados en diccionarios como aquellos que son neologismos. Pero siempre está el corte, la ruptura, porque la identidad del yo poético/narrativo, de la literatura de Rivera Garza puede describirse como lo hace la Detective para referirse al poemario homónimo en *La muerte me da*: “Una colección de líneas rotas” (Rivera Garza, 2007b, p. 342). El adjetivo se vuelve sustantivo, se traduce en nombre, porque

lo que hay detrás de “bloguista”, “endorfinóma” o “colored” se hace sujeto, se encarna, transpone un pasado y un presente, un trabajo con el cuerpo, una relación con otros sujetos. La sucesión de nombres se origina por hechos, por acciones que fueron provocando que el yo se entienda y se escriba fragmentario: viajar, migrar, trabajar, doler, llorar, amar, leer, abandonar, estudiar, etc.

El yo se define por “fricciones de identidades siempre al borde de fracturas interiores” (Palma Castro, Galland Boudon, et al., 2015, p. 133), lo mismo que los poemas de *Los textos del yo*, los personajes de *Lo anterior*, la escritura ensayística de *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* o el relato en *Verde Shanghai*. La intermitencia, la errancia, la discordancia se asumen como conceptos centrales de los textos de Rivera Garza: la escritura y el yo están estratificados, y es en el movimiento mismo a través de las capas, en donde se explicitan las textualidades, identidades, discursos, espacios, tiempos que entran en tensión para producir sentido.

Finalmente, también consideramos pertinentes trabajos críticos que ensayan ciertos rasgos comunes en las producciones literarias de las escritoras latinoamericanas del siglo XXI. Por un lado, para Ileana Rodríguez & Mónica Szurmuk (2015), en un contexto en donde la abyección adquiere centralidad inusitada, las autoras latinoamericanas prestan mucha atención a sus secuelas y a las consecuencias de las reformas neoliberales. Los residuos de una deriva pre y posrevolucionaria, además de la melancolía, originan que se postulen ciertos razonamientos explícitos e implícitos sobre la temporalidad y la identidad: “National and state incompleteness is borne in mind as a perennial atmosphere for women writers”. En sus textos, algunas problemáticas específicas se tornan centrales: “translation, canon making, and aesthetic ideas nourishing women, as much as to the strong influence of the media, social networks, and psychoanalytic and sociopolitical models and energies feeding them”. (p. 482).

Por otro lado, Karim Benmiloud & Alba Lara-Alengrin (2014) realizan una “breve genealogía de las escritoras mexicanas” y explican que las “escritoras de fin de siglo cuentan ya con una tradición estética de alto vuelo y a la vez han sorteado el cuestionamiento de la crítica frente al éxito comercial de las escritoras que publicaron en la década del ochenta”. Por otra parte, Benmiloud y Lara-Alegrin caracterizan que la producción de las escritoras mexicanas a partir de la década de los noventa “apunta hacia un erotismo más abierto o una «escritura del cuerpo» y se destaca por su predilección por el registro fantástico o neo-fantástico”. (p. 15). En este grupo, Benmiloud y Lara-Alegrin incluyen a Rivera Garza como figura destacada junto Ana García Bergua.

Como editoras de *Latin American Literature in Transition 1980–2018*, Mónica Szurmuk & Debra A. Castillo (2022), por su parte, destacan que, al final de la segunda década del siglo XXI, en el marco de un resurgimiento de movimientos nacionalistas y de refuerzos de las fronteras en todo el mundo, un conjunto de autores/as, textos literarios y producciones

culturales despliegan comprensiones interseccionales de la práctica cultural. En el volumen, se examinan autores/as y textos literarios latinoamericanos que se niegan a circunscribirse dentro de fronteras nacionales, ya sean definidas por presunta ciudadanía, referencias culturales o idioma; nuevos géneros académicos que amplían los límites de la escritura crítica y teórica al examinar objetos culturales novedosos (videos de YouTube, archivos digitales, literaturas digitales); ficciones articuladas alrededor de cómo el cambio climático altera la comprensión del entorno y de la identidad, etc. Rivera Garza (2022b) no sólo está referenciada en el corpus de textos analizados, sino que participa con el ensayo “Geological Writings”.

## 6. Organización de los contenidos

Nuestra tesis se centra en el análisis de una autora en específico y de un corpus que abarca diez años de su producción. Sin embargo, como ya lo hemos postulado, la literatura de Rivera Garza se enmarca en un determinado momento de la literatura latinoamericana y, sobre todo, en ciertos tipos de relaciones que establece aquella con los entornos digitales interconectados. Por lo tanto, organizamos el desarrollo de la tesis en las siguientes partes:

“Segunda Parte: Trayectorias de la literatura latinoamericana entre lo impreso y lo digital”. En esta sección, partimos de la consideración de que, a fines del siglo XX, se evidencia un “nuevo paradigma estético”, el cual se caracterizaría por ciertas prácticas artísticas que se expanden más allá de su campo y establecen espacios de convergencia y ejecutan choques de tradiciones y regímenes de expresión, lo cual redundaría en que se desarrollen estrategias transmediales e intermediales, empleen materiales y discursos no específicamente “literarios o artísticos”, planteen la reelaboración y remezcla de objetos/textos previos y lleven adelante procesos de transcodificaciones, entre otras acciones. En este contexto, nos centraremos en cómo la literatura latinoamericana da cuenta de estos cruces y pasajes, sobre todo en lo que respecta a los que se desarrollan entre la esfera de la literatura impresa y los entornos digitales. Estos rasgos específicos nos permitirán examinar ciertas conceptualizaciones que nos son útiles para nuestro análisis, como transliteraturas, tecnopoéticas, arte radicante, literaturas inespecíficas, entre otras.

“Tercera Parte: Reescritura, expansión y traducción en Cristina Rivera Garza”. Esta sección es la más extensa, porque su organización trata de reflejar ciertas dinámicas que identificamos en la literatura de Rivera Garza. Por un lado, el apartado se divide en dos períodos cronológicos: “1991-2004” y “2005-2015”. En el período “1991-2004”, examinaremos los textos *La guerra no importa* (1991), *La más mía* (1998), *Nadie me verá llorar* (1999), *Ningún reloj cuenta esto* (2002), *La cresta de Illón* (2002) y *Lo anterior* (2004), ya que los consideremos como antecedentes en donde se observan, en distinto grado de desarrollo,

los procedimientos analizados. El segundo período, “2005-2015”, es el que delimitamos para nuestro trabajo y allí analizaremos los siguientes textos: *Los textos del yo* (2005), *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica* (2005-2007), *La muerte me da* (2007, poemario), *La muerte me da* (2007, novela), *Las Afueras* (2008-2011), *La frontera más distante* (2008), *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (2010-2011), *Mi Rulfo mío de mí* (2010-2011), *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* (2011), *Un verde así* (2010), *Viriditas* (2011), *Verde Shanghai* (2011), *El mal de la taiga* (2012) y *La imaginación pública* (2015). A su vez, también examinaremos publicaciones específicas del blog *No hay tal lugar. Ú-tópicos contemporáneos* (2002-2023).

Por otro lado, establecemos tres subdivisiones, las cuales corresponden con los procedimientos cuyos despliegues analizamos en los textos del corpus: reescritura, expansión y traducción. Los tres procedimientos se evidencian en los dos períodos, pero alcanzan mayor complejidad formal y temática y extensión en cada uno de los textos a partir de que los entornos digitales interconectados empiezan a formar parte de la práctica literaria de Rivera Garza con la apertura de su blog personal en 2003 y, sobre todo, cuando se instauran en la página impresa en 2005. Por ello, primero haremos referencia a la reescritura, ya que es el procedimiento más preponderante en el período 1991-2004. Sin perjuicio de ello, se referenciará de manera permanente a la reescritura durante el período 2005-2015, pero en dicha instancia temporal examinaremos más detalladamente los procedimientos de expansión y traducción. En cada una de los subtítulos que corresponde a cada procedimiento, se realizará una revisión de los principales antecedentes teóricos sobre la temática.

“Cuarta Parte: Consideraciones finales”. Allí, retomaremos ciertos planteamientos y conclusiones parciales que fuimos elaborando durante las dos partes precedentes y estableceremos algunas reflexiones como cierre del trabajo, además de ensayar posibles trayectorias de futuras investigaciones.

**SEGUNDA PARTE: Trayectorias de la literatura latinoamericana entre lo impreso y lo digital**

## **1. Introducción**

La siguiente sección se propone ofrecer un panorama de las principales instancias en donde lo digital y lo impreso se entrecruzan en la literatura latinoamericana de los últimos veinte años. Lejos estamos de consignar una historia de estos cruces, sobre todo porque dicho propósito excede con creces los límites de la presente tesis. Sin embargo, sí nos disponemos señalar ciertos momentos en donde, en textos literarios latinoamericanos publicados en formato impreso desde finales de la década del noventa del siglo pasado, la esfera digital estableció interrelaciones con éstos, ya sea porque configuraron unidades, plataformas o sistemas completos a través de los cuales se realizaron pasajes de un mismo elemento (historias, mundos, personajes, etc.), o porque se evidencian procesos de traducción de temáticas, estructuras formales, discursos pertenecientes de la esfera digital y de la esfera impresa.

El recorrido que ensayamos dista de seguir un orden cronológico, igualmente ello no nos impedirá subrayar que efectivamente se evidenciaron cambios en las relaciones entre lo impreso y lo digital en el sistema literario latinoamericano de los últimos años. Vamos a referirnos a varios de los textos críticos detallados en la primera parte, ya que nos permitirán delinear las dinámicas y las tensiones desplegadas en un corpus de textos literarios latinoamericanos a partir de los pasajes y traducciones entre las esferas digital e impresa. A su vez, también vamos a traer a colación distintos textos (sobre todo ensayísticos) de Rivera Garza en donde se reflexiona sobre la interrelación entre literatura y tecnología.

La articulación entre la bibliografía crítica y el corpus de Rivera Garza se fundamenta, principalmente, por dos razones: la primera, porque evidencia que las trayectorias entre lo digital y lo impreso en la producción literaria de la escritora mexicana se pueden entender como parte de un panorama y de una serie de procesos muchos más amplios que se desplegaron en la literatura latinoamericana reciente; la segunda razón es porque los textos críticos relevados y los textos de Rivera Garza se complementan para ampliar los análisis que actualmente existen sobre los cruces entre la literatura impresa y lo digital en el sistema literario de América Latina. Como veremos, hay varios trabajos en donde se desarrolla agudamente esta relación (Reinaldo Laddaga, Juan José Mendoza, Claudia Speranza, Germán Ledesma, etc.), pero suelen ser menos en comparación con el volumen crítico del campo de estudios de la literatura específicamente digital, el cual cuenta con los aportes centrales de Claudia Kozak, Carolina Gainza, Verónica Paula Gómez, Agustín Berti, Germán Ledesma, Fernanda Mugica, entre otras y otros.

## **2. Derivas alrededor del siglo XXI**

Tres años después del inicio del nuevo milenio, la editorial Seix Barral organizó en Sevilla el I Encuentro de Escritores Latinoamericanos. Rivera Garza fue la única escritora mujer invitada y la única que, en su intervención, articuló el espacio de lo digital y la literatura impresa.

Al año siguiente, cuando los textos de las conferencias se editaron en el libro *Palabra de América* (con prólogo de Guillermo Cabrera Infante y epílogo de Pere Gimferre), finalmente podemos leer la ponencia de Rivera Garza: “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”. En el ensayo, la autora mexicana reflexiona sobre la escritura de una novela por entregas en su blog personal durante el 2003. De acuerdo con Rivera Garza, la principal motivación que la llevó a escribir durante todo un año la blogsívela (una “blognovela” que vela, que oculta) era porque “quería saber qué le pasaría a *mi* escritura en este nuevo medio y, más generalmente, quería saber también qué le podría pasar a *la* escritura en la blogósfera” [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2004, p. 169). Más adelante volveremos a este ensayo, pero ahora detengámonos en un detalle: no obstante el tema de la ponencia Rivera Garza, en el prólogo de *Palabra de América*, Cabrera Infante sólo se refirió a la novela *Nadie me verá llorar*. Los pasajes entre la literatura y la tecnología digital brillan por su ausencia en el paratexto del cubano. La omisión es tan flagrante que hasta uno de los especialistas sobre el blog de Rivera Garza la ha subrayado (Choi, 2010).

Los detalles más que anecdóticos de que el I Encuentro haya sido la última reunión en la que pudo participar Roberto Bolaño (*Palabra de América* está dedicado a su memoria), o que el prólogo, “Cita en Sevilla”, resultara ser también uno de los últimos textos de Cabrera Infante, tal vez nos distraen de la temática del ensayo de Rivera Garza y su correspondiente obliteración en las líneas prologales. Sin embargo, esa situación abre otro interrogante: ¿cuál es el contexto en el que aparece este ensayo de Rivera Garza?; la omisión de Cabrera Infante, que decide solo referenciar a la mexicana por una novela publicada de forma impresa, ¿responde a que el cruce entre lo digital y lo literario en la literatura latinoamericana era algo inédito en ese momento?

## 2.1. Cruces entre lo digital y la literatura impresa en Latinoamérica a finales del siglo XX

La idea de una escritura que se entiende como movimiento, como trayectorias permanentes y discordantes entre disciplinas, géneros, medios, prácticas artísticas, etc., no es una característica exclusiva de la literatura de Rivera Garza. A principios de la década del noventa, Félix Guattari (1996) ya identificaba un nuevo paradigma estético e indicaba que la cualidad del arte contemporáneo frente a otros modos de creación, es que si bien, “el arte no

tiene el monopolio de la creación, [...] lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas” (p. 130).

Cruz Arzabal (2019b) toma el anterior planteo en consideración y establece que

las obras de Rivera Garza podrían ser leídas, desde su constitución dentro del nuevo paradigma estético, como dos posibles provocaciones a los modos de existencia: como dispositivos de proliferación de la subjetividad y como espacios de convergencia y choque de tradiciones y redes de significación. Esto significaría que su obra completa se podría leer transversalmente como una búsqueda de otras formas de la subjetividad, de sus espacios ambiguos y de lo poco confiable que puede ser una subjetividad, frente a la rotunda fuerza de los cuerpos presentes y ausentes. (p. 17).

La referencia a un nuevo paradigma estético que comenzaría de desplegarse en las postrimerías del siglo XX, y que adquiere mayor potencia al inicio del siglo XXI, nos permite pensar que las expansiones y pasajes entre la esfera de lo digital y la esfera de la literatura impresa que despliega Rivera Garza pueden ser entendidas como prácticas estéticas del “arte radicante”, conceptualización elaborada por Nicolas Bourriaud (2018) a partir del término de la botánica que designa a las plantas cuyas raíces crecen según su avance. El arte radicante pone en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos y a su vez les niega la virtud de definir completamente la identidad del sujeto, traduce ideas, transcodifica las imágenes, trasplanta los comportamientos, intercambia en vez de imponer, etc. Las obras del arte radicante asumen a “la condición del errante [como] figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea” (p. 24). Lo radicante, para Bourriaud, implica una decisión nómada, “cuya principal característica sería la ocupación de estructuras existentes”, y “el trazado de una errancia calculada” (p. 65). La escritura de Rivera Garza oblitera un origen único para favorecer “una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos” (Bourriaud, 2018, p. 65): en sus textos escuchamos los ecos de Juan Rulfo, Alejandra Pizarnik, Julio Cortázar, Amparo Dávila, Virginia Wolf, Margarite Duras, Ramón López Velarde, José Revueltas, Guadalupe Dueñas, pero también los de escritores/as digitales que publican sus producciones en blogs y en Twitter, las voces de las víctimas de la violencia en el México de la “Guerra contra el Narco”, etc.

Al leer a Rivera Garza sobre la base de los lineamientos de Bourriaud, podemos plantear que sus escrituras colindantes, intrínsecamente nómadas, impulsadas por una errancia cuya concepción del espacio-tiempo se opone a lo lineal y lo plano (Bourriaud, 2018, p. 118); inscriben elementos propios de un texto/género/medio dentro de la estructura de otro, lo cual produce “líneas de fuga, que son en realidad agujeros por donde se extravía el sentido original de las cosas” (crg, 2004v).

En esta misma línea, es posible enmarcar a la literatura de Rivera Garza en la caracterización que realiza Reinaldo Laddaga (2006, 2010) de las “artes posdisciplinarias”: unas artes, unas literaturas, que ya no están circunscritas a los marcos de sus propias tradiciones (tradiciones que son orgánicas a sus soportes), sino que están inscritas en un marco mixto y multidisciplinar, el cual está atravesado por múltiples cruces culturales y estéticos, que se constituyen a su vez como prácticas inesperadas.

Para Laddaga (2010), lo más inventivo y ambicioso del arte del presente articula una serie de estrategias comunes: la autoexposición del artista en “condiciones controladas” en el momento en que produce la obra (como una suerte de visita a su estudio, a su taller, a su laboratorio), al mismo tiempo que realiza una operación sobre sí mismo; la utilización de materiales menores (cartón, bombillas de luz, imágenes borrosas, sonidos impuros, saludos y comentarios, *spam*, etc.) con lo cual construyen arquitecturas frágiles o volátiles que se diferencian imperfectamente del espacio en el que aparecen y al que quisieran rápidamente reintegrarse; el origen de dichos materiales frecuentemente hay que buscarlo en la tradición remota o reciente, con los cuales los artistas conforman archivos, colecciones, y los presentan como conjuntos de estratos o yacimientos para establecer con ellos una relación de mantenimiento o de conservación de posibilidades a punto de perderse o de desbloqueo de posibilidades perdidas; la exploración de “formas de autoría compleja”, que se evidencia en el desarrollo de una autoría colaborativa o comunitaria (la cual requiere determinadas formas de organización y/o plataformas) y en una relación particular de los artistas consigo mismos; y la propensión a narrar un tema, narración que explora sobre todo las relaciones improvisadas y fluctuantes entre criaturas que no poseen de antemano ningún elemento en común y que están en espacios cuya coordenadas desconocen.

A partir de los casos de César Aira, Mario Bellatín y João Gilberto Noll, Laddaga (2007) identifica que algunos de los/as escritores/as latinoamericanos/as centrales han publicado en

el curso de pocos años de comienzos de milenio libros en los cuales se imaginan —como se imagina un objeto de deseo— figuras de artistas que son menos artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. (p. 14).

En estos libros, que bien pueden entenderse como “experiencias”, “emisiones”, a menudo hay personajes que parecen estar haciendo las mismas acciones y estar asociados a las mismas pequeñas y truncadas historias que en otros textos del mismo escritor. A su vez, en la trama de estos textos narrativos hay como una obstinación de incorporar informaciones sobre el lugar y el tiempo en donde se compuso el libro, “como si se quisiera

que este objeto conservara las huellas de su construcción”. Un intento de explicitar, al mismo tiempo, la historia y las bambalinas del proceso que permitió que los/as lectores/as estén leyendo ese texto (p. 11).

De acuerdo con Laddaga, esta constelación de escritores/as latinoamericanos/as contemporáneos/as, a la cual no debería ser difícil agregar otros nombres, se podría leer a partir de cinco fórmulas: toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo, toda literatura aspira a la condición de la improvisación, toda literatura aspira a la condición de la instantánea, toda literatura aspira a la condición de lo mutante, toda literatura aspira a la condición de un trance (p. 15).

Una manera de entender la expansión de la literatura hacia los medios digitales es analizando los antecedentes de cómo el texto verbal se entrecruzó con otros modos de composición. Graciela Speranza (2006) explica que hay una larga historia de tensiones entre la imagen y el texto, cuyo antecedente más lejano puede encontrarse en Horacio. La omnipresencia de la imagen durante los siglos XX y XXI lleva a explorar “las relaciones entre visión y logos, imágenes y textos, representación visual y verbal”. Speranza sostiene que, a partir de Marcel Duchamp, los entrecruzamientos, la interacción entre la figura y el texto, que ya había sido señalada por Foucault (1968), se materializa y forma parte de la representación: “todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales”. Speranza plantea la existencia de un “incontestable «efecto Duchamp» [que] recorre el arte de las últimas décadas”. Esa huella del artista en las prácticas estéticas de la segunda mitad del siglo se observa en tres rasgos notorios: “el impacto irreversible de la reproducción en el arte, los movimientos decisivos de las artes hacia fuera de sus campos específicos – literalmente, un *hors du champ*– y, sobre todo, un giro claro de buena parte de las artes hacia la *cosa mentale* o, más precisamente, un giro conceptual” (pp. 21-22). Las artes visuales, la literatura, el cine desean ser otro y “se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* [en cursiva en el original] una energía estética y crítica liberadora”. Según Speranza, en la posmodernidad los campos estéticos se expanden y la transformación de los medios individuales se abandona, para desplegar nuevas prácticas artísticas que “desestiman la especificidad de los medios tradicionales” (pp. 23-24).

Speranza indica que, por ejemplo, cuando ciertos escritores/as se encuentran limitados por la representación secuencial, por la linealidad, encuentran “en el *fuera de campo* [en cursiva en el original] una potencialidad del lenguaje visual” que los/as hace forzar sus materiales “para intentar remedar la capacidad de la cámara de representar sincrónicamente el tiempo y el espacio” (p. 135).

Seis años después, en otro trabajo, Speranza (2012) despliega un análisis que se articula con el anterior y que coincide en varios aspectos con los de Laddaga (2006, 2007, 2010) y Bourriaud (2018). Speranza (2012) explica que

es en la movilidad real o imaginaria, en el viaje o el paseo urbano, en las migraciones voluntarias e involuntarias y en las prácticas y lenguajes de fronteras lábiles, donde el arte y la literatura del continente parecen haber encontrado formas errantes -y ya no temas ni meras ideas o relatos- con las que traducir la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de las redes globales. Agobiado por la exigencia de sobreactuar su identidad local y descreído de la pureza de los medios convencionales, el arte latinoamericano encontró formas a la vez poéticas y críticas de desdibujar las fronteras geopolíticas y los límites conocidos de los medios y lenguajes. (p. 16).

En los espacios “aterritoriales”, en los mapas y relatos espaciales, en los objetos/artefactos/textos radicantes que las/os artistas y escritoras/es de América Latina representan y producen se establece una distancia que “mueve a interiorizar lo propio y matizarlo con lo ajeno, vuelve la identidad más oblicua, menos enfática, con una mirada extrañada que inspira la creación de mezclas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, formas lábiles que no derivan de la negación del origen sino de una apertura a la potencia vital y poética de las relaciones [...]” (Speranza, 2012, pp.16-17).

Desde una perspectiva diferente, pero complementaria, Florencia Garramuño (2015) identifica que en las prácticas artísticas contemporáneas se propician “modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, de especificidad y de autonomía” (p. 13). En el campo de las artes visuales, dicha dinámica se viene analizando desde hace ya varios años, sobre todo a partir del impacto del arte conceptual y de las instalaciones. Garramuño explica que la literatura contemporánea también desarrolla una intensa “expansión de su campo o medio específico” (p. 13). Son cada vez más frecuentes los textos y los proyectos literarios que establecen puntos de conexión y fuga entre “ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como ensayos y textos documentales que atestiguan una nueva e insistente condición testimonial del arte contemporáneo”; tal es el caso, en el espacio de América Latina, de la producción de Tamara Kamenszain, Cynthia Rimsky, Fernando Vallejo, Diamela Eltit, Lina Meruane, Alan Pauls, João Gilberto Noll, entre otras/os escritores/as (p. 20). Dichas prácticas literarias relacionan esa “puesta en crisis del medio específico con toda una exploración de la sensibilidad en la que nociones de pertenencia, individualidad y especificidad” son desplazadas (p. 13). A su vez, esta expansión de la literatura origina conexiones novedosas y originales entre diferentes campos de la estética, como los cruces entre instalación y literatura o lenguaje, fotografía y

texto verbal, literatura y cine, etc., como se observa en Nuno Ramos, Mario Bellatín o Rosângela Rennó (pp. 19-20).

Por otro lado, en estos entrecruzamientos, la narración y el relato van más allá del libro, se independizan de sus modos de pertenencia y encuentran nuevos dispositivos, nuevos medios para su realización y percepción, “para su puesta en acto”. Aquí Garramuño recupera la denominación de Sandra Contreras (2012, 2013) de “modos de la novela fuera del libro”, para referirse a casos en los que, en instalaciones, performances, obras de teatro, películas, etc., emergen historias, lenguajes escritos o hablados, diversos modos de la narración “más allá de los límites propios de su soporte tradicional” (pp. 22-23).

Para Garramuño, además, muchas de estas prácticas artísticas erosionan “toda idea de especificidad de un medio al utilizar varios soportes y materiales”. Sería posible observar “una salida de la especificidad, de lo propio, de la propiedad, y una expansión de los lenguajes artísticos” que va más allá de sus límites. La apuesta por la inespecificidad, explica Garramuño, “también anida en el interior de lo que podríamos considerar un mismo lenguaje o soporte”, lo que evidencia “la proliferación cada vez más insistente de cruces de soportes y de materiales”, que aparece como horizonte de la producción de las prácticas artísticas en la actualidad. Garramuño subraya que la apuesta por la inespecificidad de la literatura, las artes plásticas, el teatro, las prácticas performáticas, etc., está lejos de circunscribirse solamente a una apuesta por la inespecificidad formal, sino que su objetivo es “un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia”. La no pertenencia debe entenderse aquí en relación a la especificidad de un arte particular, pero, sobre todo, a la “no pertenencia a una idea del arte como práctica específica”. Por ello, ante el panorama de que “el arte de las últimas décadas habría erosionado la idea de una especificidad del arte, más allá de la del medio específico de cada una de las diferentes artes”, Garramuño propone denominar a estas prácticas “arte inespecífico” (pp. 25-27).

Al interior del lenguaje literario, Garramuño identifica varios textos latinoamericanos recientes en donde la exploración de límites y de fronteras disuelve varios tipos de especificidad (nacional, personal, genérica, medial, literaria). La fragmentación de personajes, historias y formatos que se despliega en *Ellos eran muchos caballos*, de Luiz Ruffato; los “textos instalaciones” de Mario Bellatín, compuestos por montaje de textos y/o fotografías (*Lecciones para una liebre muerta*, *Perros héroes*) o referencias explícitas a obras visuales (*El gran vidrio*); la indistinción entre lo ficcional y lo real en *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy; los poemarios *Margens/Márgenes* o *Monograma*, de Carlito Azevedo, que incluyen fragmentos de filmes o de instalaciones, además de pasar sin solución de continuidad del verso a la prosa, entre otros, son textos que, al instalarse en una indefinición entre realidad y ficción, modos de composición, regímenes de expresión, formatos y espacios,

configuran ejemplos de “literaturas inespecíficas”, prácticas literarias “fuera de sí”, que cuestionan todo sentido de pertenencia, pertinencia y autonomía (pp. 27-42).

A partir de los planteos de Guattari (1996), Bourriaud (2014, 2018), Laddaga (2006, 2007, 2010), Speranza (2006, 2012), Garamuño (2015), entre otros/as, es posible entender que la relación entre los entornos digitales y la literatura impresa se da en el marco de un “nuevo paradigma estético”, en donde se desarrollan “artes posdisciplinarias”, prácticas artísticas “inespecíficas” y estéticas “radicantes”. El entrecruzamiento entre lo literario y lo digital en la esfera latinoamericana pertenecería a un período histórico muy puntual y el corpus de textos de Rivera Garza es el territorio donde se puede visualizar este vínculo.

La primera década del siglo XXI fueron años ciertamente experimentales para las narrativas y las poéticas latinoamericanas, con textos que ensayaron diferentes formas de entrecruzamiento con las tecnologías y los medios<sup>13</sup>, que a menudo se conjugaban con la fragmentariedad, la no-linealidad, y una estructura reticular, originando muchas veces una desestabilización de la focalización y de la voz narrativa. Por otro lado, desde el año 2010, se evidenciaría un regreso al relato y a la narración (Mendoza, 2016), sin dejar de lado que varios textos emplean la transmedialidad y la multimodalidad<sup>14</sup>. De hecho, muchas/os de las/os escritoras/es que un primer momento habían avanzado hacia la experimentación con las tecnologías, a partir de la segunda mitad del siglo XXI, se habrían replegado de esa exploración tecnológica para refugiarse en la escritura (Mendoza, 2016).

De hecho, en el prólogo a *Degenerados. Muestra de narrativa chileno-argentina hipercontemporánea*, Gonzalo León (2018) caracteriza a los textos de dicho corpus y explica que ellos exhiben una tensión entre centralidad y periferia, plantean una vuelta a la tradición y demuestran desconfianza hacia el mundo exterior, “lo que deriva en una desconfianza hacia la realidad y hacia el realismo”. Por último, en los cuentos de la antología, Internet, “a diferencia de textos de escritores de generaciones anteriores, no era un tema a indagar o a trabajar, porque estaba totalmente incorporado, como ir al supermercado o como trabajar para vivir” (p. 12).

Los textos del corpus de Rivera Garza pueden articularse a partir de estas consideraciones, ya que en ellos lo digital es preponderante: se observan estrategias de literatura expandida y evocaciones y procedimientos de estéticas y poéticas digitales

---

<sup>13</sup> *Mi amiga Olga*. Gaby Fofó, *Miliki y una historia de amor por Internet* (2000), de Raimon Marcelo; *Los años 90* (2001) y *La ansiedad* (2004), de Daniel Link; *Poste restante* (2002), Cynthia Rimsky; *Keres cojer? = guan tu fak* (2005), de Alejandro López; *El Aleph engordado* (2009), de Pablo Katchadjian, *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* (2010), de Ezequiel Alemian, *Spam* (2011), de Charly Gradin.

<sup>14</sup> *Diario de las especies* (2008), *GOØ y el amor* (2012) y *Diario de quedar embarazada* (2017), de Claudia Apablaza; *Red social* (2011), de Ana Laura Caruso; *Primera línea de fuego* (2013), de Tálata Rodríguez; *80 días* (2014), de Jaime Pinos; *Metadrones* (2015), de Horacio Warpola; *Oro* (2015), de Ileana Elordi; *Las citas* (2016), de Sebastián Hernaiz; *El tiempo de la convalecencia* (2017), de Alberto Giordano; *El clan Braniff* (2018), de Matías Celedón; *El museo de la bruma* (2019), de Galo Ghigliotto.

(Schmitter, 2019), así como procesos de transposiciones de sistemas semióticos. En contraposición, los libros de Rivera Garza a partir del 2016, si bien establecen relaciones con los entornos digitales, éstos no son ciertamente centrales, son una variable (o mejor dicho un estrato) más de la conceptualización poética que la escritora mexicana comienza a desarrollar a partir del 2016: las “escrituras geológicas” (Rivera Garza, 2019b, 2022a, 2016b, 2017b).

Las vinculaciones entre lo digital y lo literario que se dan en el corpus de textos de Rivera Garza corresponden a un determinado período de su producción y del sistema literario de América Latina. Para comprender cabalmente ciertos aspectos de nuestro objeto de estudio, y del contexto en donde se inserta, consideramos que es necesario desarrollar un breve repaso de algunos trabajos críticos que identifican una serie de rasgos comunes en los/as escritores/as latinoamericanos/as que publican durante la década de los noventa y principios del dos mil, como lo hizo Rivera Garza.

Ezequiel De Rosso (2013) explica que, a fines del siglo XX, la narrativa latinoamericana pareció vivir un momento de cambio, el cual no solo fue analizado en ese mismo momento por la crítica literaria, sino también por los/as propios/as escritores/as, lo que señalaría una “autoconciencia del campo literario” (p. 100). El grupo de escritores/as latinoamericanos/as que comienzan a publicar durante la década del noventa se vincularían por una sensación de vacío, por una carencia: “les faltan padres, les faltan enemigos, llegaron tarde a la posmodernidad, a la historia” (p. 103).

Esta carencia, esta ausencia de arraigo derivaría en que, como propone Celina Manzoni (2003) para el corpus de textos literarios analizados en su compilación, en la narrativa latinoamericana contemporánea “pueden seguirse diversos recorridos y traslados; aunque en algunos casos puedan verificarse en un mapa, parece más pertinente pensarlos como desplazamientos simbólicos”, que recuperan, pero a su vez trascienden, tradiciones tanto literarias como político-sociales. La dinámica de la errancia, los modos de la memoria, los pasajes entre espacios y lenguajes, las escrituras transgenéricas, la tensión y la discordancia entre saberes se constituirían en ejes para leer y para escribir la literatura latinoamericana de finales de siglo XX (p. 12).

Tal como explica De Rosso (2005, 2013), y como ejemplo de esa “autoconciencia del campo literario”, la década del noventa tuvo su importante cuota de manifiestos (tipo de texto que remite inmediatamente a la vanguardia), de textos y libros que pueden ser pensados como declaraciones de principios a través de los cuales se pretendió definir un espacio con determinadas coordenadas (literarias, políticas, culturales) de pertenencia: ese es el caso de, por ejemplo, “Manifiesto Crack” (1996) y de “Presentación del país McOndo” (1996), donde sus firmantes establecen una lectura crítica, pero también filiatoria, con el Boom.

Publicado en 2010, *Aquí América latina. Una especulación*, de Josefina Ludmer, es una referencia central en lo que respecta a los análisis de las esferas social y cultural, en

general, y literaria, en particular, durante la última década del siglo XX y la primera del XXI. En el contexto de la rampante ola neoliberal que arrasó el territorio latinoamericano (que deja tras de sí pérdida de soberanía política y económica, desigualdad social, concentración de la riqueza, destrucción del aparato productivo y científico tecnológico de las naciones, entre otras calamidades), se produce un proceso de expansión, modernización y digitalización de los medios y tecnologías de la comunicación, que configura oligopolios transnacionales multimedios, piezas centrales en el capitalismo informacional (Castells, 1997; Gainza, 2018). La producción cultural, como generadora de comunicaciones, conocimientos, imaginarios simbólicos, modos de vida y significados, se convierte en una dimensión central. A partir de lo que señala Jameson (1991), Gainza (2018) explica que, en la época del capitalismo tardío, la creación artística y literaria está “cada vez más sujeta a los circuitos del mercado, por lo tanto la producción cultural tiende a perder su autonomía”. Es por ello que Ludmer postula, en primer lugar, que en esta época transitamos de lleno la postautonomía del arte y de la literatura, en tanto “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)” (Ludmer, 2020, p. 173).

En segundo lugar, en el contexto de la convergencia digital de medios y tecnologías de información y comunicación, en donde se produce un acceso masivo de herramientas para la producción y difusión de contenidos, constituyendo un espacio real virtual en un movimiento constante y efímero; esto da lugar a la imaginación pública, trabajo social, anónimo y colectivo, de construcción de realidad. La imaginación pública fabrica presente y no distingue entre realidad y ficción, su régimen es el de la “realidadficción” (Ludmer, 2020, pp. 31-32). Las escrituras o literaturas postautónomas, uno de los hilos de la imaginación pública, atraviesan las fronteras de la ficción y la literatura y quedan en el adentro-afuera, en el “entre”, toman la forma del testimonio, de la autobiografía, la crónica, el diario íntimo, pero también (re)producen los medios (televisión, Internet, cine, diarios)<sup>15</sup>, lo electrónico y lo digital (Ludmer, 2020, pp. 173-178).

La referencia a Ludmer (2020) no es casual, sino que, además de ser uno de los antecedentes que analiza las dinámicas de la literatura latinoamericana en el siglo XXI, es recuperada, citada y reescrita por la propia Rivera Garza para su poemario *La imaginación pública* (2015).

Gustavo Guerrero (2018) analiza el cambio en los campos literarios latinoamericanos entre fines del siglo XX y principios del XXI. Para ello, se centra en tres debates: la instauración de un nuevo paradigma temporal e histórico; la transformación de las relaciones entre el mercado y los productos culturales, que desemboca en la supuesta liquidación de la

---

<sup>15</sup> Mendoza (2011b, 2017) denomina a estas operaciones “representaciones de segundo grado”.

autonomía de la literatura y el arte; y la crisis de las identidades y de las culturas nacionales, que plantea la necesidad de redefinición de los vínculos entre literatura y nación.

Entre los casos que Guerrero trae a colación en el primer y en el tercer debate, menciona brevemente el de Rivera Garza, ya que, por un lado, en el contexto de “la entronización del presente y la aparición de un nuevo régimen de historicidad” (p. 29), asocia a la escritora mexicana a las “nuevas poéticas emergentes” que, a través de las posibilidades que le ofrece la “revolución tecnológica”, hacen palpable el modelo que vincula valor e inmediatez, en lugar del modelo humanista que asocia valor y duración (*aere perennius*); por otro lado, en un escenario desolado tras la catástrofe neoliberal que implica una reconfiguración del concepto de nación, del rol del escritor y de las formas de identificación colectiva, Rivera Garza es citada en tanto propone nuevas maneras de pensar la comunidad por afuera del “sí mismo” y en “el *entre* que nos vuelve nosotros” (p. 173).

A su vez, en las últimas tres décadas del siglo XX se ha evidenciado lo que una parte importante de la crítica ha denominado “giro documental” o “giro archivístico”, no solo por la proliferación de distintas iniciativas gubernamentales y de la sociedad civil para la guarda y conservación de documentos que se consideran valiosos, sino también porque el archivo, como espacio y como tiempo, como episteme, como materialidad discursiva, se integrará de diversas maneras a la esfera artística y literaria (Arán, 2018; Arán & Casarin, 2015; Dalmaroni, 2009; Del Gizzo, 2018; Didi-Huberman, 2007; Foster, 2004; González Echevarría, 2011; Guasch, 2005, 2011; Link, 2019; Ruiz, 2018; Tello, 2015, 2018)<sup>16</sup>.

Específicamente, para Paula Klein (2019), desde fines de la década del noventa, la esfera literaria se ve atravesada por “un giro documental”, que va más allá de un sistema literario específico nacional, con lo cual se constata como una corriente global. Klein destaca que una de las manifestaciones particulares del entrecruzamiento entre literatura y archivo es que se compone la figura del escritor/a como investigador/a, ya que dichas escrituras incorporan a su materialidad los documentos de diferentes maneras (transcripción, collage, montaje, reproducción, etc.), pero además porque son “textos “documentados” a partir de fuentes bibliográficas variadas como reportajes, entrevistas, testimonios, libros de historia especializados y otros tipos de documentos”.

Las poéticas del archivo del siglo XXI retoman muchas de las ideas/prácticas textuales de, por ejemplo, las vanguardias históricas o las neovanguardias, y las potencian con tecnologías que facilitan y complejizan los procesos escriturales y de lectura para la reedición, remezcla, copia, (re)colección documental; de tal manera que “transforma a los propios escritores de literatura, más que en escritores, en operadores de archivos” (Mendoza, 2019,

---

<sup>16</sup> Por supuesto, estos trabajos cuentan como antecedentes centrales las conceptualizaciones ya clásicas sobre el archivo (Derrida, 1997b; Farge, 1991; Farge & Foucault, 1982; Foucault, 1996, 2002).

p. 219). Prácticamente desde su inicio, la escritura de Rivera Garza se ha adentrado en distintos tipos de archivos (personales, familiares, institucionales, gubernamentales) y ha integrado, registrado y reformulado sus discursos, sus narraciones, pero también sus silencios. A modo de ejemplo, podemos mencionar la reelaboración de los expedientes clínicos resguardados en el Fondo “Manicomio General” del Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la Ciudad de México en *Nadie me verá llorar*; los archivos digitales del blog personal y de Wikipedia como materiales para los poemarios *Los textos del yo*, primero, y *La imaginación pública*, después; las colecciones de documentos que Rulfo produjo como investigador de la Comisión del Papaloapan, alojados en el Archivo Histórico del Agua de Ciudad de México, para la relectura y la reescritura de la obra de Rulfo y, sobre todo, de su vida, o más específicamente, de cómo “se ganaba la vida” en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*; los telegramas e informes gubernamentales y sindicales que atestiguan la huelga de los/as trabajadores/as algodoneras de 1934 de *Autobiografía del algodón*. De esta manera, Rivera Garza, operadora de archivos<sup>17</sup>, se vincula con un cada vez más amplio espacio de la literatura latinoamericana contemporánea en donde se desarrolla el giro documental<sup>18</sup>.

## 2.2. Poéticas y narrativas tecnológicas. Transmedialidad. Transliteraturas.

Internet muchas veces se cruza y se expande en, con y a través de varios de los textos literarios de nuestro corpus. Estos textos pueden pensarse como espacios en donde operan múltiples estratos de tradiciones, estéticas y escrituras. Los textos del corpus se expanden más allá de los límites de la página impresa para establecer pasajes entre textos de igual o distinto medio; a su vez (se) traducen (en) la arquitectura y los rasgos distintivos (multimodal, multimedial, colaborativo, instantáneo, recursivo) del texto digital interconectado

La idea de unas escrituras que en gran medida se (re)producen en el cruce entre cultura letrada, cultura industrial y cibercultura, que asimilan los modos de representación derivados de las pantallas, que se expanden más allá de sus límites genéricos y de su medio, y que ejecutan diversos procesos de pasaje o de traducción entre lo digital y lo impreso, es apropiada para describir los textos de nuestro corpus, algunos de los cuales denominamos

---

<sup>17</sup> La crítica ha analizado las relaciones entre la literatura de Rivera Garza y el archivo (Cruz Arzabal, 2016; García Sánchez, 2019; Nayeli G, 2016; Negrete Sandoval, 2013; Poot-Herrera, 2010; Sánchez Becerril, 2019; Sánchez Hernández, 2019), especialmente en *Nadie me verá llorar*. Por otro parte, la propia Rivera Garza (2013b, 2019) ha reflexionado sobre la escritura documental, la novela histórica y los usos del archivo.

<sup>18</sup> Entre las muestras más representativas de las poéticas del archivo latinoamericanas encontramos *Puño y letra* (2005), de Diamela Eltit; *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa; *La sodomía en la Nueva España* (2010), de Luis Felipe Fabre; *Antígona González* (2012), de Sara Uribe; *Una novela criminal* (2018), de Jorge Volpi; *Desierto sonoro* (2019), de Valeria Luiselli; *La revolución a dedo* (2020), de Cynthia Rimsky, entre muchas otras.

“narrativas tecnológicas” en anteriores trabajos (Olaizola, 2019b, 2019a). Específicamente, narrativas tecnológicas es una elaboración relacionada con la noción de “poéticas tecnológicas”, desarrollada por Kozak (2009, 2011, 2014, 2015a), y a partir de las consideraciones sobre “el giro tecnológico”, realizadas por Mendoza (2011b).

Las poéticas tecnológicas, las tecnopoéticas, son poéticas (obras, proyectos, no-obras, ideas, personas, programas artísticos) que ponen de relieve la confluencia entre arte y tecnología, que “asumen en cada momento el entorno técnico del que son parte y actúan en consecuencia”. De acuerdo con Kozak (2015a), las tecnopoéticas no son unívocas con respecto a la relación entre arte y tecnología, sino que en su interior es posible encontrar desde posicionamientos totalmente acrílicos y laudatorios, hasta la intervención, el desvío y la resistencia, pasando por posturas intermedias, como el reciclado. A su vez, en tanto el fenómeno técnico/tecnológico es un fenómeno político, ya que implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico, las “poéticas tecnológicas” también son políticas.

En los últimos años, cada vez más proyectos, objetos, programas, artefactos, obras, textos pertenecientes a las esferas artística y literaria poseen, en alguna o en todas las etapas del proceso productivo, algún componente transmedial. El sistema de la literatura ha integrado a la transmedialidad como un elemento o proceso estético más. El relato, pero también una misma estética, retórica o temática, se extienden más allá de los márgenes del texto literario hacia otros medios, cada uno de los cuales no pierde su autonomía y especificidad.

Si bien el concepto de transmedia aparece en 1975 en el ámbito de la música (Porto & Flores, 2012), Marsha Kinder (1991) lo emplea por primera vez en el campo de las Ciencias de Comunicación. Luego, Henry Jenkins (2003, 2006) lo reformula en el concepto de “narrativa transmedia”, más ligado a la esfera del cine y de la televisión.

En nuestro trabajo, tomamos el análisis que realiza Claudia Kozak (2015b), porque evita centrarse exclusivamente en el ámbito de la industria audiovisual y ofrece una definición amplia de lo transmedial. Kozak repasa las diversas genealogías y usos de la noción. Para comenzar el recorrido, explica que lo transmedial hace referencia “a algún tipo de transferencia de elementos entre un medio y otro sin que cada uno de ellos pierda su especificidad; desde esa perspectiva se analiza por ejemplo cómo un mismo tópico, estética, discurso aparece en medios diversos” (p. 256). Lo transmedial también indica “los modos de afectación recíproca y procesual entre medios, lenguajes y tecnologías”, los cuales desestabilizan fuertemente sus espacios de origen: en el caso específicamente de los textos literarios, que muchas veces funcionan como ventanas de inicio, resultan transformados en el proceso transmedial. De esta manera; la concepción de lo “trans” se concebiría como transformación y mutación.

Finalmente, desde la tradición de la epistemología de la complejidad y de su concepto de transdisciplinariedad, lo “trans” en las artes implicaría el “atravesamiento continuo, fluido y recíproco entre lenguajes y medios para dar lugar a nuevos conocimientos, sensibilidades y afecciones también transformadores” (pp. 257-258).

Sobre la base de la primera definición que revisa Kozak, cuya generalidad y síntesis permite ser aplicada en diferentes áreas de la esfera artística y cultural, podemos avanzar hacia una conceptualización de la transmedialidad más específica al sistema literario. Por ello, son pertinentes los trabajos de Ryan (2008, 2013, 2014, 2016, 2017), Thon (2016) y Zippel (2014), quienes emplean los conceptos narratológicos de “mundo de la historia” (*storyworld*), derivado de la “teoría de los mundos posibles” (Doležel, 1998; Pavel, 1986; Ryan, 1991, 2019; Ryan & Bell, 2019), y de “transficcionalidad” (Saint-Gelais, 2001, 2002, 2005, 2007), para definir a la transmedialidad.

Carolina Rolle (2017), en *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*, trae a colación el influyente trabajo de Irina Rajewsky (2005, 2010, 2013) para destacar su categorización de los diversos fenómenos intermediales (intermedialidad como transposición medial, intermedialidad como combinación de medios, intermedialidad como referencialidad a otros medios), pero también para explicar que más allá de que una parte de la crítica trate de definir la transmedialidad en contraposición a la intermedialidad, lo realmente destacable, como además sostienen Ryan (2013), la propia Rivera Garza (2013), entre otras/os, es que se evidencia la necesidad de impulsar lecturas críticas sobre los sistemas mediáticos, sobre los nuevos modos de producción simbólicos. Esta perspectiva de lectura implica construir análisis en el pliegue, en la difuminación de las fronteras formales tradicionales de los géneros y de los medios; se trata, en definitiva, de que los análisis consideren como una variable poética/estética lo “trans”, las diferentes formas “de afectación recíproca y procesual entre medios, lenguajes y tecnologías” (Kozak, 2015c). Por otra parte, se evidencia que un nuevo paradigma de análisis considere “las transformaciones que provoca la incorporación de la tecnología a las prácticas culturales en el contexto contemporáneo” (Rolle, 2017, pp. 19-22).

El trabajo de Rolle (2017) es ciertamente relevante, ya que realiza una lectura transmedial de un determinado corpus literario contemporáneo. A su vez, y en la misma línea del párrafo anterior, también es pertinente su análisis sobre dicho concepto teórico, porque propone que éste “se definiría por la multiplicidad de combinaciones mediales”, es decir, “una transgresión de los límites que amplía su espectro de acción hacia el diálogo entre diversos medios”. Para Rolle, la noción de transmedialidad “posibilita construir un pasaje de continuo movimiento de ida y vuelta, *a través y más allá* [en cursiva en el original] de los géneros, de los medios, de los soportes, de la figura del autor”; esto permite “la reflexión en torno a ese

umbral, ese pasaje, que habilita variados enfoques en cuanto a intersecciones, diálogos, fusiones complejas” de la literatura con otras artes y otras tecnologías.

Con el concepto de transmedialidad, explica Rolle, se “difuminan las fronteras entre los medios a través de los que se difunden contenidos ficcionales”. La multiplicidad de materiales, géneros, medios posibilitan todo tipo de contactos, intercambios y retroalimentaciones “en donde las ficciones se reescriben, se reelaboran, se reinterpretan y se desarrollan simultáneamente en diferentes direcciones, hasta el punto de que una ficción es cada vez menos un texto, un filme, un comic, una página Web, para ser un poco de todo esto (pp. 20-24).

Si hace veinte años se podía pensar en dos capas (electrónica y cultural) que se influían, que se traducían mutuamente, en este momento todos los sistemas sociales, económicos y culturales están impregnados, funcionan por el software, el cual es “el pegamento que une” todos los procesos, los mecanismos y, en gran medida, los discursos de las diferentes esferas. Mientras varios sistemas de la sociedad contemporánea emplean diferentes lenguajes y tienen diferentes propósitos, pero todos comparten la sintaxis del software (Manovich, 2013, p. 8).

Ante la capa del software que unifica las interrelaciones, los intercambios, los objetos, los sujetos, el arte contemporáneo, en general, y la literatura de Rivera Garza, en particular, Bourriaud propone a la traducción, a la transcodificación como una práctica de interpelación, de lectura-(re)escritura crítica, de resistencia: “se trata de luchar por la indeterminación del código, de rechazar cualquier código-fuente que ofrezca un “origen” único a las obras y a los textos” (Bourriaud, 2018). La transcodificación, pasaje del sentido de un texto a otro, de una forma desde un sistema de códigos hacia otro, implica una visión “del espacio-tiempo que cuestiona fuertemente las nociones de origen y de originalidad” (Bourriaud, 2018, p, 158).

Los/as artistas del siglo XXI se enfrentan con la informática, el software, con las líneas reticulares, y (se) desplazan (en) su producción de un código a otro, se alejan de la especificidad sedentaria de su disciplina y de su medio, para trasladar su texto/obra/objeto/proyecto a territorios heterogéneos y confrontarlo/a, tensionarlo/a en todos los formatos disponibles (Bourriaud, 2018, p. 62).

Desde una perspectiva similar, Betina Keizman (2020), a partir de la lectura de Gustavo Guerrero (2018), postula “el prototipo del escritor nómada” como modelo de escritor/a latinoamericano/a de fines del siglo XX, que participa activamente en la nueva ecología mediática, comunicacional y tecnológica, dinámica que se acentuará durante el siglo XXI. Los/as escritores/as nómadas son realistas “de nuevo cuño”<sup>19</sup>, que dan “testimonio de lo

---

<sup>19</sup> En la llamada “trilogía Nocilla” de novelas (*Nocilla Dream*, *Nocilla Experience*, *Nocilla Lab*), así como en *El hacedor (de Borges) remake*, de Agustín Fernández Mallo, lo tecnológico se entrecruza con lo literario. Al respecto, Fernández Mallo declaró que sus textos “manejan un realismo complejo”

que ya está ocurriendo en el presente en que escriben” y cuyos textos se transforman continuamente “en piezas teatrales, o en instalaciones, o en videos, o en obra conceptuales” (Guerrero, 2018, p. 166). Para Keizman (2020), Cristina Rivera Garza “modula justamente este carácter nómade y propone, en su lugar, un estado migrante, avanzando un desprendimiento del implícito campo cultural que, aunque transformado, todavía presupone el análisis de Guerrero” (p. 199).

Para Garramuño (2015), la idea de un campo expansivo resultaría la manera más apropiada “para reflexionar sobre una mutación de aquello que define lo literario en la literatura contemporánea”, que incluso se opone a la noción de campo “como espacio estático y cerrado”. La literatura latinoamericana reciente no es ajena a este panorama y Garramuño identifica varios textos que se articulan con correos electrónicos, blogs, chats, páginas Web, pero también con discursos antropológicos, fotografías, ilustraciones, etc. Para la autora, en esa heterogeneidad se cifra “una voluntad de imbricar las prácticas literarias en la convivencia con la experiencia contemporánea”. Una lectura demasiado disciplinada o disciplinaria de esa literatura poco podría interpretar. Garramuño explica que en “ese campo expansivo también está la idea de una literatura que se figura como parte del mundo e inmiscuida en él”, lejos de pensarse como una esfera autónoma e independiente. Este aspecto es “el signo más evidente de una *literatura fuera de sí* [en cursiva en el original]”, porque demuestra una literatura que parece proponerse para sí funciones, lenguajes, estéticas extrínsecas al propio campo disciplinario (p. 45).

Por último, en un planteamiento teórico que consideramos logra conjugar ciertos aspectos de las poéticas tecnológicas y de la transmedialidad, Gianna Schmitter (2019) elabora el concepto de “transliteraturas”, el cual puede ser apropiado para describir algunas directrices de la poética de Rivera Garza. De acuerdo con Schmitter, las literaturas hispanoamericanas de lo ultracontemporáneo (Schmitter, 2018a), de forma cada vez más frecuente, hacen uso de estrategias “trans”, es decir, que “traspasan constantemente fronteras y se sitúan en una zona intersticial entre dos o más regímenes estéticos, materiales, nacionales y/o institucionales” (p. 54).

Para pensar estas producciones literarias, Schmitter propone el término “transliteraturas”, que se caracterizarían por tematizar la transición y la crisis (histórica, política, económica, corporal, etc.); estarían pobladas de personajes trans (tránsfugas, nómades, híbridos, monstruos, transgéneros, personajes en transición constante, etc.); ejecutarían procedimientos metaliterarios que tematizan la transición y la crisis de la literatura; se presentarían como transnacionales (más allá de lo nacional, de la tradición, de un

---

(Mendoza, 2019, p. 261). De manera similar, ya Sergio Chejfec (2015) había sostenido que en los textos literarios hipercontemporáneos en donde los dispositivos y los medios digitales son parte de la vida cotidiana de los personajes se configura el verosímil digital de un nuevo realismo (p. 76).

monolingüismo, etc.); entenderían a lo comunitario a través de colectivos de autores/productores, grupos de lectores, y estrategias como la co-escritura/reescritura/escritura no-creativa donde los lectores se vuelven autores-lectores-editores; y que se desbordarían siendo transgenéricas y transmediales, expandiéndose más allá de las normas, del canon, de los géneros, del objeto libro, etc.

### 2.3. “Libros a pesar de sí, contra sí”

En 2007, Laddaga identifica que esta es “una época, en que, por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción verbal sea lo impreso”. Internet, la televisión durante las 24 horas, la multiplicidad de pantallas en todos los espacios que exponen una diversidad de lenguas, configura una “atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve el menor acto de discurso”. En una época en donde la letra escrita no está enteramente aislada de la imagen (en movimiento) y del sonido, sino que está siempre imbricada en trayectorias que se extienden a lo largo de varios medios (Laddaga, 2007, pp. 19-20), la escritura (literaria) está lejos de pensarse como una práctica aislada, individual. Todo texto que se produce, independientemente del lenguaje empleado (visual, verbal, audiovisual), en última instancia, es traducido, es una transposición de otro texto, de otro lenguaje, que ha sido producido y/o empleando por otros miembros de una comunidad. Estaríamos en una época en que todo presente —y ciertamente el sentido de algunas escrituras contemporáneas que se instalan localmente es “fabricar presente” (Ludmer, 2020a)— se “expone como transmitido o transportado [o transpuesto], y adquiere, por eso, algo de proyectil: presente torrencial, que circula por innumerables canales, y se dirige, cada vez, a cada uno de los sujetos que orbitan en torno a él” (Laddaga, 2006, p. 91).

A partir de los casos de César Aira, Mario Bellatín, João Gilberto Noll, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Osvaldo Lamborghini, Laddaga identifica que esta constelación de escritores latinoamericanos contemporáneos, a la cual no debería ser difícil agregar otros nombres de la misma edad y seguidores más jóvenes, componen “libros un poco contra esta forma material, este vehículo, como si quisieran forzarlo, modificarlo”, ya que se tratan de “libros del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de la palabra escrita” (p. 15). Estos libros tratan de “responder a la cuestión de qué literatura debiera hoy escribirse ensayando la imposible articulación del espacio de la narración y el espacio de la información, proponiendo su coexistencia en textos” (p. 21), en donde la literatura se proponga “construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo”. Estos dispositivos, que antes que objetos concluidos deben entenderse como “perspectivas, ópticas, marcos” que permiten observar un proceso que se encuentra en curso, son contruidos muchas veces de manera improvisada, con los elementos que el/la escritor/a

encuentre en torno suyo, elementos que casi necesariamente se vincularán, de una u otra manera, con los entornos audiovisuales y digitales.

En los libros que detalla Laddaga, la literatura, además, “aspira a la condición de la instantánea”, la cual, en la época de la reproducción digital, “es modificada a la vez que se captura, es inscripta y puesta en red desde el comienzo, de modo que su estatuto es inestable y cada una de sus conformaciones aparece como parte de un proceso, una transformación, una mutación”. De esta manera, la literatura “aspira a la condición de un trance” (pp. 14-15). La literatura y lo literario, en los libros que ejemplifica Laddaga, delinean trayectorias entre lo digital y lo impreso, y al hacerlo, cuando están a punto de conformarse, a través de una práctica, en un objeto/texto/proyecto, en el marco de un medio, de un dispositivo específico, con sus potencialidades y limitaciones estéticas y comunicacionales, no lo hacen. Evitan la voluntad y el poder de constituirse en un objeto/texto/proyecto finalizado, y se instauran en un trance permanente a partir del tránsito en y a través de la esfera digital y la esfera impresa.

“Estos son libros a pesar de sí, contra sí, en el umbral del desvanecimiento, de dejar de ser lo que han sido, de pasar al espacio de la imagen o el sonido, de asemejarse a otra clase de cosa, o a ninguna” (p. 151), explica Laddaga, y decididamente podemos vincularlo con lo que, a partir de su poética, sostiene Rivera Garza (2007) en un ensayo publicado ese mismo año: “Un libro es, incluso, la imposibilidad del libro” (p. 13). Los textos de Rivera Garza que analizamos son imposibilidades que han tomado forma, imposibilidades que han sido posibles, o mejor dicho, que están siendo posibles, porque no hay finalización del proceso: antes que una culminación, cualquiera de las producciones que desarrollaremos en las siguientes páginas son, en todo caso, el proceso mismo que impide culminarlas (Rivera Garza, 2007, p. 13)

En esta época de multipantallas, que evidencia la emergencia de un continuo audiovisual a través una miríada de medios y que generaliza y diversifica actos de revelación de sí particulares, Laddaga (2007) explica que en los libros que analiza de Bellatín, Noll, Aira, Lamborghini, entre otros, se imaginan figuras de artistas que, antes que artífices de construcciones densas de lenguaje o creadores de historias extraordinarias, son “productores de “espectáculos de realidad”, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales” (p. 14). La estructura del “espectáculo de realidad”, que “produce formas de vida artificial y las expone en la pantalla”, encuentra como antecedentes en la tradición latinoamericana moderna a “ciertos escritores para los cuales el modelo del juego era central”, como Julio Cortázar o Salvador Elizondo (p. 146).

Ante y a partir de una sociedad espectacularizada, se componen obras/textos/proyectos en donde la figura del creador/a configura dispositivos de exhibición de fragmentos y elementos de diversas materialidades y textualidades, que además

contienen y desarrollan las huellas y las etapas de su propio proceso de producción, ya que pareciera que, como lectores/as y/o audiencia, se nos invita a recorrer y a observar, en condiciones controladas, el taller o el laboratorio de creación o escritura (Laddaga, 2010).

¿Qué estamos observando hasta aquí? Podríamos responder que las reflexiones de Rivera Garza sobre los pasajes entre lo literario y lo tecnológico durante los primeros años del 2000 no son una *rara avis*, sino que se entienden como un diálogo que ciertos escritores/as latinoamericanos/as establecen con los entornos (digitales) comunicativos y estéticos del momento. El panorama es tan claro que la crítica, casi de manera contemporánea, despliega análisis sobre el entrecruzamiento entre la literatura impresa y lo digital a partir de la última década del siglo XX.

Ahora bien, ante la espectacularizada sociedad digital no todos los/as escritores/as de Latinoamérica responden de la misma manera. En “sobre la poesía maquina, o escrita por máquinas. un manifiesto para la destrucción de los poetas”, texto fechado en 2006, pero publicado en 2011, Eugenio Tisselli postula que lo subversivo se ha transformado en espectáculo, por lo tanto, esto “ha dejado al poeta (cuya misión es la subversión del lenguaje) sin sitios a dónde escapar”. Para Tisselli, “los abusos lingüísticos de ámbitos como la política, la comunicación a nivel masivo, el entretenimiento, la mercadotecnia y el consumo salvaje y excesivo” han roto de manera irremediable “la conexión significativa entre símbolo (palabra) y señal (realidad)”. Se produce un vaciamiento semántico, se imposibilita “hacer sentido”, por lo cual estaríamos viviendo en “la era de los cascarones huecos”. Las máquinas, primero electrónicas y ahora digitales, herramientas/medios capitalistas por excelencia, lejos de liberar a las personas del trabajo, de la mediocridad y la infelicidad, las han esclavizado todavía más. Sin embargo, Tisselli plantea que esas mismas máquinas “pueden todavía ser usadas para liberar al hombre de las cadenas de sí mismo”. ¿Cómo? Si “las tareas de creación son confiadas a las máquinas”. Tisselli propone “máquinas poéticas”, “algoritmos generadores de poemas” que posibiliten “la superación del arte hacia la plenitud de la vida”. Si las máquinas hacen la poesía, los seres humanos se dedicarán a vivir (Tisselli, 2011a).

Más allá de que las reflexiones (y consecuentes puestas en práctica<sup>20</sup>) de Tisselli se catalogarían dentro de lo que se denomina “literatura digital”, estos textos/proyectos que hemos referenciado hasta ahora nos estarían describiendo cierto horizonte que se estaba desplegando en la literatura latinoamericana durante la primera década del 2000: los entornos digitales interconectados, preponderantes y omnipresentes, necesariamente terminan

---

<sup>20</sup> En 2005, Tisselli publica *Degenerativa*, una página Web cuyo texto se iba haciendo ilegible a medida que los/as visitantes accedían a ella (<http://motorhueso.net/degenerativa/>); y *Regenerativa*, “segunda parte” de la anterior página, en el cual el texto puede regenerarse (<http://www.motorhueso.net/regenerativa/regenerativa.php>). Un año después, Tisselli diseña *PAC, Poesía Asistida por Computadora*, un generador de textos para que la “musa cibernética” se “asome” a la ventana de cada usuario/a (<http://www.motorhueso.net/pac/>). En 2010, Tisselli publica *El drama del lavaplatos*, un poemario compuesto por poemas realizado con el PAC.

ingresando como estética, como forma narrativa, como retórica en determinados textos literarios.

En relación con este último aspecto que estamos tratando, para Laddaga, los libros de Bellatín “tienden a tener la forma de un archivo, de un conjunto de pequeños datos”, los cuales se ofrecerían a los/as lectores/as como “una arquitectura fluida” o “un flujo contingente”, a través del cual se debe avanzar, recorrer, para en lo posible (y necesario) recolectar un dato en una navegación en la “incierto profundidad de la pantalla” (p. 142). Ahora, Laddaga ciertamente se (y nos) pregunta si podemos leer de esta manera a los libros de Bellatín o a los de Aira. El crítico rosarino se (y nos) responde: “Todo texto se pone en relación con otros géneros, con los cuales sus autores se encuentran en los entornos en que viven, y a los cuales recurren sistemática o casualmente para incrementar la inteligibilidad, la complejidad, la definición de su trabajo” (p. 143).

Es claro: a partir de lo que propone Laddaga (2007), podemos decir que en los textos que compone Rivera Garza (o Lina Meruane, Claudia Apablaza, Cynthia Rimsky, Mike Wilson, Matías Celedón, Galo Ghigliotto, Patricio Pron, Ana Laura Caruso, entre otras/os), pero también en los entornos en los que los escribe (y en los que sabe que sus libros circulan) se despliegan formas digitales de circulación de discursos, además de otros imaginarios de circulación asociados a ellos. No es necesario que en los textos literarios aparezcan dispositivos digitales, o que se emule directamente la estética de los géneros electrónicos. Los pasajes son, podríamos decir, más profundos, funcionan más allá de la superficie del libro. Los entornos digitales imantan a la literatura impresa, y ésta a su vez atrae a lo digital a sus páginas. Hay ciertos procedimientos, hay ciertas formas de lo digital que configuran, en distintos escritores/as latinoamericanos/as, poéticas en respuesta a ellas o que potencian determinados lineamientos de la práctica literaria que los/as escritores/as ya desarrollan con anterioridad al cruce con los entornos electrónicos.

El 13 de noviembre de 2014, Rivera Garza conversó sobre *El mal de la taiga* (2012), en aquel momento su última novela publicada, con los/as estudiantes de la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico de Monterrey. En una parte de la charla, la escritora indicó que en *El mal de la taiga* no hay ninguna computadora ni teléfonos celulares,

pero mucha de esa tecnología es parte de la estructura misma en la que fui construyendo la novela. Sin la práctica de esta tecnología, sin la idea de esta multiplicidad de ventanas, sin la posibilidad de la simultaneidad ni la inmediatez del contacto, sin la idea de que el libro no se comprende entero, sino que muta, la posibilidad que el mutar es lo que lo hace interesante, etc., son todos conceptos con los que ustedes deben estar muy bien familiarizados porque están con sus iPhones y sus maquinitas. No aparecen aquí, porque no tenía sentido en la historia que se está contando [...], pero la estructura digital es central, es parte del esqueleto del libro. (cervantesvirtual, 2017).

Más allá de la tematización narrativa de los medios digitales, de la reproducción en la página impresa de sitios Web, programas de chat o correos electrónicos, ejemplos estos últimos de “evocación mediática” (Rajewsky, 2005, 2010, 2013), es la práctica de la tecnología, los procedimientos de las escrituras y lecturas digitales lo que caracteriza, en este caso, a *El mal de la taiga*. Los personajes no usan computadoras ni teléfonos celulares y la historia transcurre en un páramo aislado y helado, completamente alejado de cualquier signo de modernidad digital, y sin embargo, las dinámicas y modalidades de los entornos digitales son fundamentales para componer y entender su forma, su estructura.

Carlos Walker (2021) analiza un corpus de novelas contemporáneas a *El mal de la taiga* —*La filial* (2012), de Matías Celedón; *Leñador o ruinas continentales* (2013), de Mike Wilson, y *La revolución a dedo* (2020), de Cynthia Rimsky— y, basándose en los planteos de Chejfec (2015), sostiene que “la hechura de estos libros —muy diferentes entre sí y en buena medida alejados de los imaginarios tecnológicos del presente—, su morfología final, da cuenta de procedimientos de escrituras que constituyen distintas modulaciones narrativas de lo digital” (p. 3). Para Walker, el imperio de lo digital gravita en los libros de Celedón, Rimsky y Wilson, y las formas en las que él señala que despliega pueden aplicarse a *El mal de la taiga*, a cierta zona del corpus de Rivera Garza que analizamos y, finalmente, a determinados espacios de este ensayo de cartografía de las trayectorias entre la literatura impresa y la esfera digital en la literatura latinoamericana de los últimos veinte años.

Walker postula que “las modalidades digitales de representación alteran el sentido de la narración literaria —desde luego, no exclusivamente de ella— al tiempo que intervienen en la materialidad de la escritura” (p. 4), ya que toma la idea de Chejfec que sostiene que el estatuto de materialidad de lo escrito posee incidencia en el plano semántico del texto. Por lo tanto, para Walker: “La vibración y los sentidos de una misma frase de la misma novela difieren según la materialidad en la que sea leída” (p. 4).

En *El mal de la taiga*, un hombre contrata a la Detective para que encuentre a su esposa, quien ha huido junto a su amante al páramo invernal de la taiga. Las pistas que el cliente le brinda a la investigadora son documentos impresos y manuscritos: telegramas, cartas, boletos, mapas, transcripciones, etc. Avanzando sobre la tradición de *Hansel y Gretel*, de *Caperucita Roja*, la Detective se interna en el bosque helado, mientras aparecen niños salvajes, un lobo que podría ser un hombre, minúsculos seres que remiten a la Increíblemente Pequeña, personaje recurrente de Rivera Garza, la explotación del entorno natural y la violencia machista, contenido organizado en capítulos relativamente breves, entre los cuales se insertan dibujos a lápiz del dibujante español Carlos Maiques. Y extendiéndose más allá de los límites de, por lo menos, el relato configurado a través del texto verbal, después de un post scriptum que dice “31 de diciembre de 2011. A los pies de un volcán”, se nos presentan

dos capítulos más: el veintitrés, que es una lista de temas musicales, una *playlist*, entre los cuales figuran piezas de Aphex Twin, Fever Ray, Sainkho Namtchylak, etc.; y el veinticuatro, titulado “Colofón”, que consta del dibujo, en plano picado, de una cabaña, acaso en donde se refugiaron los amantes al filo de la taiga.

Ya multimodal por la inclusión de los dibujos, a menudo fragmentaria y no lineal, *El mal de la taiga* presenta este telón musical y visual, al hacerlo, favorece la configuración de una red de materialidad sensible que armoniza con la “experiencia-taiga” que es objeto de la trama, complejizando la experiencia de los/as lectores/as (Keizman, 2020). El término *playlist*, lista de reproducción, inmediatamente nos vincula con una serie de archivos de video o de audio para ser ejecutados secuencialmente o de manera aleatoria por un reproductor multimodal. Texto verbal, texto visual, el diseño de página (con su articulación de zonas verbales, espacios en blanco y dibujos) y el listado de las huellas musicales, todo ello en una historia carente de dispositivos digitales, encuentra su lógica formal y semántica al leerse a partir de los parámetros estéticos y comunicativos de los entornos digitales. Para Keizman (2020), los temas musicales, “junto con los dibujos en lápiz de Carlos Maiques que cierran el colofón, intercalados en todo el volumen (seres y lugares borroneados, sea en proceso de formación o de desaparición) suman un plano sonoro y visual al abanico diverso de sentidos y sensaciones que sugiere la narración” (p. 193).

Pero volvamos al panorama que estamos trazando. En 2010, en *Estética del laboratorio*, Laddaga retomaba sus argumentos anteriores y explicaba lo siguiente:

Y lo cierto es que los artistas están siempre tentados de apropiarse de las formas de comunicación que encuentran en sus entornos: del mismo modo que la novela del siglo XVIII había retomado esas formas discursivas que son las cartas, un número creciente de producciones literarias, para hablar de literatura, adoptan la manera del anuncio personal, de la entrada de diario, de la página personal en Internet, a veces incluso del blog. (p. 206)

Los textos críticos que estamos revisando coinciden en que, en estas dos décadas del siglo XXI, una parte importante de las composiciones literarias publicadas impresas por varios/as escritores/as latinoamericanos/as articulan relaciones con lo digital, las cuales no van a ser siempre iguales, sino que adquieren diferentes dinámicas. Más adelante, cuando vayamos elaborando las conclusiones del presente capítulo, volveremos con este aspecto, pero antes retomemos un poco más *Estética del laboratorio*:

Por eso, no hay escritura menos blanca que la de los textos de los escritores, ni objetos menos aislados que los de estos artistas: habría que decir que, más que producir “una serie de objetos y eventos acabados, completos, aislados, y que se encuentran separados de toda situación presente (incluso la del acto de narración o enunciación)”, lo que prefieren es la composición

de totalidades móviles y débilmente integradas cuya separación de la situación en que se generan o presentan sea lo más imperfecta posible. (p. 206)

“Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera” nos sigue aportando datos que nos ayudan a cartografiar un momento del sistema literario latinoamericano. Rivera Garza relata que escritores/as como Amaranta Caballero Prado, Mayra Luna, Rafael Saavedra, Heriberto Yépez, Guillermo Fadanelli y Luigi Amara asiduamente integraban al blog como parte de su práctica escritural durante los primeros años del 2000.

Casi contemporáneo a la publicación del ensayo de Rivera Garza, Choi (2006) examina varios blogs de escritores/as latinoamericanos/as. Hay dos aspectos interesantes a destacar del artículo. En primer lugar, Choi divide a los blogs de escritores/as en dos categorías: los blogs que dependen de una empresa privada, y los blogs a los que denomina “independientes”. En ese momento, la página *ClubCultura.com*, anunciada como “El portal cultural de la Fnac”, la empresa multinacional de origen francés de venta de libros, discos y aparatos electrónicos, alojaba los blogs de Edmundo Paz Soldán, Sergio Gómez y Gonzalo Garcés; mientras que en *El Boomeran(g). El blog literario latinoamericano*, perteneciente al conglomerado español de medios de comunicación Grupo Prisa, se encontraban los blogs de Santiago Rocagliolo, Pedro Ángel Palou y Jorge Volpi. Entre los blogs independientes, llevados adelante por los/as propios escritores/as, Choi reseña las bitácoras digitales de Alberto Fuguet, Rodrigo Fresán, Rivera Garza y Caballero Prado.

El segundo aspecto a subrayar del artículo de Choi se vincula con el primero: los blogs alojados en plataformas de empresas multinacionales de cultura y comunicación, al día de hoy, están todos fuera de línea. Los blogs independientes siguen activos, con distintos grados de actualización, sí, pero todavía *online*. Evidentemente, lo que en 2006 era novedad y posible vía de publicidad de nuevos lanzamientos editoriales y difusión de eventos culturales patrocinados por fundaciones y conglomerados de medios ya no es rentable, y ello también nos está diciendo algo sobre cómo se ha articulado lo digital en la literatura latinoamericana del siglo XXI. Las formas de escribir y de leer digitales que a principios del nuevo siglo parecían poner en crisis las convenciones de producción, difusión y recepción de la literatura del siglo XX lejos estuvieron de hacerlo, es más, aún se cuestionó la centralidad del dispositivo libro impreso, éste no abandonó su rasgo de medio por antonomasia de la literatura. Los blogs solventados por las editoriales sólo eran entendidos como una manera novedosa de difundir los libros impresos de sus autores/as, cuando la “novedad” del blog decayó, ya no fueron rentables. Los/as escritores/as que siguen teniendo activos sus blogs personales y que producen, además, en otras plataformas digitales o a través de diversos

proyectos intermediales o transmediales no han abandonado el dispositivo libro impreso, al contrario, ejecutan pasajes entre medios, como Rivera Garza<sup>21</sup>.

Avancemos algunos años apenas. En *Impuesto a la carne* (2010), de Diamela Eltit, por ejemplo, leemos:

Nos dieron tres, cuatro o cinco segundos de tiempo para hablar, tres, cuatro o cinco segundos para salir en los livianos, livianos, livianos noticiarios y podríamos alcanzar una mención en el universo económico de un blog o, quizás, en un recuadro lateral de una nueva e indeterminada tecnología mientras se despliega un emergente parpadeo digital que registra nuestra participación en esa nueva técnica, esa nueva técnica, esa nueva técnica. Nos dieron tres, cuatro o cinco segundos para poner nuestras imágenes en todos los medios analógicos. Nos otorgaron un ingreso controlado al profuso mercado de obsesiones tecnológicas que manejan los fans, ese universo que los impregna de energía y los consume. Ahora mismo los millones de millones, de millones de fans se conectan, se conectan, se conectan, se conectan a sí mismos, a sí mismos. (pp. 108-109)

En tanto solo tres años, el pasaje de una novela con contadas, pero potentes referencias a lo digital a otra como *Fuerzas especiales* (2013), en donde el aspecto tecnológico y cómo éste se imbrica con las subjetividades es central para su trama, nos habla de la presencia de una fuerza constante, de una presión ejercida por lo digital (Chejfec, 2015) alrededor de la literatura latinoamericana en una determinada época, y de las distintas formas,

---

<sup>21</sup> Estas reflexiones se derivan, en gran medida, de ciertos planteamientos desarrollados en la introducción que realizan Bernardo Orge y Nieves Battistoni a 2022. *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII*, compilación de ensayos críticos sobre escritores/as argentinos como Antolín, Cecilia Pavón, Carlos Gradín, Milton Läufer, Mariana Eva Pérez, etc. Orge & Battistoni (2022) Plantean que en las obras analizadas pueden identificarse tres maneras de relacionarse con el hecho literario. La primera es que los textos “asumen, aunque sea parcialmente, la distinción entre géneros, el pacto ficcional y los códigos tradicionales del mercado editorial, con la consecuente distancia relativa entre autor y lector”, por lo tanto, el libro impreso sigue siendo considerado “el medio por antonomasia de las artes del lenguaje, a la vez vehículo y condición necesaria de la obra escrita”. La segunda es que en las producciones “se disuelven los límites entre géneros, disciplinas y prácticas artísticas”. Hilos de tuits que luego se transforman en una plaqueta, libros distribuidos en formato pdf, obras en código informático que se proponen como literarias, blogs que pueden editarse o no en papel, montajes a partir de textos de la Web, entre otras modalidades, se despliegan en el entrecruzamiento de la escritura literaria y la escritura sin aparente intención literaria y, a su vez, “no buscan romper con lo establecido a partir de un programa determinado, a la manera vanguardista, sino que forman parte de los flujos de actividad e información actuales, ajenos a las diferencias entre disciplinas artísticas, entre cultura popular y letrada, diversión y seriedad, y [...] entre lo analógico y lo digital”. La tercera de las disposiciones artísticas y literarias se establece en la intersección de las dos anteriores y se basa en “el valor de la escritura experimental”. En los textos, obras y proyectos analizados el objeto libro “sigue funcionando como unidad de composición literaria”, pero dichas producciones “también pueden ser consideradas disruptivas, y además aspiran explícita o implícitamente a serlo”. Orge y Battistoni explican que, “en franca herencia moderna, son escrituras que o se desentienden de las distinciones de género o toman distancia de la legibilidad corriente o apelan a procedimientos mecánicos para suspender la soberanía creativa o enrarecen la superficie textual mediante juegos con los significantes o se proponen todo esto a la vez”.

dinámicas y relaciones a través de las cuales la literatura impresa hace ingresar a los entornos digitales en sus páginas.

Pero las trayectorias de la literatura latinoamericana y lo digital distan de ser algo sencillo de cartografiar, lo estamos experimentando. Incluso para los/as mismos/as creadores/as. El 25 de noviembre de 2011, Tisselli publicó en la revista digital *Netartery* un artículo titulado “Why I Have Stopped Creatin E-Lit”. En esa ocasión, el mexicano explicaba que, a partir de ese día, se rehusaba a seguir creando obras de literatura electrónica solo por el hecho de explorar nuevos formatos y soportes y añadía que estaba en desacuerdo con estudiar a la literatura digital exclusivamente desde la disciplina académica de la literatura. ¿Qué es lo que había sucedido? A partir de su experiencia como programador en un proyecto para diseñar un repositorio en línea de las prácticas, necesidades e innovaciones de un grupo de agricultores de subsistencia en Tanzania, Tisselli entendió que la ciencia, a fin de aportar soluciones a situaciones tan complejas como las de su proyecto, debía desarrollar verdaderas investigaciones inter y transdisciplinarias. Inmediatamente, extendió ese mismo razonamiento a la literatura digital, el otro campo en el que Tisselli había estado activo, hasta ese entonces, durante una década. El aspecto material, social, económico de la literatura digital se le hizo más evidente:

But have we, as an academic community, realized what electronic devices are doing to the environment? Do we know where the minerals that are necessary to manufacture computers come from, and under what conditions they are extracted? What about the slave labor involved in the manufacturing process? Have we deeply studied the economic implications of using computers as literary tools, in a time in which all our economic systems are collapsing? (Tisselli, 2011b)

Tisselli creía que los aspectos involucrados en la creación de obras de arte con computadoras eran demasiado importantes para ser ignorados; por lo tanto, hacía un llamado por una verdadera perspectiva de investigación transdisciplinaria sobre la literatura digital, un enfoque holístico, que incluya una profunda comprensión de los efectos ambientales y económicos de la composición literaria en los entornos digitales. Dicha perspectiva de análisis no debía ignorar los contextos sociales y culturales que están siendo destruidos en aras del desarrollo tecnológico. Agregaba Tisselli:

I am thinking specifically about Africa, and many other places around the world in which land is being grabbed and exploited, and where societies are being condemned to suffer so that we, the lucky ones, can remain connected. Is it a mere coincidence that e-Lit is not being produced or studied in those places? I don't think so. (Tisselli, 2011b)

Las trayectorias a menudo distan de seguir una única dirección, o de ser continuas, o de seguirse a un mismo ritmo durante todo su desarrollo. De hecho, años después de la anterior declaración, Tisselli vuelve a componer literatura digital, como por ejemplo *El 27*. *The 27th* (2013)<sup>22</sup>, *La tiranía del código* (2015)<sup>23</sup>, *La puerta* (2017)<sup>24</sup>, o *Dos sierras* (2019)<sup>25</sup>, una de sus últimas producciones<sup>26</sup>. No sería errado pensar de la misma manera a los pasajes que se han ejecutado desde la década del noventa hasta el día de hoy en la esfera de la literatura latinoamericana entre lo impreso y lo digital: discordantes, a menudo irresolutos, cambiantes, y a la vez potentes estéticamente.

Ahora bien, sería también posible pensar que estas expansiones y transposiciones que desarrolla la literatura latinoamericana con un espacio más allá de sus límites<sup>27</sup> en un momento histórico determinado (finales del siglo XX y principios del XXI) entran en relación con cambios estéticos que se estaban evidenciando en ciertas poéticas y narrativas latinoamericanas en ese mismo momento.

Por otra parte, el prólogo “La edad de oro” que Luis Felipe Fabre escribe para *La edad de oro. Antología de la poesía mexicana actual* (2012), coordinada por Álvaro Uribe, nos puede resultar de utilidad para el presente análisis por tres aspectos. En primer lugar, se centra específicamente en ciertos cambios que Fabre evidencia en el sistema literario mexicano durante la primera década del siglo XXI, contexto que enmarca gran parte de nuestro corpus. En segundo lugar, examina específicamente el género poético, el cual posee una importante gravitación en las producciones que analizamos, ya que contamos con cinco poemarios (*Los textos del yo*, *La muerte me da*, *El disco de Newton*. *Diez ensayos sobre el color*, *Viriditas*, y *La imaginación pública*), y textos narrativos que integran en su estructura poemarios y/o despliegan de manera extensa lo que se podría considerar prosa poética (*La muerte me da* —novela—, *La frontera más distante*). Finalmente, ciertos rasgos estéticos que

---

<sup>22</sup> <http://motorhueso.net/27/>

<sup>23</sup> <http://motorhueso.net/tiranía/index.htm>

<sup>24</sup> <http://www.motorhueso.net/lapuerta/>

<sup>25</sup> [http://motorhueso.net/dos\\_sierras/uno.html](http://motorhueso.net/dos_sierras/uno.html)

<sup>26</sup> En Kozak (2019) se examina detalladamente la trayectoria literaria de Tisselli.

<sup>27</sup> Cabe aclarar que la relación entre lo literario y lo electrónico en América Latina dista de ser nueva. Las más tempranas manifestaciones del cruce entre literatura y entornos digitales en Latinoamérica pueden encontrarse entre los años sesenta y setenta. Tal como relata Kozak (2017a), “los primeros poemas digitales latinoamericanos son poemas visuales producto de algún tipo de proceso computacional, con resoluciones impresas sobre papel”: catorce años después del primer generador de textos, *Love letters* (1952), del teórico informático inglés Christopher Strachey, el antropólogo, pintor y poeta Omar Gancedo publica en 1966, en la revista *Diagonal Cero* de la ciudad de La Plata, los poemas *IBM*, los cuales consistían en “tres tarjetas perforadas procesadas por una Card Intérprete IBM, que imprimía sobre el espacio medio de cada tarjeta el texto codificado en las perforaciones”; en 1972, Erthos Albino de Souza, poeta y artista gráfico, realiza diez poemas visuales, los cuales estaban “impresos en papel por una computadora luego de la manipulación por parte del artista/ingeniero de un software para medición de temperaturas de líquidos dentro de tuberías” (p. 7).

Fabre detalla en los poemas de la antología también nos pueden servir como ejes de lectura para el corpus de Rivera Garza.

Fabre (2012) identifica que entre el año 2000 y el 2010 el modelo poético imperante en la poesía mexicana “entró en crisis y nuevas poéticas, más audaces y en mayor sintonía con su tiempo, salieron a escena”. En el plazo de una década aproximadamente operó “un cambio de sensibilidad”. ¿Pero cuál era el panorama antes de este cambio? Fabre sostiene que durante la mayor parte del siglo XX el modelo poético imperante en México se basaba en las “dimensiones «más sublimes» de la lengua”. El lenguaje poético se establecía en un lugar de pretendida superioridad ante otras producciones verbales, “sustentado en una confianza desmedida (y un tanto anacrónica) en los poderes de la lírica”. En gran medida, la publicación en el 2002 de la antología *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002* evidenció lo que hasta ese momento podía caracterizar el modelo poético, el cual es resumido por Fabre de manera tan sucinta como mordaz: a inicios del 2000, la poesía mexicana era “tiesa”, “acartonada”, “formalita”, un “asunto de buenos modales”. A la vez que establecía un vínculo prácticamente de “obediencia y fidelidad” para con la tradición poética anterior, se presentaba como atemporal, al querer producir poemas que fueran “instantes suspendidos en el tiempo, fuera de la historia” (pp. 7-9).

A su vez, Fabre identifica que el cambio de modelo estético se da a partir de dos fases que por momentos se superponen: la primera fase está protagonizada por poetas nacidos/as desde mediados de la década del sesenta hasta la mitad de la década de los setenta, quienes realizaron (y lo siguen haciendo) “un feroz ejercicio de autocrítica y un radical cuestionamiento de la poesía mexicana”; dicho cuestionamiento continúa y desemboca en la segunda fase, con una serie de poetas nacidos/as a partir de la segunda mitad de los setenta, “en cuyos poemas los nuevos derroteros poéticos se dan de un modo más natural” (p. 11). El hecho de que Rivera Garza pueda incluirse dentro de la primera fase que delinea Fabre, lejos de basarse exclusivamente en un criterio temporal, se da centralmente por el distanciamiento de sus poemarios del modelo poético imperante a principios del siglo XXI.

Más allá del ácido cariz que se le imprime a la caracterización, lo cierto es que los rasgos que Fabre identifica del panorama poético de México a finales del siglo XX son también subrayados por Palma Castro et al. (2015) cuando explica el contexto en el que se publica el primer poemario de Rivera Garza, *La más mía* (1998). De acuerdo con Palma Castro, Galland Boudon, Torres Ponce y Rosado Marrero, el poemario “abandona el tono común de la poesía mexicana, grave y retórico en general”, para adentrarse en un estilo más ligado a la poesía documental, desarrollado a partir de un registro testimonial “de los sentimientos de una hija hacia su madre que yace en el hospital afectada de un aneurisma”. No es menor el hecho de que *La más mía*, decididamente desmarcándose de cierto tono poético preponderante en el momento de su aparición, haya sido publicado por el Fondo

Editorial Tierra Adentro, un organismo gubernamental del Consejo Nacional para las Culturas y las Artes dedicado a difundir la obra de jóvenes escritores/as. Tampoco se debe obviar que la crítica pasó por alto *La más mía*, sobre todo porque fue rápidamente eclipsado por la publicación de *Nadie me verá llorar* (1999), pero no sería errado postular también que el distanciamiento del poemario de Rivera Garza del modelo poético imperante en el sistema literario mexicano del momento también hizo lo suyo.

Similar distanciamiento del modelo poético también es identificado por Cruz Arzabal (2019c), pero en su caso él amplía el análisis hacia toda América Latina. Cruz Arzabal revisa cierta parte de la crítica contemporánea (Cárcamo-Huechante & Mazzotti, 2003; Flores, 2010; Guerrero, 2016, 2018; Mallén, 2008) que considera que la poesía latinoamericana de los últimos treinta años tiende hacia la insularidad y la fragmentación. Ante este panorama, para Cruz Arzabal, la construcción formal de los poemas de Rivera Garza se aleja de la fragmentación, “sin que tampoco busque la estabilidad de la «otra voz», fuera de la enunciación poética”. Así como sus narraciones, su poesía ha “explorado una pluralidad de elementos temáticos como la historia, la memoria, los usos sociales del cuerpo, la identidad, la construcción de lo femenino, la sensibilidad afectiva”, etc., pero como una “articulación múltiple que conjuga forma, sustancia, expresión y contenido”. Dicho proceso de variada articulación se desarrolla a partir de la exploración de “una tensión constante entre singularidad y conjunto, sin decidirse por una u otro”. Es cierto, en los textos de Rivera Garza “las discontinuidades existen, pero no se presentan como concatenaciones de acontecimientos, sino como acumulaciones, sedimentos materiales sobre los que se construye la noción de unidad y conjunto de los poemas y los libros” (pp. 140-141).

Delineado el panorama de la poesía en México sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, Fabre (2012) pasa a describir qué cambia en dicha esfera durante los primeros diez años del 2000. En primer lugar, se evidencia un nuevo tipo de vínculo con las tradiciones poéticas anteriores: “el cambio de paradigma poético también modifica su pasado”. Fabre explica que para los/as poetas que pueden enmarcarse en este nuevo modelo las tradiciones “no pasan forzosamente, como venía sucediendo, por Gorostiza o a Paz, sino que, en cambio, “poetas que habían quedado marginados son leídos con nuevos ojos buscando actualizar sus antiguas disidencias”, por ejemplo, Gerardo Deniz, José Juan Tablada, Salvador Novo, etc. (p. 9). Una dinámica similar es visible en la producción de Rivera Garza, donde, por ejemplo, la figura de Ramón López Velarde es central en *El disco de Newton*, y a la vez se rescata el potencial poético de la prosa de Guadalupe Dueñas, al integrar los textos de la cuentista a los versos de *La imaginación pública*.

Para Fabre, los poemas de los/as autores/as, que tratan de dar cuenta de este nuevo modelo poético, evidencian, sobre todo, dos rasgos en común: “la desconfianza ante la escritura poética y la incorporación del contexto del poema al interior del poema” (p. 12). La

desconfianza, que es “una posición frente a la poesía que antecede a la escritura, pero desde la cual se escribe”, se despliega en el poema “como una (meta)ironía y como transgresión de límites”. El poema se expande más allá de sí mismo, de sus fronteras, y va hacia otros espacios; luego, se emulsiona con los lenguajes, las retóricas y las estéticas de las textualidades, discursividades y materialidades con las que se cruza, de tal manera que hay “un cuestionamiento constante de lo que es poesía” (p. 13).

En un contexto en donde los principales sistemas de la sociedad están cubiertos por la fina y ubicua capa del software, en donde la dinámica de los procesos sigue en gran medida el ritmo que le imprimen las redes de comunicación, cuando el poema se desborda hacia otros dominios, hay grandes posibilidades de que la esfera de lo digital se encuentre con el texto poético y se inscriba en él de diferentes maneras. Más adelante nos centraremos en cada uno de los casos específicos de nuestro corpus, pero podemos indicar ahora que todos los textos preponderantemente poéticos de Rivera Garza entran en relación con los entornos digitales, pero también con otras disciplinas y campos, como el cine, la historieta, la historiografía, la enciclopedia, el periódico, el ensayo, etc. Y simplemente para aportar ejemplos de poemarios mexicanos del período que se expanden más allá de los límites de la página impresa y que se contaminan de otros lenguajes y culturas, como por ejemplo aquella de lo digital, podríamos mencionar la producción de Sara Uribe, Amaranta Caballero Prado, Horacio Warpola y el propio Luis Felipe Fabre, entre otras/os.

En lo que respecta a “la incorporación del contexto del poema al interior del poema”, dicho rasgo se basa en dejar de pensar al poema como un objeto literario aislado, como una producción estética que se ubica al margen, por encima del entorno en donde se compone y al cual, en última instancia, se dirige. Para Fabre, supone volver a comprender al poema como “un lenguaje en relación con el momento y el lugar desde donde se escribe” (p. 13). Antes que entender a la escritura solo como testimonio o como denuncia, se trata de pensar al “poema como fecha”, con lo cual “se tensan ambas posibilidades”. Esta escritura es política, porque si se incorpora “el contexto al interior del poema es también para reverberar en el afuera del poema, en el contexto”. Esta relación con el tiempo y el espacio implica un distanciamiento de la atemporalidad que caracterizó a gran parte de la poesía mexicana, sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, que conceptualizaba al poema como “un instante suspendido e iluminado, fuera de la historia” (p. 14).

La idea de que la escritura es, necesariamente, en tanto otras personas y que su práctica social y material se lleva a cabo en un determinado espacio en donde el/la escritor/a habita, trabaja y/o transita con otros seres y objetos de esa comunidad, estableciendo relaciones con el presente, pero también con el pasado y el futuro, a través de distintos lenguajes (encarnados en variados medios) y con la experiencia individual y grupal, es central en los ensayos de *Dolerse. Textos desde un país herido* y *Los muertos indóciles*.

*Necroescrituras y desapropiación* y en lo que podemos denominar los textos narrativos de la “serie de los archivos” (*Había mucha neblina o humo o no sé qué*, *Autobiografía del algodón*, *El invencible verano de Liliana*). En lo que respecta al género poético, ya se puede observar en *Los textos del yo*, en “La reclamante”, pero será el eje que estructura *La imaginación pública*. De la misma manera, la incorporación del contexto del poema al interior del texto poético se observa en varios poemarios mexicanos recientes, por ejemplo, en *Hechos diversos* (2014), de Mónica Nepote; *A-H. Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte* (2014), de Hugo García Manríquez; y *Querida fábrica* (2012), de Dolores Dorantes, etc.

Fabre resume su cartografía explicando que, a las puertas de la segunda década del siglo XXI, la poesía mexicana se ha polarizado: por un lado, un grupo de escrituras “que se erigen más allá de lo que fuera la poética dominante, que se radicalizan, se cuestionan”, y extienden su rango de acción para explorar los espacios tras los límites del modelo de poesía imperante; por otro lado, “poéticas que se han asumido como albaceas del legado de la poesía más conservadora e institucional”, que si bien emplean ciertos recursos aparentemente novedosos “la noción de poesía en que se sostienen sigue siendo la del antiguo modelo poético”. (p. 15)

Finalmente, Fabre, a medio camino entre el entusiasmo como el poeta que es y la síntesis teórica como el rol de ensayista que también despliega a menudo en su producción, sostiene que la poesía mexicana está pasando un presente convulsivo, que él se siente tentado a llamar Edad de Oro: “una época de liberación poética que tiene lugar justo en pleno desastre del país, pero sin negar el desastre, más aún: asumiéndolo” (p. 16).

### **3. Reflexiones finales**

El prólogo de Fabre puede ser considerado central para cualquiera que analice la poesía mexicana del siglo XXI. Sea. Pero de la misma manera se podría preguntar cuál es el motivo de su inclusión en este borrador de mapa de los recorridos de la literatura impresa latinoamericana y lo digital en las dos primeras décadas del dos mil. La respuesta tal vez no sea tan novedosa, pero sí es directa: porque nos ayuda a articular lo que hemos desarrollado en la presente sección con las reflexiones finales de la misma.

Con distintos ejemplos, errando más que siguiendo un orden lineal, hemos planteado que las trayectorias entre lo digital y la literatura impresa no poseen la misma dirección durante los primeros años del 2000 que a partir de, aproximadamente, el 2010. Si podemos postular que la literatura impresa latinoamericana comienza a exhibir de manera más evidente ciertas relaciones con los entornos digitales a partir de los últimos años de la década del noventa, esto inicia un proceso que distinguiría, a grandes rasgos, una primera etapa durante

la década que inaugura el milenio, la cual tendría como rasgo una “instalación visual” (Schmitter, 2016) de las estrategias y estéticas digitales en el espacio de la página impresa.

Debido a esta dinámica, novelas como *La ansiedad* (2004), de Daniel Link, o *Keres cojer? = guan tu fak* (2005), de Alejandro López, por ejemplo, “canibalizan” las tecnologías digitales, los discursos y los textos del ecosistema medial contemporáneo y van más allá de la mera tematización, tecnicando la narrativa, “tanto en el nivel de la estructura como en la de la sintaxis discursiva” (Ledesma, 2013). Las dos novelas trabajan con fragmentos de discursos heterogéneos, preponderantemente no literarios (chats, mails, diarios, revistas, documentos judiciales, escuchas telefónicas, notas manuscritas, informes médicos, fotos y videos), que son recortados y pegados, evidenciando su “alteridad” con respecto al texto impreso y elidiendo la presencia de un narrador “tradicional”.

Así como las novelas de Link y López remedan “una estética y una ética de la sociedad mediática y tecnológica, a partir de la cual toda una serie de sobrantes”, como conversaciones triviales vía chats, y plantean el procedimiento de la “deixis pura” (Ledesma, 2013), en *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* (2010), de Ezequiel Alemian, también hay una ausencia de voz narrativa/poética y se emplean materiales menores, frágiles, elusivos, fotocopias subrayadas desordenadas, casi como si todo el material del texto se hubiera encontrado en esos cestos de saldos de fotocopias no reclamadas que hay en algunas librerías.

En esta misma línea, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), de Pablo Katchadjian; *Spam* (2011), de Charly Gradin; *Manifiestos robots* (2013), de Belén Gache; o *Google poético* (2015), compilado por Laura Preger, constituyen al procedimiento técnico (la herramienta para ordenar alfabéticamente el texto en Word, el sistema de búsqueda en la red) como centro de la práctica escritural y de la estética textual. El mecanismo de lo digital es punto de partida de la escritura y le da sentido.

Estos ejemplos delinear parte del contexto en donde se publican los textos del corpus de Rivera Garza que analizamos. El hecho de que lo lírico sea preponderante en su producción nos permitió, además, detallar el modelo dominante de la poesía mexicana de dicho momento, del cual Rivera Garza se diferencia. En un momento en que varios textos literarios latinoamericanos hacen ingresar a los entornos digitales y al universo medial contemporáneo a la página impresa a partir de instalar visualmente sus estéticas y discursos y de emplear procedimientos de escritura y de lectura electrónicas como variable poética, los textos de Rivera Garza (así como los de otros/as poetas mexicanos/as) se distancian del modelo poético mexicano hegemónico a partir de ciertos rasgos estéticos que coinciden justamente con dicho proceso de expansión de los límites de la literatura, que ocasiona que la esfera de lo digital se imbrique en el libro impreso.

¿Pero qué sucede con la relación entre literatura impresa latinoamericana y lo digital, lo multi y transmedial cuando comienza a transitarse el camino hacia la segunda década del siglo XXI? La difusión de nuevos dispositivos, softwares de edición audiovisual y de diseño gráfico, y de sitios Web para el alojamiento de materiales digitales, entre otras variables, origina que el desarrollo de un misma temática, mundo, narración o discurso a través de distintas plataformas sea más accesible, tanto a nivel de factura técnica como económico. La transmedialidad comienza a jugar como variable de la poética de varios textos literarios, lo que no implica una exclusión semántica si no es posible acceder al material digital alojado en otros medios. Veamos cinco poemarios de esos años.

Cada uno de los poemas de *Primera línea de fuego* (2013), de Tálata Rodríguez, posee un código QR que, al escanearlo, direcciona a un video en donde la poeta recita el texto en lugares como el subterráneo, un taller mecánico o el estadio de Boca Juniors. De esta manera, se articulan dos dispositivos poéticos: la poesía impresa, publicada en el soporte libro, y el video de poesía que, a partir del medio digital, puede combinar de manera estética los versos del poema, la voz de la poeta, el audio y la imagen<sup>28</sup>.

Reinaldo Laddaga ejercita de curador de *Cosas que un mutante debe saber* (2013), un libro-objeto que, a través de 55 relatos acompañados de ilustraciones y 55 piezas sonoras, oficia de suerte de continuación de *Cuentos breves y extraordinarios* (1956), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

*80 días* (2014), de Jaime Pinos, con fotografías de Alexis Díaz, posee una página Web en donde, además de los textos y las fotografías, hay una “escenografía sonora”, tal como la denomina su compositor, Carlos Silva: “Una arquitectura que adquiere vida propia, aislada del texto, por la solidez de la construcción, la solución inesperada, la variación como espiral”<sup>29</sup>.

El poemario *Metadrones* (2015), de Horacio Warpola, posee dos ediciones digitales: una en formato ePub, el cual tiene GIF elaborados por Canek Zapata; y otra edición en formato PDF, en donde dichas animaciones se transforman en ilustraciones fijas. La edición en PDF no dista mucho de ser un poemario digitalizado con imágenes; en cambio, en el ePub, cada texto está articulado junto a un GIF que establece una tensión visual, ya que tenemos que clicar el video para poder leer el poema. Los drones, en tanto GIF, interceptan a la palabra poética y expande su campo expresivo<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> La cuenta de YouTube de Tálata Rodríguez posee la colección de videoclips poéticos de *Primera línea de fuego* [https://youtube.com/playlist?list=PLYzmqr26jXObahn\\_CC8F6HggFbb\\_GwWhk](https://youtube.com/playlist?list=PLYzmqr26jXObahn_CC8F6HggFbb_GwWhk)

<sup>29</sup> En la página <https://www.80dias.cl/> podemos ir pasando las “páginas” e ir escuchando los temas musicales en el orden que deseemos.

<sup>30</sup> En el sitio de la editorial del Centro de Cultura Digital es posible descargar las versiones en ePub y en PDF del poemario, además de leerlo en línea <https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/metadrones>

*Diario de un bebedor de petróleo* (2015), de Juan José Mendoza, es un poemario que viene acompañado por un CD llamado DBP, en el cual el músico experimental Alan Courtis realiza un tratamiento sonoro de varios poemas leídos por el propio Mendoza.

Los poemarios de Rodríguez, Laddaga, Warpola, Mendoza y Pinos bien pueden leerse solo en su versión impresa o digitalizada, o como parte de un sistema transmedial<sup>31</sup>, lo cual determina que la literatura “se expanda”. Debido al desarrollo de formatos y soportes más actualizados, se amplían las posibilidades multimodales para el texto, sin que todo esto signifique una condición o un obstáculo para la lectura de los poemarios. Los videos, los GIF, las pistas de audio abren otras trayectorias estéticas, que complejizan y expanden las que ya contaban las versiones impresas o digitalizadas.

Entonces, las trayectorias que estamos intentando cartografiar no son para nada lineales, sino que se interrumpen, cambian de dirección, se solapan, se dividen en direcciones múltiples. Es posible decir que en los primeros años del siglo XXI, muchas narrativas y poéticas latinoamericanas hacen ingresar en sus textos impresos fragmentos, *frames*, imágenes, capturas de pantallas, reproducciones con distintos grados de fidelidad de discursividades y estéticas de las tecnologías y los medios (acaso porque ese continuo audiovisual multipantalla en red estaba impactando de lleno por su constancia y ampliación en los entornos de los/as escritores/as; acaso porque esos restos de conversaciones de chats, mails, de publicaciones de Facebook, de fotocopias subrayadas, materiales alejados de “lo literario”, pero de fácil composición y difusión, eran restos, como los que habían quedado luego de las sucesivas crisis en América Latina finisecular —efecto Tequila de 1994, crisis argentina de diciembre de 2001, la crisis de Uruguay entre 1999 y 2002, etc.—). Esta situación originó un cierto experimentalismo, que derivó en una preponderancia de la fragmentariedad, de la no linealidad y una presencia de la “deixis pura”; sin embargo, ello no implicó que la narración se disolviera por completo.

El experimento es un juego, por lo tanto, nos evita la necesidad de pensar a lo experimental como opuesto a lo narrativo, así como de forzarlo para que nos dé resultados políticos. Aquí parafraseamos a Rivera Garza en *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* (2011), texto fragmentario en donde se imbrican citas de la cultura letrada, Twitter, el aforismo, y cuyo título refiere a un objeto que es a la vez un experimento y un juego. Podemos decir entonces que, a finales de los noventa y principios de los 2000, varios/as escritores/as

---

<sup>31</sup> Es necesario indicar que *Keres cojer? = guan tu fak* (2005) también configura un sistema transmedial, ya cuenta con unos videos que imitan el formato de los programas periodísticos de investigación y que se relacionan con la trama. Durante un tiempo, los videos estuvieron alojados en el sitio Web de la editorial Interzona, y hoy se pueden encontrar en YouTube. El medio foráneo “se entiende como generador de verosimilitud para la ficción” (Schmitter, 2019). Alejandro López había planificado que la novela sea enteramente digital, a través de una página Web. Sin embargo, en un contexto postcrisis del 2001, Interzona rechazó el proyecto

juegan, experimentan con restos mediáticos y digitales como los que deja el neoliberalismo en América Latina a medida que se dan las sucesivas crisis. Se lleva adelante un juego con sobrantes discursivos del panorama mediático del momento, “excrecencias escriturales” (Casarin, 2020), materiales aparentemente triviales que, por otra parte, no implicaba un abandono a la narración, lo que vincula a textos como los de Link o López con el antecedente central de Manuel Puig<sup>32</sup> (Ledesma, 2013).

En relación con las prácticas de lo residual y la literatura y el arte, es pertinente el análisis de Nicolas Bourriaud (2015) sobre la “exforma”, el espacio “donde se desarrollan las negociaciones entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo”. La “exforma” se refiere a la forma “atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión”, a todo signo “transitando entre el centro y la periferia”. La expulsión del circuito de producción (de bienes y de sentido) y el residuo que se deriva de éste es el punto de partida para la “exforma” (p. 11). Justamente, la modernidad artística, desde mediados del siglo XIX, se ha constituido en torno a “la tensión entre lo útil y lo inútil”, en la frontera entre el “producto, socialmente utilizable, y el desperdicio, que debe ser descartado” (p. 125). Bourriaud menciona, además, el antecedente central del poeta “trapero” que Benjamin describió a partir de la figura de Baudelaire.

Cuando la basura adquirió cierto valor debido al desarrollo de ciertos procedimientos industriales que permitían recuperar algunos materiales de los residuos para volverlos a introducir en el circuito de producción, los traperos se multiplicaron en las ciudades modernas, explica Benjamin (2012), y rápidamente resultaron fascinantes. Desde “los literatos hasta los conspiradores de profesión, cualquiera que perteneciera a la bohemia podía reconocer una parte de sí en el trapero” (pp. 77-78). Baudelaire, explica Benjamin, se interesó tanto por la figura del trapero que en *Du vin et du haschisch* (1851) despliega una representación en prosa: “Aquí tenemos un hombre encargado de recolectar los restos de una ciudad. Todo aquello que la gran ciudad ha tirado, lo que ha perdido, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, él lo colecciona. Él compulsiva los archivos del derroche, la leonera de los desechos”. Para Benjamin, “esta descripción es una prolongada metáfora del comportamiento del poeta según Baudelaire”. Tanto al trapero como al poeta “les importan los desechos; ambos se dedican en soledad a su actividad, en las horas en que los burgueses se entregan al sueño; hasta la actitud es la misma en los dos”. Así como el trapero deambula por las calles para revisar y recolectar la basura con la que se ha topado, el poeta “vagabundea por la ciudad en busca del botín de la rima” (pp. 153-154).

---

<sup>32</sup> Para Piglia (1993), Manuel Puig demostró que “el interés narrativo no es contradictorio con las técnicas experimentales” (p. 115).

Resulta interesante cómo Isabel Alicia Quintana (2020) piensa la relación entre la literatura y los restos. La autora parte de las propuestas de Jacques Derrida, quien entiende al resto como lo que impide "toda clausura dentro de un determinado sistema de pensamiento político y social" (p. 137), y de Mónica Cragolini, para quien el resto es "restancia", lo que a la vez es y no es constitutivo del texto, aquello que impide que la totalidad se cierre. Sobre estas consideraciones, Quintana sostiene que los restos son "dispositivos anticlausura de sentido" (p. 137), que se juegan en lo indecible, que no admiten una determinación identitaria. De esta manera, los restos de correos electrónicos, chats, publicaciones digitales varias que predominan en ciertos textos de los primeros años del siglo XXI, impiden que la totalidad textual se cierre, lo que plantea su extrañeza. Los restos "pujan por reingresar al circuito de producción" del que fueron expulsados para establecer "nuevas formas de circulación de objetos y de sujetos (I. A. Quintana, 2020, p. 139)<sup>33</sup>.

Una conclusión similar ya había sido alcanzada por Mendoza (2014), quien explica que "hipertextos, intertextualidad, experimentalismo y fragmento no aparecen desligados del hecho significativo de que, en algún lugar del siglo XX, la vanguardia fue capturada por el mercado". Por lo tanto, una literatura impresa que se declama cibernética y experimental, que tecnifica la narrativa y la poética, casi necesariamente, en un mundo que celebra la virtualidad, la ubicuidad y la inmediatez, se volverá realista, "por más experimental, anti-realista y cínica" que se pretenda (p. 30).

Es posible plantear que, cuando empieza a transcurrir el camino hacia la segunda década del siglo XXI, el trabajo sobre los procedimientos y formas electrónicas ya no está tan en la superficie del texto, las materialidades y las gramáticas visuales de las pantallas dejan de ser preponderantes como variable estética en la página impresa, y en contraposición, se privilegian el relato y la narración, aun cuando se emulen las estéticas y las poéticas digitales e intermedias. Libros como *Red social* (2011), de Ana Laura Caruso, *Diario de las especies* (2008), *GOØ y el amor* (2012), o *Diario de quedar embarazada* (2017), de Claudia Apablaza,

---

<sup>33</sup> Además de Derrida, Quintana (2020) destaca a Walter Benjamin como un "pensador de los restos", ya que "todo su pensamiento está atravesado por esa tensión entre presente y pasado en la que hace circular el *detritus* de la historia y el carácter urgente de su reconocimiento para desarrollar una filosofía de la historia y de la cultura". A su vez, también recupera el antecedente de Georges Bataille, "quien elabora la idea de desperdicio como aquello que no ingresa al circuito productivo y es un puro gasto" (p. 138). Por su parte, Bourriaud (2015) explica que, desde inicios del siglo XIX, "arte y política fueron moldeados por la fuerza *centrífuga* creada por la Revolución Industrial: movimiento de exclusión social, por un lado; rechazo categórico, por el otro, de ciertos signos, objetos o imágenes". El modelo de la termodinámica establece la dinámica que se tomará hegemónica: "la energía social produce un residuo, generando zonas de exclusión en las que se apiñan en completo desorden el proletariado, los explotados, la cultura popular, lo inmundado y lo inmoral". Bourriaud sostiene que "las vanguardias políticas y artísticas se fijaron como objetivo hacer que lo excluido pase del lado del poder", propulsar el derrocamiento de la "máquina termodinámica, capitalizar el rechazo al capital, reciclar los supuestos *desperdicios* para hacer con ellos una fuente de energía". Se debía invertir el "movimiento centrífugo" con el propósito de "llevar al proletariado hasta el centro, [...] lo desclasado a la cultura y lo devaluado a las obras de arte" (pp. 9-10).

*Las citas* (2016), de Sebastián Hernaiz, cuya aparente novedad era reproducir publicaciones de muros de Facebook, de blogs o de correos electrónicos, tienden lazos más evidentes con formas narrativas “clásicas”, como las novelas epistolares y los diarios personales ficcionales, que con maneras más “experimentales”.

Al mismo tiempo, las actualizaciones y mejoras en el software y las aplicaciones y el hardware (ampliación de velocidad de procesamiento, de almacenamiento, abaratamiento de los equipos, extensión de las redes de banda ancha de Internet, etc.) permiten que varios/as escritores/as, artistas, colectivos, editoriales independientes, de forma relativamente barata, puedan desarrollar proyectos transmediales de origen literario y/o publicaciones que, desde su factura, trabajan a partir del diseño y las características multimodales de distintos formatos de escritura y de lectura, como *La filial* (2012), *El clan Braniff* (2018) y *Autor material* (2023), de Matías Celedón; *El museo de la niebla* (2019), de Galo Ghigliotto; o *Desierto sonoro* (2019), de Valeria Luiselli.

Las estrategias transmediales que despliega Rivera Garza para extender, por ejemplo, el mundo de la historia de los personajes de la Detective y de la Increíblemente Pequeña dependen de plataformas de producción y publicación de contenidos digitales como Blogger y Tumblr, de programas de diseño y de edición de imágenes y de cámaras fotográficas digitales. Los dispositivos, recursos y procesos se multiplican, los puntos de entrada al mundo de la historia se diversifican (cada uno con su propia lógica, sistema de representación y potencialidades estéticas), y la narración se despliega a través de todos ellos, porque es justamente una estructura narrativa lo que asegura la coherencia en un sistema transmedial que emplea diferentes contenidos desarrollados a través de distintas plataformas.

A su vez, más allá del despliegue de cierto cariz más experimental durante los primeros años del siglo XXI o de la composición transmedial que se desarrolla de manera más patente a partir del 2010, ello no implica que se omita una postura crítica acerca de las tecnologías digitales. Es más, creemos que “hacerse cargo” de los entornos interconectados (Kozak, 2015b) en los cuales se produce, distribuye, copia, vende, apropia, plagia, “roba”, las escrituras en el siglo XXI pasa por evidenciar dichos procedimientos técnicos, estetizarlos, integrarlos a lo impreso a partir de una configuración estratificada (con capas más en la superficie, y otras más en las profundidades textuales), explicitar que en su poética y factura se escuchan los ecos de ciertas tradiciones artísticas y literarias, interpelarlos desde sus propios procedimientos para mostrar sus limitaciones y contradicciones. Asumir a los entornos digitales interconectados que inevitablemente rodean la producción literaria actual es mucho más que simplemente tematizar las tecnologías y los medios digitales para vehiculizar una retórica casi paternalista, en donde sus emisores se sitúan por encima de los/as lectores/as (incluso de aquellos/as que no tienen el hábito de leer literatura) para

lamentar que “la gente ya no lee”<sup>34</sup> o acusar de expoliar sus derechos de autor a quienes bajan un texto digitalizado de una biblioteca virtual.

Cualquiera de las trayectorias entre los entornos multimediales y lo impreso que asuma la literatura latinoamericana en los últimos veinte años, ya se trate de un libro, de una comunidad virtual, de un proyecto transmedial, de una biblioteca digital, puede ser definida como “una forma heteroglótica”, a través de la cual “un artefacto-en-el-proceso-de-hacerse-a-sí-mismo [...] se conecta con y/o apropia de un foro de creación de escrituras producido por el desarrollo tecnológico cuya resultante es la virtualidad pasmosa de nuestro ciberespacio” (Rivera Garza, 2004, p. 173).

Rivera Garza (2013), parafraseando a Gertrude Stein, sostiene que la única obligación de los/as escritores/as es producirse como contemporáneos/as de su época, por lo tanto, deben, como vocación crítica más que como opción basada en el mero gusto personal, explorar las distintas formas de composición de una era (p. 208). A lo que se podría agregar que los/as escritores/as, artistas, grupos, proyectos, que de manera más potente trazan trayectorias entre los territorios de lo digital y lo impreso, son los que, desde la remediación, la evocación o la simulación de los procedimientos técnicos mismos establecen relaciones discordantes con la propiedad y los mecanismos de asignación de valor literario y estético, los sistemas económicos (monetarios y no) imbricados en las escrituras, los roles de los/as productores/as artísticos en la ecología mediática actual, y las limitaciones y posibilidades compositivas de los diferentes modos y lenguajes que pueden confluir en y a partir de los entornos digitales.

Sobre la base de esta cartografía de las derivas de la literatura impresa latinoamericana en sus cruces con lo digital, podríamos indicar que, en Rivera Garza, se evidencia una evocación mediática, una instalación visual de las estéticas y estrategias digitales muy evidente durante las producciones de la primera década del siglo XXI (*Los textos del yo, La muerte me da, La frontera más distante, El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color, Viriditas*). Esta trayectoria llega a *La imaginación pública*, una instancia en donde el procedimiento de la simulación, de la representación de las escrituras y lecturas digitales en la página impresa se ejecuta de una manera en que establece relaciones entre contenidos propios anteriores (tanto impresos como digitales) que conforman un mundo de la historia transmedial, procesos escriturales automatizados (a través de un generador de textos en línea) que permiten mezclar textos de dos escritoras de contextos disímiles para (re)escribir una tradición literaria otra, y materiales de ese archivo digital y público que es

---

<sup>34</sup> En *Kentukis* (2018), de Samanta Schweblin, los dispositivos y los entornos digitales interconectados son el elemento central de la trama y, sin embargo, solo queda en eso: una tematización de las tecnologías, no una estetización, sumado a cierto tono condescendiente hacia lo digital, que llega a incluir un personaje que se lamenta porque los habitantes de su pueblo no usan la biblioteca.

Wikipedia. *La imaginación pública* sintetiza los principales lineamientos poéticos que hasta ese momento signaron la producción de Rivera Garza, lineamientos que fueron potenciados a partir del ingreso de las escrituras y lecturas digitales en el proceso literario de la mexicana.

Durante ese recorrido se destacan dos textos: *El mal de la taiga* y *Verde Shanghai*. En estas producciones, se siguen estableciendo vínculos (transmediales para la primera, transficcionales para la segunda) con otros textos de Rivera Garza, para la construcción de sendos mundos de la historia. Sin embargo, se observan dos grandes diferencias con respecto a los anteriores textos que mencionamos: por un lado, en el caso de *El mal de la taiga*, lejos de evocar formas, procesos y estéticas de las escrituras y lecturas digitales directamente en las páginas, es la estructura del libro lo que da cuenta de esa relación con los entornos digitales: está compuesta a partir de la transcodificación, de la traducción de lenguajes y lenguas. Por otro lado, en *Verde Shanghai*, se despliegan estratos sobre estratos de relaciones con escrituras y voces de otros/as, pero además los vínculos se establecen con el trabajo de y con los cuerpos que está imbricado en el proceso de poner en práctica la lengua en un contexto determinado.

## TERCERA PARTE: Reescritura, expansión y traducción en Cristina Rivera Garza

Tuve que reescribirlo porque no conozco otra manera de decir quiero vivir dentro de ti. Quiero traerte aquí, conmigo. Aquí.

*Había mucha neblina o humo o no sé qué.* (Rivera Garza, 2017a)

### 7. Escribir es una línea de fuga

No para entrar, sino para salir. Para cuestionar el estado de las cosas. Para hacerse preguntas imposibles. Para no tener nombre o para tener todos los nombres. Para todos los rostros. Para mutar. Para el plural.

Hacia ti.

“Breve historia íntima de la escritura en migración”. (Rivera Garza, 2016b)

En lugar de moverse dentro de la promesa del *así* fue del modo directo, la novela opta por lo único que, honestamente, puede prometer: aquí está lo que, mediado por la experiencia de otro, pudo haber sido. O pudo no haber sido. Es cierto, las novelas se escriben siempre en traducción. Quería la experiencia compartida de esa mediación que es, en realidad, una incertidumbre. Quería que, frente al dilema de la verdad, el lector tuviera siempre la última palabra. La suya. La más íntima. Atrás, atrás de todo eso, estaba el documento fehaciente, la conversación que sí ocurrió, la imagen que tenía frente a mis ojos, pero en la página, sobre la página, yo sólo quería el rastro que hiciera presentir el mecanismo de traducción interna del escrito.

“Agujeros luminosos”. (Rivera Garza, 2014b)

## 1. Introducción

Casualidad, mecanismos de la ficción o resultado esperable de la poética que analizamos, mientras escribíamos la presente tesis el pasado y el presente, la esfera impresa y la esfera digital, y parte de los textos de nuestro corpus de Rivera Garza realizaron una serie de pasajes sobre los que podemos reflexionar.

En abril de 2021, se edita *El invencible verano de Liliana*. Algunos meses más tarde, en agosto de 2021, se publica *Andamos perras, andamos diabras*, reedición del primer libro de Rivera Garza, *La guerra no importa*, de 1991. Prácticamente de manera simultánea, a mediados de agosto de 2021, se edita *Lo roto precede a lo entero. 125 infraensayos*, que compila ciento veinticinco publicaciones del blog personal de Rivera Garza, sobre todo de los años 2004 y 2005. Es claro que el reconocimiento alcanzado por la escritora mexicana en estos años es la condición de posibilidad de esta aglutinación de (re)ediciones de sus libros en un período de apenas cinco meses<sup>35</sup>.

De abril a agosto de 2021, entonces, Rivera Garza ejecuta una serie de operaciones literarias sobre un horizonte temporal que se extiende a lo largo de treinta años, en donde se establecen relaciones por capas entre diferentes textos, medios y lineamientos poéticos desarrollados durante ese período. Como introducción a la presente parte, haremos una lectura arqueológica sobre algunas de esas vetas, en busca de las dinámicas que movilizan las escrituras discordantes de Rivera Garza.

El estrato que se encuentra más en la superficie es el que se evidencia en *El invencible verano de Liliana*: allí, mientras narra la vida de su hermana Liliana, Rivera Garza menciona cómo va escribiendo los cuentos que conformarán *La guerra no importa*, el envío del manuscrito del libro al Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí, cómo ganó el galardón y la primera presentación del libro en 1988 a la que asistió Liliana (pp. 82-109).

Ante la pregunta de Jorge Téllez (2021) sobre por qué volvió a *La guerra no importa* luego de treinta años, Rivera Garza responde que el libro de cuentos reflotó cuando escribía *El invencible verano de Liliana*, debido a la coincidencia temporal ya mencionada, pero también añadió un aspecto más, un entrelazamiento entre las poéticas de las hermanas en un momento histórico determinado:

mientras leía su archivo y sus documentos tenía la extraña sensación de que Liliana había leído el manuscrito [de *La guerra no importa*] y de que habíamos compartido de alguna manera cierto tipo de lenguaje en nuestros escritos. Entonces regresé a revisarlo con esa visión; no

---

<sup>35</sup> De manera similar, en 2023 se reedita *Ningún reloj cuenta esto* (Debolsillo) y *La frontera más distante* (Debolsillo). A su vez, se publica *Me llamo cuerpo que no está* (Lumen/Random House), que compila la poesía completa de Rivera Garza.

era una revisión general, neutral, objetiva, sino una revisión enfocada en tratar de encontrar rastros de esa relación.

Durante todo *El invencible verano de Liliana*, Rivera Garza analiza cómo la escritura estaba potentemente imbricada en la vida de su hermana desde la más temprana juventud. Tal era la importancia que la joven le otorgaba a la práctica escritural, que Rivera Garza declara que “Liliana era, con mucho, la verdadera escritora de la familia” (Rivera Garza, 2021c, p. 56). A finales de los ochenta, las dos hermanas escribían, pero será a partir de producciones literarias del 2021 en donde se revisa ese vínculo a partir de la reelaboración textual. La respuesta de Rivera Garza evidencia uno de los procedimientos que asumen sus escrituras y que son centrales en la lectura que proponemos de la poética de la mexicana: la reescritura de textos propios anteriores. Como los otros procedimientos que detallaremos, la revisión y reelaboración de textos anteriores ya van a estar presentes en la producción de Rivera Garza previa a 2005, pero se potenciarán a partir del ingreso de las escrituras digitales en su práctica literaria, específicamente con la publicación de *Los textos del yo*.

El siguiente estrato es un poco menos evidente, pero a la vez implica un elemento estructural de algunos de los textos narrativos de nuestro corpus: el personaje de Xian. Decididamente, no es un detalle menor que uno de los personajes del primer libro publicado por Rivera Garza, *La guerra no importa*, siga estando presente en 2021, a través de una reedición que se titula como otro de los relatos. Pero, además, Xian es un personaje que va más allá de su texto y se presenta con todo su universo ficticio en *Verde Shanghai* y en el cuento “El último signo” de *La frontera más distante*, con lo que se establece mucho más que una metalepsis, tal como proponen Ramírez Olivares et al. (2015) a partir de Gerard Genette, sino más bien una estrategia transficcional (Saint-Gelais, 2001, 2005, 2007) que configura un mismo “mundo de la historia” a través de tres textos diferentes del mismo medio. Incluso más, Xian también aparece en *El invencible verano de Liliana*, en donde sus experiencias en el plano ficcional se entrecruzan con las vivencias de las hermanas Rivera Garza en el Distrito Federal de finales de los ochenta. La dinámica que se despliega en este estrato se basa en que un mismo elemento (en este caso un personaje, pero puede ser cualquier contenido ficcional, un tema, una estética, etc.) va más allá de su medio específico para continuar en otro texto o textos de diferentes y/o iguales soportes. Es decir, la obra construye una memoria propia y, de ese modo, las nuevas entregas modifican las anteriores.

La última capa está más abajo que las otras, pero también las incluye, de la misma manera que la dinámica que allí encontramos forma parte de los movimientos anteriores. La reescritura y la expansión de textos (elementos narrativos, temáticas, discursos, formas reelaboradas y enunciados hacia fuera del campo de la literatura impresa, hacia fuera de un determinado medio) necesariamente implican un proceso de traducción: el pasaje entre

medios, formatos, dispositivos, modos de composición se basa en una transposición entre regímenes de expresión. El último de los casos sobre los que estamos reflexionando evidencia de forma más patente esta dinámica: las publicaciones del blog *No hay tal lugar* se transponen al libro impreso *Lo roto precede a lo entero. 125 infraensayos*. En este caso, hay reescritura y expansión, por lo tanto, también hay traducción: escritos en y a partir de los entornos electrónicos, desplegados en páginas digitales, los posteos se relaboran en la página analógica, a la vez que salen de la Web para también localizarse en otro medio (proceso que no oblitera el soporte inicial, ya que, si deseamos, podemos seguir leyendo las publicaciones en el blog); los procedimientos de la reescritura y la expansión requieren que las estrategias y las estéticas digitales se traduzcan al libro impreso.

Casualidad, mecanismos de la ficción o resultado esperable de la poética que analizamos, en 2021, una reedición y una compilación, *Andamos perras, andamos diabras* y *Lo roto precede a lo entero. 125 infraensayos*, pueden leerse como apertura y cierre de un momento de la producción de Rivera Garza (1991 a 2005), a la vez que ejemplifican que las escrituras discordantes que analizaremos se movilizan a través de tres procedimientos: reescritura, expansión y traducción.

En la siguiente parte, vamos a analizar cómo operan los tres procedimientos en un corpus de textos de Rivera Garza. Como hemos mencionado, nuestro horizonte temporal abarca desde 2005 hasta 2015. Sin embargo, la reescritura, la expansión y la traducción funcionan desde el primer libro publicado por la autora mexicana. Como mencionamos en la introducción, cuando Rivera Garza comienza a escribir en y a través de los entornos digitales interconectados, cuando lo digital empieza a formar parte de su producción literaria y establece relaciones con los libros impresos que publica, la reescritura, la expansión y la traducción se constituyen como los procedimientos centrales de su poética.

Encontramos, entonces, dos instancias temporales bien delimitadas: del año 1991 al 2004; y del 2005 al 2015, división que se establece a partir del ingreso de lo digital en la práctica literaria de Rivera Garza. A su vez, tenemos que los procedimientos de reescritura, expansión y traducción se evidencian a lo largo los dos períodos, pero con diferente complejidad y grados de implementación en cada uno de los libros del corpus (en *Los textos del yo*, por ejemplo, la traducción se centra en la última sección del poemario; mientras que la estructura misma de *El mal de la taiga* está basada en diferentes tipos de transposición). Por lo tanto, para la presente sección, proponemos la siguiente organización. En primer lugar, diferenciamos las dos instancias temporales mencionadas; en segundo lugar, establecemos como subtítulos los tres procedimientos: reescritura, expansión y traducción. Comenzamos con el análisis de la reescritura a partir de los textos de 1991 a 2004, ya que allí observamos que dicho procedimiento es preponderante. Por supuesto, la reescritura seguirá presente en

las producciones de 2005 a 2015, pero allí nos explayaremos más en las otras dos dinámicas, la expansión y la traducción.

## 2. 1991-2004 (antecedentes)

### 2.1. La guerra no importa (1991), La más mía (1998), Nadie me verá llorar (1999)

*La guerra no importa* está integrado por siete textos narrativos en donde se relatan las derivas de una serie de personajes marginales por la Ciudad de México y su periferia a finales de la década del ochenta. La reelaboración ya se encuentra en el procedimiento que estructura el texto “Noticias intrascendentes”: una recopilación de cinco notas periodísticas ficticias organizados en dos columnas sobre la página. El texto no presenta una voz narradora, pero sí el artificio de alguien que selecciona y dispone los fragmentos de periódicos en el espacio de la página impresa, alguien que vuelve a escribir en el libro lo que supuestamente estuvo en otro medio. De igual manera, también podemos entender que ese “alguien” que selecciona las notas periodísticas propone construir una narración a partir de distintas voces narradoras que dan cuenta de una absurda y prácticamente distópica realidad urbana.

Es en uno de los rasgos distintivos<sup>36</sup> de *La guerra no importa* en donde la reescritura se establece como dinámica preponderante. Los personajes de los textos son a veces anónimos, otras son meros pronombres o funciones, y en otras ocasiones tienen múltiples identidades y nombres: Xian es Marina, María, Ella o la narradora; Carolina es a la vez Lina y Na; Julia también se nombra como Terri, etc. Leemos, por ejemplo, en un fragmento del cuento “Algo destrozado sobre la calle”:

Una muchacha, hija, una adolescente que sale de noche a perseguir fantasmas. Entre sus ropas todas las credenciales posibles: Marina, estudiante; Marina, aprendiz de guitarrista; Marina, nadie. Tu padre lo aconsejaba: siempre lleva una identificación encima por si algo pasa y no podemos reconocer el cuerpo. Pero tú sabes que de cualquier manera eso es inútil. Los transeúntes piensan que se trata de un jovencito enclenque y borracho que da tumbos por las calles. Los amigos te reconocen como Xian —el nombre que recibiste en una ceremonia bautismal de mano de una sacerdotisa loca. (Rivera Garza, 2021a, p. 38)<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Para análisis pormenorizados de *La guerra no importa*, véase Berumen (2013), Lámbarry et al. (2015), Samuelson (2010), Zárate Ruiz (2004), entre otros trabajos.

<sup>37</sup> Dado que, luego de su primera edición en 1991, *La guerra no importa* no volvió a publicarse individualmente, empleamos la reedición *Andamos perras, andamos diabras*.

“Los personajes cambian de nombre, tal vez hasta de temperamento, pero hay rasgos que permanecen incólumes de un relato a otro”, sostiene Rivera Garza (2021d, p. 18). A lo largo de los textos, los personajes se reescriben en diferentes identidades, con lo cual reelaboran distintas versiones de la misma historia, ya que puede entenderse que *La guerra no importa* es una novela integrada por múltiples relatos (Lámbarry et al., 2015; Samuelson, 2010). De acuerdo con Rivera Garza: “mi reto al juntar esos cuentos era crear puentes entre ellos para hacer un texto caleidoscópico, contradictorio, fragmentario, abierto” (Hind, 2003, p. 192).

La reescritura establece lazos entre los personajes, pero a la vez subraya contradicciones. Cada versión/identidad que asumen los/as existentes en los relatos es diferente y, por lo tanto, aquellos/as actuarán en consecuencia. Los textos conforman una novela que se caracteriza por la apertura, la fragmentariedad. En “Ahora mirarás el mundo como yo lo veo”, prólogo a *Andamos perras, andamos diabras*, Rivera Garza explica: “Fragmentarios, pero ligados uno a otro de maneras sutiles, los cuentos de este libro pueden leerse como una novela convulsa, a punto de desatarse como un nudo tenso” (Rivera Garza, 2021d, p. 18). Años antes, en una entrevista, Rivera Garza ya había planteado la misma idea al referirse a *La guerra no importa*: “Quería no sólo crear personajes que fueran de un cuento a otro, sino que también se desdijeran (desencializaran) de un cuento a otro. Quería que esos personajes (sus múltiples identidades) pusieran en entredicho la naturalidad de los contextos, su supuesta estabilidad” (Hind, 2003, p. 192). La reescritura, procedimiento que implica intrínsecamente movimiento textual, hace de la inestabilidad, de la deambulatoria, su rasgo.

En los veintisiete poemas de *La más mía*, el yo poético, casi de manera testimonial, explora los sentimientos de una hija hacia su madre convaleciente en el hospital tras un aneurisma. Si el movimiento de reelaboración se desplegaba en relación con las derivas identitarias y nominales que desarrollaban los personajes en *La guerra no importa*, en el primer poemario publicado de Rivera Garza será preponderante, asumiendo diversas maneras.

Al ser la primera revisión que realizamos de un poemario de Rivera Garza, es necesario aclarar que, en las lecturas que llevamos a cabo de los poemas, no nos centramos en los aspectos métricos ni en las derivas que de allí se pueden desprender. Efectivamente, vamos a examinar ciertos aspectos eminentemente formales, como los rasgos distintivos de los versos o tropos poéticos determinados, pero el análisis se articula alrededor de cómo la reescritura, la expansión y la traducción se evidencian de distintas maneras en los poemas del corpus, a partir del desarrollo de la poética de Rivera Garza durante los diez años que enmarcamos. La reescritura de textos digitales en *Los textos del yo*, por ejemplo, actualizan y ponen en práctica los planteamientos poéticos de varios ensayos de Rivera Garza. La preeminencia de sintagmas nominales y la ausencia de verbos en poemas eminentemente

narrativos de *La muerte me da* postulan una determinada idea de la narración, que desestabiliza esquemas pretendidamente específicos para la narrativa (organización alrededor de la anécdota, fuerte desarrollo cronológico-causal). La línea como unidad básica de la escritura difumina los límites entre prosa y verso, expandiéndolos, tal como se despliega en *El disco de Newton*, poemario que, además, expone traducciones constantes entre sistemas semióticos.

Hecha esta necesaria aclaración, volvamos a *La más mía*. La cita, una de las formas de la reescritura, ya se hace presente en el título del poemario, el cual es tomado del título de un poema de Juan Ramón Jiménez<sup>38</sup>. Aquí comienza a establecerse toda una serie de referencias autorales que, como el procedimiento que nombra al poemario, se emplean como títulos de varios de los poemas: “¿a partir de qué lugar comienza a ser peligroso seguir alejándose? Sam Shepard”, “el amor es dar lo que no tienes a alguien que no lo quiere. Jacques Lacan”, “*par la nature, heureux comme avec une femme*. Arthur Rimbaud”, y “*you should not mistreat me, baby, because I am young and wild*. Bob Dylan”.

El poema número tres, el que se titula con la cita de Sam Shepard, emplea un recurso formal que será una constante en toda la producción de Rivera Garza: el uso de la cursiva para marcar una cita. El cambio de tipografía evidencia los mecanismos de apropiación autorales intrínsecos de toda escritura, a la vez que funciona como una marca de lo ajeno; hay cierto carácter paradójico en el proceso de apropiación en Rivera Garza: las escrituras otras ingresan al texto, pasan a integrar una nueva sintaxis, un nuevo universo semántico, pero sin perder nunca esa marca que evidencia su origen otro. La superficie de la página no es un mero soporte, sino que es una variable estética más. A partir de “Los nueve monstruos”, de *Poemas humanos*, Vallejo es explicitado y reformulado, ya que la cita posee una ligera variación con respecto al original: “Entonces entendí a Vallejo y entonces repetí: / *nunca lo lejos arremetió tan cerca*.”<sup>39</sup> [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2014a, p. 17)<sup>40</sup>. En este caso, se explicita a quién corresponde la cita, pero en sucesivos libros de Rivera Garza es usual que solo se marque con cursiva y debamos esperar hasta secciones como “Notas” o “Referencias bibliográficas” para saber qué texto se está citando.

“Testigo ocular” es el poema número diez y también utiliza el recurso de la bastardilla para indicar el discurso referido. Pero hay aquí una diferencia, ya que se cita un documento institucional, un texto producido por un miembro de algún aparato burocrático que debe consignar sus acciones o saberes para cierto registro: “Después, la irrevocabilidad de los

---

<sup>38</sup> Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) identifican que “La más mía” se incluye en el libro *Olvidanzas del magueño (1901-1907)*, publicado en 1909.

<sup>39</sup> El poema de Vallejo (1959) dice: “Jamás tanto cariño doloroso, / jamás tan cerca arremetió lo lejos, / jamás el fuego nunca”. (p. 38)

<sup>40</sup> Como *La guerra no importa*, *La más mía* no volvió a ser reeditada de manera independiente. Citamos de la versión incluida en *Los textos de yo*, la cual, como mencionamos más adelante, prácticamente no tiene variaciones con respecto a la publicada en 1998.

reportes en forma / de telegrama: / *Estamos tratando de salvar su vida. Con el favor de dios. / Las próximas 72 horas.*” [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2014a, p. 36)

Otro ejemplo es el poema número veinticuatro, “Egreso”, en donde, con una tipografía que simula la de la máquina de escribir, se reproduce el informe del médico cuando se le da el alta a la madre del hospital. Dos aspectos se destacan. El primero es que en el poema leemos “El médico dijo:” y a continuación se copia textualmente el documento. El uso del verbo “decir” en lugar de “escribir” nos da la pauta de que el profesional “habla” a través del texto médico, de que la oralidad y la escritura son una para este discurso científico. El segundo elemento se relaciona con el anterior, ya que, al finalizar la reproducción del informe, el poema cierra de la siguiente manera: “Mi madre dijo: El aire no había estado nunca tan azul” (Rivera Garza, 2014a, pp. 64-65). Las distintas tipografías evidencian y diferencian aún más los dos discursos. Lo científico se reescribe como literario y, al hacerlo, muestra que puede ser tan poético como el lenguaje cotidiano. Al formar parte de un poema, una línea como “Se le colocó una pinza de Salibí para lograr obstruir el flujo y aislar la lesión” (Rivera Garza, 2014a, p. 64) se transforma en material literario sin obviar nunca su origen extraliterario a través de la marca visual. Incluso más: es a partir de las relaciones que todo el texto del informe médico establece con los otros elementos del poema lo que habilita su lectura literaria.

En Rivera Garza, las fuentes documentales se reescriben en textos narrativos, líricos y ensayísticos, a partir de diversos procedimientos como la copia textual, la paráfrasis, el resumen, la reproducción del diseño y la organización visual del documento referido, etc. A través de las fuentes documentales se construyen recuerdos “mediados, discursivamente transmitidos” sobre un pasado que usualmente no ha sido vivido de primera mano. Por lo tanto, “el valor de verdad” que se vincula a los documentos alojados en archivos familiares u oficiales no se basa tanto en su estatuto de “pruebas”, sino en su calidad de huellas o vestigios del pasado capaces de “desestabilizar el orden de cosas actual” (Klein, 2019, p. 2).

Textos que no suelen considerarse como parte del espacio de la literatura (telegramas, informes médicos y técnicos, actas de nacimiento y de defunción, anotaciones, etc.), que fueron elaborados en su momento con fines estrictamente legales, cívicos, médicos o laborales, son reelaborados y recontextualizados en composiciones literarias propias. Lejos de simplemente evidenciar que un evento sucedió o que una acción fue llevada a cabo en un determinado momento, las fuentes documentales, al reescribirse en las novelas, cuentos y poemas, instauran discordancias entre los distintos campos que están interviniendo en el texto (el literario, el legal, el médico, el histórico, etc.); al mismo tiempo, el procedimiento las remantizan y, con ello, liberan su potencial estético. Es la colindancia de discursividades y textualidades disímiles, el desequilibrio de regímenes y ordenes lo que moviliza la escritura de Rivera Garza.

Revisemos ahora el poema número doce, “el amor es dar lo que no tienes a alguien que no lo quiere. Jacques Lacan”. Allí, la voz poética le habla a la madre dormida sobre “el hombre amado” y le cita lo que escribió sobre él. A continuación, reproducimos uno de los fragmentos:

Fue durante los días en que su cuerpo me hizo pensar  
en dios.  
Escribí:  
*Religión, como yo la entiendo*  
*Como tú Santa Catalina*  
*navego por su sangre*  
*y cada beso me hunde en la mansedumbre*  
*exacta*  
*de la posesión.*  
*Cuando lo toco, señora de Siena*  
*como tú tiemblo*  
*y quiebro los cristales del pensamiento.*  
*Entonces me recuesto*  
*junto a su costado herido*  
*de mí*  
*y rezo*  
*y creo*  
*este éxtasis de anhelo.*  
*Esta completa revelación del deseo.*  
*Así van apareciendo sobre mi boca*  
*las estigmas de su vuelo.*  
*Tengo fe, señora*  
*lo tengo. [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2014a, pp. 39-40)*

La cursiva marca la cita y, si lo planteamos desde lo que refiere el yo poético, también estamos ante un texto anterior que fue reescrito como parte del presente poema. La escritura se despliega desnuda, el procedimiento está expuesto, visible sobre la escritura para producir literatura. No es sencillamente una referencia metaliteraria, es también el cruce de dos tiempos: el pretérito perfecto de las tres primeras líneas y el presente del poema citado, en donde se encarna el cuerpo del hombre amado. Y sin embargo, ese presente ya es pasado, ya es un eje hacia un momento ido. Las dos líneas de los textos cohabitan en un mismo poema y, a la vez, evidencian que hay una brecha temporal y de sentido insalvables, pero no por ello menos poéticamente potente.

Finalmente, mencionemos el poema dieciocho, que lleva como título “qué chiquito es el mundo; (plata sobre gelatina, 1942)”. La referencia a una técnica de impresión de imágenes fotográficas habilita una interpretación intermedial (Rajewsky, 2005) del poema, lectque se potencia todavía más cuando el texto evoca la fotografía del mexicano Manuel Álvarez Bravo que da título al poema: unas nubes que anuncian tormenta se yerguen ante hileras de pañales blancos colgados en sogas para tender que cruzan la terraza de una edificación baja; el muro exterior de la construcción da a una vereda en donde una mujer con un paquete blanco en las manos parece esperar, mientras que un hombre con paso rápido se dirige hacia la mujer, aunque no luce que vaya a su encuentro. El poema evoca a la fotografía, entendiendo que no es posible reproducir adecuadamente estructuras del sistema medial fotográfico a través de los procedimientos específicos de la literatura, por lo tanto, emplea sus propias potencialidades estéticas para narrar el momento anterior al disparo del fotógrafo (el propio Álvarez Bravo), los posibles sucesos posteriores y cómo ese muro está vinculado con el yo poético, ya que pertenece al hospital en donde está internada su madre. Citamos un fragmento:

Se encontraba casi en la esquina, supongo  
cuando la vio aproximarse lentamente por la izquierda  
y a él rápidamente por la derecha.  
Manuel Álvarez Bravo tenía 44 años y algo estaba  
a punto de ocurrir en la ciudad.  
Por fuerza.  
Las nubes grises presagiaban tormenta en todo el atrás.  
El fotógrafo esperó el momento y cuando estuvieron  
el uno al lado del otro  
detuvo la respiración, el deseo. (Rivera Garza, 2014a, p. 54)

Como mencionamos, tanto *La guerra no importa* como *La más mía* serán reescritos posteriormente, y en ambas reelaboraciones consideramos destacar un elemento decisivo: el ingreso de lo digital a la esfera de la literatura impresa. El primer libro reescrito es *La más mía* en el poemario *Los textos del yo*. Formalmente, se observan algunas ligeras variaciones, sobre todo en lo que respecta a la puntuación (Palma Castro, Galland Boudon, et al., 2015). A su vez, *La más mía* pasa a integrar una unidad textual más amplia, ya que es el Libro I de los tres que conforman *Los textos del yo* (el Libro II se titula *Yo ya no vivo aquí* y el Libro III se llama *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?*). Más adelante lo desarrollaremos, pero podemos indicar que las escrituras digitales solo aparecen en el Libro III, con lo cual *La más mía* se vincula de manera secundaria con los entornos interconectados: *La más mía*

forma parte de una estructura más amplia en donde lo digital se hace presente, sí, pero su relación no es específicamente directa, casi que se da a partir de la adyacencia.

Por otro lado, *La guerra no importa* se reelabora en *Verde Shanghai* y se reedita como *Andamos perras, andamos diablas*. Lejos de incluirse de manera subsidiaria, los relatos de *La guerra no importa* se integran como parte central de la arquitectura de *Verde Shanghai*. Los textos del primer libro publicado de Rivera Garza en 1991 se reescriben como capítulos de la novela del 2011, en donde también pasan a formar parte de una dinámica de reelaboración: luego de un evento que la reencuentra con su pasado olvidado, el personaje de Marina Espinosa relee *La guerra no importa*, que la escritora Cristina compuso a partir de las historias que aquella le contó, y decide reescribirlo en el café Verde Shanghai.

En 1995, Rivera Garza obtiene su doctorado en Historia Latinoamericana en la Universidad de Houston con una tesis titulada *The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1876-1930*. El corpus de su trabajo fueron expedientes clínicos, documentos oficiales, diarios y cartas de pacientes resguardados en el Fondo “Manicomio General” del Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la Ciudad de México. Los documentos registran la conformación y el funcionamiento de una de las piezas claves del proyecto modernizador del Estado mexicano: el Manicomio General, comúnmente conocido como La Castañeda, fundado en las postrimerías del porfiriato.

Tal como la propia Rivera Garza (2016b) explica, las fuentes documentales, “los datos históricos sobre el mundo de las calles, el manicomio y otras instituciones de control social en el México porfiriano y en los albores de la post-revolución” (p. 253) que recolectó para su tesis le sirvieron de base para *Nadie me verá llorar*. Pero los informes, los expedientes, las notas, además de servir de marco, se reescriben y pasan a formar parte de la misma novela marcados con el cambio de tipografía<sup>41</sup>.

En un momento, la voz narradora va recorriendo diversas escenas de lo que sucede detrás de los muros la Castañeda y lo que se encuentra adentro de la institución bien puede ser también lo que se despliega al interior del libro: voces pausadas, gritos de desolación, ecos del pasado, maldiciones en voz alta, documentos. En la oficina del doctor Oligochea se superponen escritos que cuentan historias; en las páginas de la novela, también:

Adentro. Expedientes sobre el escritorio. Telegramas que indagan por el estado de salud de ciertos pensionistas. Órdenes de defunción. Actas de la sexta demarcación de policía. Las manos de Eduardo Oligochea yacen sobre los papeles amontonados, inertes. Tras sus anteojos la mirada perdida. El aturdimiento de todas las historias se vuelve insoportable ciertas tardes de invierno. (Rivera Garza, 2016b, p. 93)

---

<sup>41</sup> Entre los trabajos que analizan las fuentes documentales de *Nadie me verá llorar* podemos destacar García Sánchez (2019), Negrete Sandoval (2013), Park (2013), Poot-Herrera (2010), etcétera.

Así como el personaje del doctor Oligochea interpreta los documentos a partir del marco teórico de la psiquiatría moderna para diagnosticar y tratar de “curar” a los/as pacientes con una metodología científica, Rivera Garza leyó los expedientes, las cartas, los informes, etc., para realizar su tesis historiográfica. Sin embargo, como ya hemos visto, no fue la única derivación, ya que la modalidad de la ficción iba a hacer su entrada: “Una versión de una de mis lecturas de estos documentos se convirtió en *Nadie me verá llorar*” (Rivera Garza, 2010, p. 256).

En las últimas tres décadas del siglo XX se ha evidenciado lo que una parte importante de la crítica ha denominado “giro documental” o “giro archivístico”, no solo por la proliferación de distintas iniciativas gubernamentales y de la sociedad civil para la guarda y conservación de documentos que se consideran valiosos, sino también porque el archivo, como espacio y como tiempo, como episteme, como discurso, se integra de diversas maneras a la esfera artística y literaria.

Anna María Guasch (2011), Hal Foster (2004) y Andrés Tello (2015, 2018), entre otros/as ensayistas, plantean que una gran parte de la literatura, del arte contemporáneo, se apropian del archivo, lo configuran como forma artística, para albergar diferentes tipos de materialidad documental y emplear distintos recursos estéticos; a partir de ello, interpelan al archivo, lo subvierten, explicitan y profundizan sus tensiones. En el caso de los textos literarios, el “paradigma del archivo”, como recurso, pero también como excusa, se establece como modo de funcionamiento de estas escrituras, las cuales se instauran como máquinas archivantes de la tradición literaria nacional, del pasado personal, de la memoria histórica del país.

En *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), la historiadora del arte Anna María Guasch identifica los antecedentes del “paradigma del archivo en el arte contemporáneo” específicamente en tres proyectos intelectuales/artísticos de las primeras décadas del siglo XX: el *Libro de los Pasajes* (1927-1940), de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne*<sup>42</sup> (1928-1929), de Aby Warburg, y las *Serie*s fotográficas de August Sander (1929), que se vinculan por el hecho de su inacabamiento, la ausencia de un orden cronológico o lineal y la destrucción del arte aurático.

Guasch sostiene que estos proyectos archivísticos ponen de manifiesto que el archivo contemporáneo ha funcionado a través de dos “máquinas” o *modus operandi*: el primero se centra “en el principio regulador del nomos (o de la ley)”, lo cual lo relaciona con los principios

---

<sup>42</sup> En el sitio web del Archivo del Instituto Warburg podemos acceder a la primera, a la penúltima y a la última versión del *Atlas*. A su vez, se puede realizar una visita a la exhibición virtual en <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>

de procedencia, homogeneidad y continuidad (montaje literario de Benjamin)<sup>43</sup>; el segundo “acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar y, a la vez, de olvidar y destruir las huellas del pasado”, con lo que se identifica con la heterogeneidad, la discontinuidad y la fragmentariedad (montaje visual de Warburg). Por un lado, en el primer *modus operandi*, el archivo está “unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de la memoria materiales”; por el otro, en la segunda máquina, el archivo se basa “en la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización” (p. 16).

Pampa Arán (2018), por su parte, explica 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”. Las colecciones, compilaciones, series, álbumes, cajas, gabinetes, paneles de Benjamin, Warburg, Sander, pero también de Duchamp, On Kawara, Boltanski, van conformando el paradigma del arte como archivo o “poética del archivo en el que la obra es una unidad de información no lineal, una memoria cultural cuya organicidad es aleatoria y está siempre sujeta a otras combinatorias” (pp. 90-91).

Paula Klein (2019) identifica que, desde fines de la década del noventa, la esfera literaria se ve atravesada por “un giro documental”, que va más allá de un sistema literario específico nacional, con lo cual se constata como una corriente global. Las múltiples nociones que surgen en los últimos años para conceptualizar esta tendencia (“narraciones documentales”, “literaturas factuales”, “obras-documento”, “factografías”, “novelas sin ficción”, etc.) rehabilitan “el diálogo entre literatura e historia” (p. 1).

Klein destaca que una de las manifestaciones particulares del entrecruzamiento entre literatura y archivo es que se conforma la figura del escritor/a como investigador/a, ya que dichas escrituras incorporan a su materialidad los documentos de diferentes maneras (transcripción, *collage*, montaje, reproducción, etc.), pero además porque son textos

---

<sup>43</sup> Guasch (2011) explica que el principio de procedencia estipula que “los documentos de un archivo deben estar dispuestos en estricta concordancia con el orden conforme al que fueron acumulados en el lugar de origen o de su generación, es decir, antes de ser transferidos al archivo” (p. 16). A diferencia del antecedente de *Dirección única* (1928), conjunto de citas inconexas provenientes de reportajes, anuncios e imágenes, y en la misma línea de *Charles Baudelaire. Un poeta lírico en la era del auge del capitalismo* (1938), para Guasch en *Libro de los pasajes*, Benjamin emplea la teoría del montaje “como una manera de dismantelar el estatus privilegiado de la unicidad, así como el sistema jerárquico que tal unicidad comporta” (p. 22), pero al mismo tiempo está próximo al principio de procedencia. El *Libro de los pasajes* “sustituye el texto cíclico discursivo” por una acumulación de “fragmentos yuxtapuestos en un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones”: la historia de Benjamin queda así fragmentada, pero eso no quita que sea archivada y organizada en 36 categorías con títulos descriptivos, “con sus códigos de reconocimiento identificados con colores; unas series dominadas por el color azul, otras por el naranja, el rojo, el verde, el negro, el marrón el, el rosa, el púrpura, el amarillo” (p. 23).

“documentados”, ya que poseen fuentes bibliográficas variadas como entrevistas, testimonios, libros de historia, ensayos, etc.

*Nadie me verá llorar* se inscribe como parte de esta poética del archivo con sus propios rasgos específicos. Ríos Baeza et al. (2015) describen la estructura de la novela como “una especie de *collage* compuesto por todo tipo de textos, desde párrafos que corresponden a algún libro de historia, hasta informes psicopatológicos de los internos de un manicomio” (p. 32). La comparación con el collage es útil, pero consideramos que no capta detalladamente cómo opera el archivo en la novela. Lejos de ser indubitable, coherente, unívoco, el archivo, fragmentario, se organiza alrededor de su exceso de sentido, por lo tanto, es inútil buscar en él algo que pueda conciliar los contrarios (Farge, 1991). Por lo tanto, en *Nadie me verá llorar* el archivo se inmiscuye en la diégesis, sus documentos aparecen en el medio de la página con su diseño correspondiente (tipo de letra tipo Courier, que simula la escritura de una máquina de escribir; elementos paratextuales como número de informes, firmas, especificación de la fecha y el lugar de producción del documento, etc.) e interrumpen el desarrollo de la historia. Los informes psiquiátricos de las pacientes, por ejemplo, se insertan en la narración, indistintamente de si un personaje los está leyendo o escribiendo.

La historia de Matilda Burgos muestra también los límites del archivo. Es solo una ilusión la que afirma que el archivo puede contenerlo todo, Derrida (1997) ya lo había indicado. El archivo está constituido necesariamente por el afuera, por lo que no es consignado, por lo que se pierde o se destruye en y por su misma existencia. La memoria institucional, que se presenta ante los/as ciudadanos/as, como total, voraz, prácticamente eterna, es en realidad tan frágil y lagunar como la humana. La ciencia psiquiátrica moderna, con su infraestructura edilicia y sus profesionales, que ejerce el control sobre los cuerpos y las mentes, no puede dar cuenta de la trayectoria vital completa de Matilda Burgos. La narración que ella misma hace de su vida, lagunar, discordante y cruzada por el dolor, es vista como ininteligible, fuera de toda lógica, discordante, excesiva:

La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado. [...] Sufre de una imaginación excéntrica y tiene una tendencia clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. [...] Proclividad a usar términos rebuscados a los cuales pretende dar otro significado. (Rivera Garza, 2016a, p. 110)

Farge (1991) explica que es “inútil buscar a través del archivo algo que pudiese reconciliar los contrarios”, ya que “la historia no es en absoluto el relato equilibrado de la resultante de movimientos opuestos, sino el tener en cuenta asperezas de la realidad localizadas a través de las lógicas diferentes que chocan unas contra otras” (p. 67). Por lo

tanto, no se debe armar ningún relato antes de entrar al archivo, sino que hay que seguir las reverberaciones de los fragmentos de discursos, sentir la potencia de lo que dicen y también de lo que no dicen, para adentrarse en el laberinto archivístico, transitar entre colisiones de sentidos y escuchar sus narraciones. En *Nadie me verá llorar*, esos fragmentos de historias que se van descubriendo en el archivo, a menudo aparentemente incoherentes, rotas, se constituyen en objetos estéticos, son los materiales para la literatura. En gran medida, el archivo replica lo que Rivera Garza entiende por narración, ya que para ella la narración es provocación, cuyo objetivo no es comunicar ni decir, sino producir una sospecha de la realidad.

En *Los muertos indóciles*, Rivera Garza (2013a) expone los rasgos distintivos de la escritura documental. Se plantea que la forma en que un/a escritor/a dialoga con el archivo es diferente de acuerdo a si se trata de una novela histórica o una ficción documental. Para Rivera Garza, la novela histórica se compone para “confirmar el estado de las cosas” (p. 112); mientras que la ficción documental sirve para “cuestionar, y en su caso subvertir, el estado de las cosas” (p. 112). Los escritores que “con-ficcionan” libros de escritura documental “transforman el documento [el archivo] —la materialidad del documento, su estructura, el proceso de su producción y de su hallazgo— en el verdadero eje de su texto” (p. 114). La ficción con documentos, según la escritora mexicana, “cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo” (p. 114). La escritura documental da cuenta que, como explica Derrida (1997), “la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (p. 74). Los procedimientos que han producido el archivo, lo que queda afuera de él, el sistema de valor en el que se basa, incluso la materialidad y las diversas textualidades a través de las cuales se despliega son objeto de la escritura documental.

La intención de la escritura documental, ya sea en prosa o en verso, “no es tanto rescatar voces, sino aceptar la autoría ajena de textos escritos por otros, y mejor aún, trabajar estrechamente con la otra autoría”. Esto requiere, justamente, generar un intercambio entre autorías (individuales y colectivas), entre “sistemas de representación y márgenes” (p. 114). Para Bautista Botello (2016) esta “con-ficción” es “una re-escritura acompañada; se escribe con alguien y para alguien”. Rivera Garza “con-ficciona su trabajo en diálogo con otros artistas, otros discursos” (p. 46). La “con-ficción” implica el “proceso de costura” (Rivera Garza, 2013a, p. 81), que combina el hilo de la trama con los hilos de la urdimbre para formar un tejido textual.

La dinámica de la reescritura continuará en 2010, cuando, para celebrar el bicentenario de la Revolución mexicana, la tesis de doctorado se reformule en el ensayo *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*. Un mismo texto, con años de diferencia, despliega dos desarrollos casi idénticos, pero diferentes: una

novela y un ensayo. En la introducción de *La Castañeda*, Rivera Garza (2010a) emplea una metáfora médica para postular la relación entre los dos libros:

Estamos, ustedes y yo, ante el extraño caso del hermano siamés que fue separado, momentos apenas después de nacer, de su doble y su espejo y su contrario. Otro cuerpo. La hermana siamesa, porque a la novela le corresponde el artículo femenino, se echó a andar hacia finales de 1999 y, desde entonces, apenas tuvo el deseo o la inclinación de volver su mirada hacia atrás. *Nadie me verá llorar*. Arrancado de sí, el hermano siamés guardó silencio. (p. 11).

Desde su primer libro publicado, la reescritura es uno de los procedimientos distintivos de la poética de Rivera Garza. Ya en el año 2000, la reelaboración de textos previos seguirá siendo una constante en la producción literaria de la mexicana. Sin embargo, dos años después del inicio del nuevo milenio, una variable hará su entrada y cambiará de manera fundamental la trayectoria poética de Rivera Garza: las escrituras digitales.

## 2.2. *Ningún reloj cuenta esto (2002), La cresta de Ilión (2002) y Lo anterior (2004).*

*Ningún reloj cuenta esto* consta de ocho relatos en los cuales la dinámica de la reelaboración está presente. Si en *La guerra no importa* las relaciones entre los textos se establecían a partir de los personajes y sus reescrituras, en este libro de cuentos la vinculación entre relatos se da porque todos se desarrollan en México como escenario y porque existen una serie de temáticas constantes. El aislamiento humano, la alienación, la inmigración y la frontera se reelaboran a lo largo de los textos de tal manera que *Ningún reloj cuenta esto* puede ser considerada como una “colección integrada, a la manera de *short story cycle*” (Cruz Jiménez, 2010, p. 202).

A su vez, cabe aclarar también que los cuentos “La alienación también tiene su belleza”, “El hombre que siempre soñó” y “Nunca te fíes de una mujer que sufre” exploran el motivo del doble, y que específicamente en el primero de ellos los personajes centrales (Irena y Álvaro) se transforman a lo largo de la trama (Bermúdez Bustamante, 2004): Irena se reescribe como Sirena, Nérida Cruz, Fuensanta, Rolando, Antonia y Mariana; Álvaro, a su vez, también se reelabora como Rolando, personaje que subsume en sí por lo menos tres identidades.

Por otra parte, es interesante destacar que “La alienación también tiene su belleza” trata de una joven inmigrante mexicana en Estados Unidos que debe traducir del español al inglés una serie de cartas de la abuela de una importante empresaria estadounidense, pero de familia mexicana. Mientras las traduce, las palabras que la abuela Diamantina le escribió a su amado Pedro en México a principios del siglo XX se transponen a la vida de la joven

traductora, quien se enamora de Federico, otro inmigrante que sobrevive en Manhattan a comienzos del siglo XXI:

Federico y yo éramos solamente dos inmigrantes juntos, pronunciando palabras de amor en nuestro segundo lenguaje.

Miento. En realidad era tuyo, Diamantina, todo ese lenguaje era sólo tuyo. Producto de tus noches en vela, de tu amor sosegado y despavorido, de tu tinta violeta, de tus rezos, *protégelo Virgen de los Remedios, bendice esta memoria Virgen de Guadalupe, otórgame este amor, Sagrado Corazón mío.* (Rivera Garza, 2002b)

La traductora no sólo traduce las palabras de Diamantina y las hace ingresar en su relato, sino que se encarnan en ella y la transforman. Su forma de ver, de leer al hombre amado cambia: “Tus cartas también cambiaron mis ojos, Diamantina. Con todas ellas en mente, empecé a acechar su cuerpo. Lo esperaba desde un punto lejano como tú lo hacías, sólo para tener el placer de rescatar sus formas de entre el marasmo del mundo” (Rivera Garza, 2002b, p. 32).

En su casa a medio camino entra la Ciudad del Norte y Ciudad del Sur, el narrador de *La cresta de Ilión*, un médico innominado que trabaja en el Hospital Municipal, recibe una visita inesperada: una mujer que se presenta como Amparo Dávila y que dice conocerlo de antes, “de cuando eras árbol” (p. 19). El nombre propio de la extraña (uno de los pocos en la novela), que aparece en medio de una noche de tormenta, inmediatamente nos remite a la literatura mexicana, específicamente al género fantástico. La presencia de la mujer, a quien el narrador dice no conocer, lo lleva a la búsqueda de la “verdadera” Amparo Dávila.

Nacida en 1928, en Zacatecas, Amparo Dávila da inicio a su trayectoria literaria con la publicación a inicios de la década del 50 de tres poemarios (*Salmos bajo la luna*, 1950; *Perfil de soledades*, 1954; *Meditaciones a la orilla del sueño*, 1954), pero son sus libros de cuentos *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977) los que la ubican en un lugar destacado de la literatura mexicana del siglo XX. Los cuentos de Ávila plantean un marco pretendidamente realista, narrando muchas veces la abúlica vida provinciana para, prácticamente sin solución de continuidad, dar lugar a lo fantástico. Los textos de Ávila son incómodos, “primitivos”, ya que “pasan de la vida cotidiana al incidente mágico sin detenerse en el espacio de la sociedad (Domínguez Michael, 2013); es esa falta de explicación de lo aparentemente ilógico, ese cambio abrupto hacia una dinámica fantástica la que aleja los textos narrativos de Dávila del realismo imperante de las letras mexicanas y los “inscriben en una tradición fantástica decimonónica” (Domínguez Michael, 2013). Luego del Premio Xavier Villaurrutia por *Árboles petrificados* en 1977 y de la reedición de *Tiempo destrozado* y de otros cuentos en 1985, bajo el título de *Muerte en el bosque*, la figura de Amparo Dávila comienza a ser olvidada, no sólo por parte del público lector, sino también por

la crítica. Para 2002, Amparo Dávila está completamente alejada del sistema literario. Es una sombra, un recuerdo lejano de un momento de la literatura mexicana del siglo XX.

Luego de que el narrador de *La cresta de Ilión* viera trastocada su noche con la imprevista visita, arriba quien efectivamente estaba esperando el médico, su antigua amante, a quien llama la Traicionada (a lo que él se asume como el Traidor). Casi inmediatamente, las dos mujeres entablan un sólido e íntimo vínculo en donde construyen un lenguaje propio, secreto, razón por la cual el narrador se siente “un apestado [...], arrinconado en mi propia casa, excluido del lenguaje común, solo, sordo” (Rivera Garza, 2002, pp. 40-43).

La reescritura se evidencia de manera más explícita a través de la incorporación de textos de Amparo Dávila a la novela. Ya el aparato paratextual echa a andar el procedimiento: el segundo epígrafe es una cita del cuento “El patio cuadrado”, incluido en *Árboles petrificados* (1977). El texto que más extensamente se reelabora como parte de la novela es “Tiempo destrozado”, de *Muerte en el bosque* (1985). Finalmente, la anteúltima sección de *La cresta de Ilión* cierra con la inclusión de un fragmento de “Árboles petrificados”, del libro de cuentos homónimo. Las vinculaciones entre la obra de Dávila y la novela de Rivera Garza son extensamente desarrolladas por la crítica (Martín-Flores, 2010; Mercado, 2007; Ríos Baeza et al., 2015; Zavala, 2010), a las que deben sumarse la reescritura de los elementos de las olas, las alas y los árboles de los poemas de *Aquí debería estar tu nombre* (1998), del tijuaneño Noé Carrillo Martínez (Hind, 2005).

Las derivas identitarias y nominales vuelven a presentarse ya a partir del narrador. El médico guarda el secreto de que en realidad es una mujer, aspecto que suele mencionarse como una posibilidad durante la trama, pero que recién al final se confirma. La antigua amante del médico pasa de ser Traicionada a Traidora. Pero hay un elemento que constantemente se reescribe a lo largo de la novela: Amparo Dávila.

Para Christopher Domínguez Michael (2013):

El motivo literario de *La cresta de Ilión* es Dávila. Escribo “motivo” y no “personaje”, pues Rivera Garza hizo de Dávila, de sus textos, de sus fotografías en las cuartas de forros, de su leyenda (sí es que la tiene) una potencia. [...] *La cresta de Ilión* no es un homenaje a Dávila; es una demostración de cómo la literatura puede viajar en el tiempo y hacerlo, valga la repetición, sólo a través de la literatura. (pp. 571-572)

Amparo Dávila es un motivo móvil, está en-proceso-de-ser de manera constante. Dávila funciona como “una presencia invasora, irritante, desestabilizadora” tanto para el relato como para la prosa de Rivera Garza, en donde arraiga la escritura de la zacatecana (Ríos Baeza et al., 2015, p. 48). La identidad intermitente de Amparo Dávila en *La cresta de Ilión* se organiza alrededor de ser escritora, porque la práctica escritural (para Rivera Garza) se

conjuga en esa deriva<sup>44</sup>. Amparo Dávila puede ser la Muchacha Remojada, la Intrusa, la Emisaria, la Impostora, la Desaparecida, la Joven, y a vez la Verdadera y la Falsa. De hecho, cuando el narrador logra dar con la dirección de la “verdadera” Amparo y va a su encuentro, la anciana escritora, recluida en un departamento de la Ciudad del Sur, termina diciéndole lo siguiente: “Lo mismo digo yo: no sé si soy o no Amparo Dávila [...]. Pero su nombre me recuerda algo que me viene de más allá de la memoria” (Rivera Garza, 2002, p. 151).

Lo que se encuentra más allá de la memoria y repercute en el presente es la escritura. Porque la escritura y la memoria pueden parecer similares, pero no lo son. Cuando Amparo Dávila le comenta al narrador que no escribe, porque olvidó sus palabras, aquel le contesta que él la ve escribir a diario. Entonces, Amparo le aclara lo siguiente: “Eso no es escribir. [...] Eso sólo es recordar” (Rivera Garza, 2002, p. 49). Pero, aunque sean diferentes, eso no impide que la escritura vaya para atrás, que tenga que volver a algún lugar, para después partir de nuevo y reescribir.

“Uno siempre necesita, después de todo, un lugar hacia el cual retroceder” (Rivera Garza, 2002, p. 169), leemos en *La cresta de Illón* y no es muy diferente a lo que podemos hallar en *Autobiografía del algodón*, dieciocho años después: “Avanzamos para retroceder, y por eso avanzamos otra vez” (Rivera Garza, 2020, p. 294). No importa si se trata de un sujeto, de una familia o de la escritura, ir hacia textos y espacios por donde se ha transitado y que han sido transformados por esos mismos pasos es la condición poética y vital para trazar nuevas trayectorias. “No creo en la escritura sedentaria. La escritura que me gusta denominar como verdadera es una escritura en migración” (Rivera Garza, 2016b).

En una entrevista sobre *Lo anterior*<sup>45</sup>, Rivera Garza postula que el reto de quien narra es “cómo contener algo que se está desvaneciendo” (Herrera, 2005, p. 50). En dicha novela, la protagonista encuentra a un misterioso hombre yaciendo en el medio del desierto. Sin ningún tipo de identificación, lo único que el hombre lleva consigo es un papel arrugado que dice que “El amor siempre ocurre después, en retrospectiva. El amor es siempre una reflexión”. La protagonista quiere saber las historias que lo trajeron hasta allí, entonces le toma siete fotografías, lo carga en su camioneta y lo lleva a su casa. El deseo de saber

---

<sup>44</sup> Prácticamente contemporánea a la publicación del blog, en una entrevista Rivera Garza declara: “Me dejo definir por la palabra. Yo soy yo y una cierta actitud hacia el lenguaje. En términos más prácticos: yo soy yo y mi teclado. Quiero decir que no creo en una identidad fija, estable, permanente. A últimas fechas el concepto de identidad –aun en su acepción más fluctuante o relacional o manufacturada– me resulta limitante y maniqueo. Creo que deberíamos repensar la idea de identidad en relación a otro término más abierto, menos conclusivo, más problematizador como lo es el de identificación. Un término que, además, es un reclamo de otredad y, por lo tanto, de deseo. Una idea plural. Soy escritora y de ahí parten todas mis identificaciones, sobre todo las más irresueltas”. (Herrera, 2005, p. 48)

<sup>45</sup> Tal como indican Ríos Baeza et al. (2015), existen muchas reseñas informales de *Lo anterior*, pero no una gran cantidad de estudios críticos. Entre ellos podemos destacar Hind (2005, 2010) y Sánchez Hernández (2019).

enciende la maquinaria del relato: “Todo empieza en realidad por querer saber” (Rivera Garza, 2004c). Ante la posibilidad del desvanecimiento (de cuerpos, de historias, de discursos), los mecanismos de la narración comienzan a funcionar.

El tiempo verbal preponderante de la narración, casi básico diríamos, es el pretérito, por lo tanto, la voz que narra se ubica en un tiempo posterior a los sucesos narrados. La narración sucedería después de lo que efectivamente es narrado. Si tenemos esto en cuenta, en *Lo anterior*, el amor y el relato son construcciones que se componen luego de que ya todo ha pasado. De hecho, la relación entre amor y narración es central en la novela. *Lo anterior* es una reflexión sobre cómo una relación amorosa es articulada por una narrativa, cómo se le desea dar sentido a la dinámica erótica a través de una determinada manera expresiva del lenguaje.

En *Lo anterior* se evidencia una búsqueda de qué es lo que sucede antes de lo que llamamos amor, antes de domesticar esa experiencia a través de un modo narrativo que conocemos como “historia de amor” (Herrera, 2005, p. 49). De la misma manera, también habría una búsqueda de lo que hay antes de la narración. Para Rivera Garza: “Narrativamente ése era el reto más grande de la novela, cómo contar algo que se resiste a ser contado” (Herrera, 2005, p. 50), cómo contar aquello que está a punto de desvanecerse.

Lo que propone la novela es que el amor, como la narración, no pueden entenderse como una unidad derivada de una síntesis o de una articulación de opuestos, sino que es (o debería ser) en sí mismo lo disímil, lo discordante, una experiencia desequilibrante de los sentidos<sup>46</sup>. Es solo después, con la construcción del relato, cuando se comprende que el amor y la narración están conformados por todo “lo anterior”, el cúmulo de historias previas que terminan reescribiéndose durante el proceso. No es casual entonces que en *Lo anterior* la reescritura de una oración (“Esta historia contiene el desvanecimiento de un hombre”) organiza tres capítulos de la novela que hacen las veces de *ars poetica* y *ars amandi*. El primero de ellos se encuentra en la parte dos (“La manera indirecta”) y no tiene título, solo está marcado por un rombo tipo losange de color negro (◆). Allí, leemos:

Ésta es la historia de cómo una mujer está siendo tocada por la muerte.

Y la historia de una mujer que visita otro planeta.

Y la historia de una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer.

Esta historia contiene a las tres anteriores.

Es la historia de una terraza.

La historia diminutiva de la resolana.

---

<sup>46</sup> El 5 de mayo de 2004, Rivera Garza publicó en su blog “Antes de *Lo anterior* (y después)”. Allí, leemos: “Lo que creo: Escribir y amar son procesos similares: uno va hacia ellos como hacia el abismo. Uno va a ellos por el abismo. Uno regresa. Abismado” (crg, 2004i).

Esta historia contiene a las cinco anteriores.

El hombre hace el recuento de las historias, los puntos de partida y los puntos de llegada, pero por más que busca, por más que lo intenta de la manera más consciente posible, no se encuentra a sí mismo en ninguna de ellas.

Ésta es la historia en la que un hombre se desvanece.

Esta historia contiene el desvanecimiento de un hombre. (Rivera Garza, 2004c)

Los otros dos capítulos están en la parte cinco (“Antefuturo”) y tienen la particularidad de que ambos carecen de título y solo poseen el signo matemático de desigualdad ( $\neq$ ). En el primero de ellos, con letra cursiva, se reescriben las primeras cuatro oraciones del texto anterior y en la quinta se comienza a agregar nuevo material a través del uso de los paréntesis:

*Ésta es la historia de cómo una mujer está siendo tocada por la muerte.*

*Y la historia de una mujer que visita otro planeta.*

*Y la historia de una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer.*

*Esta historia contiene a las tres anteriores.*

*Es la historia de una terraza (que es el comienzo).*

*La historia diminutiva de la resolana (que es otra manera de decir tu muerte).*

*Esta historia contiene a las cinco anteriores. [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2004b)*

El último de los capítulos reescritos, a pocas páginas del final de la novela, elide fragmentos del texto, pero no los oblitera, los “contiene” en su desigualdad:

El hombre hace el recuento de las historias, los puntos de partida y los puntos de llegada, pero por más que busca, por más que lo intenta de la manera más consciente posible, no se encuentra a sí mismo en ninguna de ellas.

Ésta es la historia en la cual un hombre se desvanece.

Esta historia contiene el desvanecimiento de un hombre.

Ninguno de esos dos hombres es el mismo. (Rivera Garza, 2004b)

El relato ficcional/erótico (¿la ficción del amor?, ¿el amor como ficción?) se compone con historias anteriores, que no se subsumen, que no se resuelven en una síntesis superadora que aplaque las diferencias (esa tal vez sea la verdadera ficción), sino que permanecen discordantes, porque la reescritura de lo previo es colisión de trayectorias (poéticas, eróticas) divergentes, y es allí donde se encuentra su potencia estética/amatoria. Todas las historias anteriores, por más que tengan los mismos existentes, por más que

parezcan idénticas, son diferentes entre sí y también son diferentes a la narración que las contiene en colindancia permanente.

El punto de partida de *Lo anterior*, la protagonista se encuentra por casualidad con el cuerpo de un hombre, será reelaborado como el inicio de *La muerte me da* y de "Simple placer. Puro placer", incluido en *La frontera más distante*<sup>47</sup>. Pero además podemos establecer otras relaciones, las cuales necesariamente hacen ingresar una variable central en nuestro análisis.

El 5 de mayo de 2004, Rivera Garza publicó en su blog "Antes de *Lo anterior* (y después)", un ensayo que preparó para la extinta revista *La compañía de los libros*, de la Librería Gandhi, fundada en 1971 en Ciudad de México y que hoy cuenta con cuarenta y una sucursales en todo el territorio mexicano<sup>48</sup>. En el artículo, Rivera Garza menciona algunas consideraciones preliminares que había tenido antes de la escritura de *Lo anterior* (se desarrollan a partir de las fórmulas "Lo que había estado siempre:" y "Lo que creo:."), luego pasa a detallar cómo fue componiendo ciertos elementos narrativos del texto (párrafos que comienzan con "Mientras tanto:") y termina con situaciones que pasaron luego de la publicación del libro (organizadas a partir de la preposición "Después:"). En uno de los párrafos que desarrollan el proceso de escritura de la novela, leemos:

Mientras tanto: Un Hombre del Desierto. Una Mujer de Otro Planeta. El Hombre del Restaurante de la Esquina. La Mujer Etcétera. Todo esto: El personaje sin identidad fija, esencial, inevitable. El personaje en fluctuación. El personaje relacional. El personaje reducido a su mínima expresión. (crg, 2004i).

Todos esos y otros personajes más (la Mujer Enamorada, la Bípeda de Cabellos Largos, el Hombre de mi Pasado, la Mujer que Escucha, la Mujer que Cree en Cuentos de Hadas) se despliegan a lo largo de *Lo anterior*. La diversidad de personajes como funciones, como relaciones, es tanta que a menudo no sabemos si cada denominación está haciendo referencia al mismo existente. Es que en realidad lo que está haciendo la reescritura permanente es dinamitar la idea de identidad fija, estable, dicotómica, para propiciar una irresoluta, abierta, "capaz de dejar fluir, entres sus aristas, por debajo de sus límites, en sus múltiples silencios, todo el aire del mundo" (crg, 2004b).

---

<sup>47</sup> Incluso más, la misma situación vuelve a aparecer en un texto del blog publicado el 5 de septiembre de 2006, en donde Rivera Garza narra la primera vez que vio un decapitado mientras viajaba en una carretera de China (crg, 2006a).

<sup>48</sup> Información extraída de la página Web oficial de la librería. Véase <https://www.gandhi.com.mx/acercade/historia>

Pero en el centro mismo del flujo de identidades que propicia la reescritura se encuentran las voces que, conformadas por palabras y silencios, desean hacerse pasar por otras voces. En un capítulo de *Lo anterior*, encontramos:

Dice que él, hace tiempo (no sabe ya cuántos años con precisión) (no sabe si el número de años importa) (no sabe si debe disminuirlos o aumentarlos), conoció a una mujer dentro de una habitación. No dice su nombre. Sólo dice, repite la frase: «to act as mouthpiece of». Una mujer que actuaba como la boca de alguien.

Dice que se trataba de una voz.

–¿Una ventrílocua? –le pregunto fingiendo inocencia, fingiendo que no recuerdo aquello que se dijo cerca del inicio.

(Su risa: ese rasgar de los labios, esa revelación de los dientes, los hoyuelos sobre las mejillas.)

–Una voz que quería hacerse pasar por otra voz –murmura o ensueña–. Una voz sin sujeto o que se quería sin sujeto.

Mi silencio le dice por mí que no lo entiendo o que no quiero entenderlo. Que requiero de otra explicación.

–Una voz que, siendo propia, se hacía pasar como de otro –dice y cierra la boca inmediatamente después. El sonido de la clausura de un libro. (Rivera Garza, 2004c)

La reescritura, más que solo múltiples denominaciones, produce voces más allá de los sujetos, o mejor dicho, voces disímiles que se corporizan momentáneamente en algún individuo, impactándose entre sí, para después seguir su trayectoria a otro cuerpo. Las derivas de las voces se desarrollan a través de tiempos y espacios diversos. “Antes de *Lo anterior* (y después)” y *Lo anterior* comparten lineamientos poéticos, ejecutan pasajes de uno a otra y viceversa, por lo tanto, cada texto puede leerse como la versión ensayística/ficcional del otro. En el ensayo resuenan palabras de la novela:

Mientras tanto: Y la ventriloquia--la voz que migra de personaje a personaje, cambiando de lugar y de significación. La ventriloquia y esas voces que proceden de distancias inmensas. La ventriloquia y esas voces que se aproximan a través del tiempo, chocando entre sí, contestándose. La ventriloquia y el pasar. (crg, 2004i)

El procedimiento de la reescritura se moviliza al interior de la novela, pero también hacia el exterior. Lo curioso es que no le corresponde a la escritora esta trayectoria, sino a un/a lector/a de *Lo anterior*. Relata Rivera Garza:

Después: Alguien me entrega un escrito intitulado “Reescritura arbitraria de *Lo anterior*”. Se trata de un texto --una concatenación arbitraria, efectivamente, pero con sentido, de frases

extraídas de *Lo anterior*-- precedido por el epígrafe: “pedazos de una historia ajena como si se tratara de algo que había hallado por casualidad”. *Lo anterior*, p. 31. Y leo, abismada, ese nuevo libro hecho de puros ecos. Lo oigo. Y levanto la vista --es un día luminoso, saturado de verde, lleno de orillas-- y me convengo de que eso no tiene porque convertirse en después. Eso reverbera y huye. *Eso pasa*. (crg, 2004b)

Sin centrarnos en el texto de ese “alguien” lector, nos interesa destacar que el texto reescrito despliega su sentido, su reverberación semántica a través de un régimen estético basado en la fragmentación de un texto previo ajeno (en este caso), en una determinada instancia (¿podríamos acaso también agregar determinado medio?), para después continuar su trayectoria, para después obedecer su dinámica intrínseca de la recursividad.

Finalmente, en el anteúltimo capítulo de *Lo anterior*, “Esculturas de la noche”, leemos:

Hay una voz y la persigo. Salgo de mi escondite detrás de la pared blanca; me aproximo. Lo hago lentamente, con cuidado, luchando contra la anticipación. La voz proviene de una pequeña grabadora. (El sonido, efectivamente, del cuerpo amado. El proceso de su descomposición.)

La voz dice: «no es otra cosa más que terror».

(es un sonido real)

Luego calla.

Luego lo dice otra vez.

Es la voz de un cuerpo que ya no está.

[...] Me llamo Ulises Ramírez Rubí.

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Hombre del Desierto.

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Hombre Del Restaurante De La Esquina.

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Cuerpo Que No Está.

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Algo Que No Puedo Olvidar ni Recordar.

(no es otra cosa más que terror)

Me llamo Dieciséis Años de Huir. Ese Intervalo. Ese Silencio.

(no es otra cosa)

(es terror)

Me llamo Mujer Que Escucha.

(es otra cosa)

Me llamo Mujer Que Escribe.

(terror) (Rivera Garza, 2004b).

La escritura, antes del proceso de textualización, es sobre todo escucha/lectura de lo anterior. Quien escribe persigue voces que enuncian desde y a partir de diferentes cuerpos e identidades (algunas mediadas tecnológicamente), para luego traducir esas voces a la escritura. La mirada de voces momentáneamente contenidas en la escritura proviene de distintos tiempos y espacios, pero sobre todo muchas de ellas pertenecen a sujetos cuyos cuerpos fueron destruidos y desaparecidos por la violencia. Y aquí tenemos un anclaje, un punto desde el cual van a trazarse nuevas trayectorias.

En “Antes de *Lo anterior* (y después)”, Rivera Garza comenta que “Me llamo cuerpo que no está” era el título original de *Lo anterior*, pero que luego decidió cambiarlo (crg, 2004b). La frase será reescrita seis años después, como parte una de las entregas de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: una fotonovela diurna*, publicada el 24 de septiembre de 2010 en el blog de Rivera Garza. Allí, acompañando la fotografía de una de las Increíblemente Pequeñas en una pila de agua bendita, encontramos el siguiente texto: “Me llamo cuerpo que no está. Me llamo Agua Bendita. Vivo dentro de un fresco que ha sobrevivido cientos de años” (crg, 2010g). La frase seguirá su trayectoria: en el 2011, en *Viriditas*, se reversiona como “Me llamo cuerpo que no está. Escribir es irse” (Rivera Garza, 2011c, p. 48); y llega al 2015 cuando es reelaborada como *Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos*, el título de una de las secciones en las que se divide el poemario *La imaginación pública*.

### **3. 2005-2015 (“Flexionar, extender, bloquear, desbloquear, ligera rotación”)**

En el apartado anterior hemos visto que los procedimientos de la reescritura, la expansión y la traducción aparecen de manera irregular en los textos de Rivera Garza entre 1991 y 2004. La reescritura se presenta predominante, sobre todo en el caso de la reelaboración de un mismo personaje a lo largo de la diégesis de un relato, la cual desestabiliza la idea de identidad fija, para propiciar derivas identitarias. Por otro lado, la expansión y la traducción se evidencian de manera menos explícita y sus dinámicas se basan, sobre todo, en la incorporación en los textos de escrituras no específicamente literarios, como textos periodísticos, historiográficos o científicos.

Cuando lo digital ingresa como variable en la producción literaria de Rivera Garza a partir del 2003 y luego se extiende hacia sus libros impresos en el 2005, los tres procedimientos que proponemos como ejes para leer su poética se potencian. Entre 2005 y 2010, la reescritura y la expansión serán centrales en los textos del corpus; mientras que a partir del 2011 hasta el 2015 la traducción se evidenciará como dinámica preponderante que enmarca a los otros dos procedimientos.

En el período que analizamos, identificamos otro aspecto fundamental: los poemarios publicados son, a su vez, poéticas en donde se van desplegando los planteamientos de

Rivera Garza sobre la literatura y la práctica escritural. A partir de la idea de inespecificidad, entendemos que las fronteras entre categorías como géneros, prosa y verso, tipos de escrituras se difuminan y pasan a expandirse y derramarse entre sí, con lo cual los poemarios de Rivera Garza son, también, poéticas. En nuestro corpus, los poemarios son poéticas, pero, además, colindan con novelas (*La muerte me da*, *Verde Shanghai*), ensayos (*El disco de Newton*), bitácoras digitales (*Viriditas*), etc.

### 3.1. *No hay tal lugar. Ú-tópicos contemporáneos (2002-2023).*

Rivera Garza abre su blog el 22 de noviembre de 2002. En ese momento, llevaba el nombre de *Words are the very eyes of secrecy*. Durante algunos meses, tal como ella lo indica, “empecé utilizando mi blog para hacer anotaciones varias sobre hechos nimios de la cotidianidad fronteriza” (Rivera Garza, 2004a, p. 168) Desde entonces, Rivera Garza ha estado alimentando de escritura su blog personal, el cual se ha conformado en un espacio para la experimentación literaria; el desarrollo de reflexiones sociales, políticas, culturales; el análisis sobre su propia poética y la escritura autobiográfica. Pero nos estamos adelantando, volvamos a los inicios del blog.

En la publicación del 1 de enero de 2003, Rivera Garza anuncia que, desde ese día, y durante un año, publicará una “blognovela” por entregas. Como breve prólogo, Rivera Garza sostiene: “Diré que hace tiempo he querido hacer esto: seguir los designios de la escritura errante. Sin borradores. Sin correcciones. Sin versión final” (Rivera Garza, 2003a). Durante casi dos meses, el proyecto llevó el nombre de “Blognovela 2003”. Luego, en la entrega número veinticinco, del 26 de febrero, leemos:

La novela, susurrará de la manera más arrebatada posible, sí vela. La novela esconde, oculta, deforma, oscurece, opaca. La novela es la capa que usa el lenguaje para cubrir lo que no puede (ni debe) asir, concebir, fijar, detener. En perpetua vela, la novela vela veladamente con su propia vela. Vela tú, la novela sí vela. De ahora en adelante, y por las causas anotadas anteriormente, la novela se referirá a sí misma como la sívela. (Rivera Garza, 2003c)

El cambio no es nimio, no responde solo a un juego de lenguaje, sino que se constituye como un cambio conceptual, una trayectoria que se aleja de la transparencia. Para Rivera Garza (2004a), uno de los mitos de la novela moderna es su función de “productora de esa muy particular forma de conocimiento que es la iluminación”, por lo tanto, ella propone la “blogsívela”, que “se erige orgullosa de sus propias sombras, de sus muchos trucos de velación”. A partir del proyecto de la blogsívela, que permitió conjugar muchos de las cuestiones que ya venía trabajando en relación con el género de la novela, Rivera Garza

espera novelas semiherméticas, “que nos revelen menos y nos oculten más; novelas que se detengan en la opacidad misma del lenguaje, en su ser-ahí, dentro del texto, dentro del mundo”. En papel y en el espacio digital, Rivera Garza aspira producir y leer “novelas que puedan velar (en el sentido de ocultar y proteger, y también de trasnochar y custodiar) el mundo en el momento mismo en que producen los significados dentro de los cuales existe ese mundo” (pp. 178-179).

El análisis pormenorizado de la blognovela excede los límites del presente trabajo<sup>49</sup>, ya que en esta lectura nos vamos a centrar en las formas en que determinados fragmentos de la novel digital se reelaboran en la producción literaria impresa a partir del 2005. Prácticamente como un antecedente a estos procedimientos, podemos citar un fragmento de la primera entrega de la blognovela para observar que allí se delinean pasajes entre los textos impresos de Rivera Garza que hasta ahora hemos examinado:

–De ahora en adelante seré Agnes –dijo viendo hacia la pared verde pistache con convicción.  
[...]

No sé cómo se llamaba antes. No sé a qué se debe el cambio y tampoco sé por qué ha decidido llamarse Agnes. No tengo la menor idea acerca de lo que se queda atrás y, supongo que como ella misma, tampoco adivino lo que se extiende adelante, en su futuro. Nuestro. Me acerco un poco más, me coloco frente a ella, del otro lado de la mesa, esperando que continúe hablando sola. La espío. La evalúo. La valoro. Pero supongo que sospecha. Tengo la impresión de que sabe que me encuentro en la misma habitación, ansiosa, llena de curiosidad, porque nada en su rostro la traiciona. Su cara pétrea, cerrada, sin expresión alguna, no puede ser natural. Es una máscara, la pose que ha escogido para lidiar conmigo. [...]

–Voy a la ciudad sin nombre –le dice al aire rancio de la mañana. Y entonces sé, lo sé a ciencia cierta, que no tengo otra alternativa más que seguirla. Quiero saber. Todo empieza, en realidad, por eso, por querer saber. (cristina, 2003a)

Las derivas identitarias, las ciudades innominadas, los personajes que esconden pasados como en *La guerra no importa*, *Ningún reloj cuenta esto* y *La cresta de Ilión* resuenan como ecos en la pantalla. De la misma manera, el deseo de querer saber, como en *Lo anterior* o en *Nadie me verá llorar*, es lo que pone en marcha la narración.

La blogsívela termina el 29 de diciembre de 2003, con la entrega número 94. En el posteo correspondiente a la entrega 93, escuchamos el eco de la primera entrega, cuando la idea de la “versión final” de un texto había quedado anulada. En las vísperas de la última entrega, leemos: “Todo final es una decepción” (cristina, 2003e).

---

<sup>49</sup> Griboul (2006) ofrece un detallado análisis de la blognovela, sobre todo en relación a las potencialidades estéticas de los blogs.

El año 2004 queda inaugurado con la publicación del 8 de enero, en donde Rivera Garza postula: “No hay tal lugar. Nunca lo hubo. Nunca lo habrá” (crg, 2004a). A partir de dicho año y hasta la actualidad, el blog de Rivera Garza lleva el nombre de *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. También hay un cambio en cómo firma los posteos: durante el 2003, Rivera Garza rubrica sus textos digitales como “cristina”; a partir del 2004, los firma como “crg”<sup>50</sup>.

*No hay tal lugar* tenía cuatro años de inaugurado cuando You-Jeong Choi (2006) lo incluyó en su análisis sobre los blogs de escritores latinoamericanos. Esta primera aproximación ya establecía que en *No hay tal lugar* la escritura asumía “distintas direcciones”, que iba y venía entre lo narrativo y lo poético. A su vez, Choi observa que, además de “ejercicios propios de la escritura literaria, es posible encontrar en su weblog denuncias sociales, invitaciones a actividades culturales o a proyectos audaces, fragmentos de un diario, debates”, etc. Un año después, Choi (2007) vuelve a analizar el blog de Rivera Garza y propone entenderlo como un “libro virtual”, en donde ya identifica un trabajo con diferentes tipos de textos (verbales y visuales) y géneros discursivos. A su vez, observa que en el blog hay reflexiones sobre “lector aspectos de teoría y poética que ponen de manifiesto su propia concepción del arte como escritura y de la escritura como ficción o como testimonio de vida”<sup>51</sup>.

Françoise Griboul (2006) proporciona algunas consideraciones generales acerca del blog y de su relación con la literatura, específicamente detalla que la auto-publicación de los escritores en sus blogs democratiza el proceso de difusión de los textos al eliminar jerarquías y ofrecer circuitos alternativos de circulación. Después, Griboul sostiene que en *No hay tal lugar* se trabaja sin cesar la noción de frontera: frontera entre los lenguajes, los géneros y las culturas.

Betina Keizman (2013) define a *No hay tal lugar* como “un ámbito de experimentación y de búsqueda”, en donde se publican artículos periodísticos, ensayos, cuentos, poemas, testimonios, etc., que emplean diferentes modos de composición, para indagar “una zona literaria y paraliteraria que explora modalidades de la producción cultural en el siglo XXI”. En

---

<sup>50</sup> En la publicación del blog “Velarde y el síndrome de carpo”, del 29 de septiembre de 2004, Rivera Garza narra que, casi por casualidad, se encuentra con su cuaderno de la asignatura taquimecanografía del colegio secundario. “Supuse que ahí se encontraba el origen de mi síndrome de Carpo y, por supuesto, lo abrí” (crg, 2004af). Rivera Garza comienza a pasar las páginas del cuaderno y llega a la sección de “Copiado”, donde encuentra innumerables poemas copiados de Ramón López Velarde. Para ella, ahí apareció la conexión entre el síndrome de Carpo que la aquejaba y el poeta zacatecano López Velarde. En el cierre del post, Rivera Garza destaca un detalle más de los cuadernos, una manera de firmar, una forma de denominarse que cruzará las décadas, iniciará su recorrido a finales de los setenta y volverá a reverberar en el nuevo milenio: “De todo esto, sin embargo, hace mucho. Corría, como se dice, el año 1976, firmaba mis ejercicios de taquimecanografía con un escueto “crg”, y era ya, tal vez sin saberlo a ciencia cierta, seguramente sin sospecharlo de ninguna manera, una velardicta y una precarposiana. Las dos cosas al mismo tiempo”. (crg, 2004af)

<sup>51</sup> En un artículo posterior, Choi (2010) amplía el período de tiempo analizado (se llegan a incluir publicaciones de julio de 2010), pero los planteamientos centrales continúan siendo los mismos que los del artículo del 2007.

el blog de Rivera Garza, se establece “un juego dual de registros” en la que la narrativa tiende a la “prosa poetizada” y la poesía aspira al “poema narrativo” (p. 3). A su vez, Keizman propone identificar dos “zonas de trabajo” en el blog: la que está vinculada al “diario de escritor”, integrada por avances y borradores de textos, experimentos escriturales, traducciones, ensayos sobre la propia poética, etc.; y la que se vincula con la esfera artística, cultural y social, que desarrolla prácticas de reflexión y de producción ligadas al campo de las artes y de la participación política (p. 5). En el blog de Rivera Garza suelen formularse “series de imágenes y texto vinculadas por un título, en donde ensaya sucesivos abordajes a un tema determinado”. Las series configuran un marco, delinean formas de cohesión entre textos que, en un primer momento, pueden parecer desligados; por lo tanto, “las series inscriben una topografía” (p. 7).

Una periodización del blog permite rastrear no solo las dinámicas de la escritura digital de Rivera Garza, sino también el modo en que ésta se relaciona con sus publicaciones impresas. La división, además de considerar algunas cuestiones centrales de la producción de Rivera Garza, se organiza destacando las instancias en donde el blog fue la ventana de inicio hacia nuevos textos, “un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades”. El blog se constituye como “la terminación temporaria de una red de elementos interconectados [...], un momento en la cadena infinita de las contribuciones” (Bourriaud, 2014, p. 16).

Una primera etapa del blog abarcaría las publicaciones de noviembre y diciembre de 2002 y todas las del año 2003. El principal elemento de esta etapa es la blogsívela. Además de los lineamientos estéticos que la impulsan, éste es el primer texto digital del blog que luego será reescrito en un texto posterior: en el poemario de *Los textos del yo*. El blog se comienza a constituir como un banco de textualidades, una compilación literaria propia a partir del cual se producen nuevos textos.

Una segunda etapa del blog se extiende desde el 2004 hasta el 2009. Este período queda inaugurado con el nuevo nombre del blog. A su vez, el blog comienza a ejecutar roles en performances organizadas por Rivera Garza, ya sea como parte del aparato de difusión y como soporte de exhibición para los objetos/textos derivados de ellas<sup>52</sup>, pero también como posible punto de partida para futuras acciones. Se concentran en este período la mayoría de las publicaciones que reflexionan sobre la poética de Rivera Garza y la práctica literaria en general. Como mencionamos, muchos de los textos digitales publicados durante esta etapa serán reescritos en *Lo roto precede a lo entero. 125 infraensayos*.

Una tercera etapa va del 2010 al 2013. Entre esos años, Rivera Garza desarrolla la mayor cantidad de producciones digitales que luego continuarán resonando en otros medios

---

<sup>52</sup> La Inquietante (e Internacional) Semana de las Mujeres Barbudas, anunciada en la publicación del 25 de junio de 2005; y la Semana de las Mujeres Invisibles, convocada en la publicación del 1 de marzo de 2006.

y textos. En la sección correspondiente, donde analizaremos la dinámica de la expansión, detallaremos estos pasajes.

Un último periodo de producción del blog abarca los años 2014 a 2023. De forma sostenida (salvo en 2017), el número de publicaciones se va reduciendo hasta llegar a tan solo una en todo el 2022. Al mes de noviembre, en el año 2023 el blog cuenta con treinticuatro posteos.

Además de que en ese momento le “intrigaba la democracia irreverente de la blogósfera”, le “tentaba el anticapitalismo mordaz de la blogescritura” y la “subyugaba” la inmediatez y la anti-jerarquía de la publicación y la respuesta, la razón principal por la que Rivera Garza decidió abrir un blog se funda en una investigación de sí: “quería saber qué le pasaría a mi escritura en este nuevo medio y, más generalmente, quería saber también qué le podría pasarle a la escritura en la blogósfera” (Rivera Garza, 2004a, p. 169). Es interesante la distinción que realiza Rivera Garza, ya que el despliegue de los entornos digitales impacta en el proceso de escritura en general, pero, en la propia escritura literaria, esa interrelación produce determinados efectos específicos, derivados de la poética de la autora.

La escritura en los entornos digitales interconectados, según Rivera Garza (2004a), permite cuestionar “el mito de la novela terminada” (p. 176). El blog evidencia que la escritura nunca termina, que siempre hay reescritura, que está en-proceso-de-ser escritura constantemente. El proceso de reescritura “deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho inacabado, o termina dándolo por no hecho en lugar de por hecho; termina dándolo, aún más, por hacer” (Rivera Garza, 2013, p. 267). La escritura es errante, erra, pero además yerra, con lo cual, el error, las salidas en falso, la revisión constante también forman parte del proceso de (re)composición.

Enmarcado en el género de la bitácora (digital), el primer texto de *Viriditas* nos ofrece una metodología para que un libro (acaso sea) “un sistema de registro del paso de algunos días”. Sin embargo, dichas instrucciones bien pueden estar refiriéndose al procedimiento de la reescritura en general:

Se elige una cláusula secreta: escribiré una frase y borraré dos, y entonces escribiré otra frase. Borrar es importante también. Se empieza entonces o se continúa, que es algo más apegado a la verdad. Se continúa hasta que un día, el día menos pensado, en efecto, se detiene. Uno se detiene. Y aunque se vuelva la vista atrás, uno no deja de detenerse. (Rivera Garza, 2011c, p. 12)

El blog muestra que “esa convención conocida como el final es completamente aleatoria” (crg, 2005f). “Todo final decepciona” (cristina, 2003e), porque suele responder a motivos extra-textuales: “un contrato que se cumple, el aburrimiento del autor, las ganas de

iniciar un nuevo libro, una fecha límite”, etc. La escritura digital evidencia que el final es “algo, de cualquier modo, prescindible” (crg, 2005).

Para Rivera Garza, “el libro no ayuda a descubrir el secreto que hay en el lector; el libro, cuando es libro, produce ese secreto en el lector” (crg, 2004j). Un libro verdadero es aquel que “no porta un mensaje sino un secreto”, que “no pide ser digerido o descifrado o consumido, sino ser compartido, estar implicado” (Rivera Garza, 2010c, p. 13), por lo tanto “rara vez culmina con el final” (crg, 2005f). El libro que rechaza a la convención del final es “inacabado siempre, lleno de ángulos imposibles” (Rivera Garza, 2010c, p. 13)

En 2010, luego de ya haber escrito durante ocho años en los entornos digitales, Rivera Garza concluye: “Si algo he aprendido en mi constante ejercicio de la escritura electrónica es a desconfiar de las versiones finales”. Cuando la escritura digital desarma el mito de la versión final llama la atención sobre “la riqueza que conlleva trabajar –cuidar y revisar un texto– para producir en éste lo que le pertenece a lo inmediato” y ayuda a conservar “la posibilidad de que eso que saltó una vez hacia la percepción lo vuelva a hacer desde la página” o la pantalla (Rivera Garza, 2010b, p. 16).

La “escritura errante” a la que Rivera Garza hacía referencia en la publicación que anunciaba el inicio de la blogsívela es una dinámica de la escritura. La blogsívela es permanente reescritura, es experimentación, por lo tanto, es movimiento:

Con salidas falsas, con principios repetitivos, con capítulos que no llevan a ningún lado, con finales que se desdican, la blogsívela se quiere tartamuda, imperfecta, inacabada, en-proceso-perpetuo. A eso yo le llamo la escritura errante, la que erra y la que yerra, el lado más vulnerable de los «lenguajes literarios» que le abre la puerta a la heteroglosia, ese temido, y no por eso menos anhelado, extraño.(Rivera Garza, 2004a, p. 177)

La escritura errante puede ser entendida como una manifestación del “arte radicante”, conceptualización elaborada por Bourriaud (2018) a partir del término de la botánica que designa a las plantas cuyas raíces crecen según su avance. El arte radicante pone en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos y a su vez les niega la virtud de definir completamente la identidad del sujeto, traduce ideas, transcodifica las imágenes, transplanta los comportamientos, intercambia en vez de imponer, etc. (p. 24). La escritura en y del blog asume “la condición del errante figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea” (p. 24). Para Rivera Garza, la blogsívela, en particular, y la escritura digital, en general, tendría a la errancia como dinámica formal de composición, la cual “remite a una concepción del espacio-tiempo que se inscribe a la vez contra lo lineal y contra lo plano” (Bourriaud, 2018, p. 118). El/la escritor/a erra para inventar recorridos dentro de un paisaje de signos, es un/a semionauta (Bourriaud, 2014, 2015, 2018).

El 10 de julio de 2004, Rivera Garza publica “Escrituras colindantes”, en donde postula que “en la vida como en la escritura, lo verdaderamente interesante ocurre en las colindancias”, las cuales define como “esos espacios volubles donde lo que es no acaba de ser y, lo que no es, todavía no empieza”. A partir de esta reflexión, la escritora elabora el concepto de “escrituras colindantes” que, lejos de entenderse como espacios armónicos en donde se da la posibilidad de una síntesis, se constituyen como “espacios de choque”, territorios de “lo diferente, lo disarmonico e, incluso, lo incompatible” (crg, 2004v). Ante dos o más lenguas, lenguajes disímiles, las escrituras colindantes, lejos de disolver las diferencias en una nueva unidad, conserva las características dinámicas de cada una/o (crg, 2004m). La colindancia no es hibridación, ni una combinatoria, menos una “nueva forma de fijación” que busca una resolución que es siempre ficticia: la colindancia es errancia permanente. En la colindancia, se da “la conmoción del encuentro, la tensión que lo genera y que lo sostiene” (crg, 2004v).

Las escrituras colindantes, errantes y discordantes de forma constante, “no ocurren, no pueden ocurrir, en un género literario específico”. De la misma manera en que “lo más interesante (y lo más interesante siempre es más decisivo que lo más correcto o lo más verdadero) de la poesía ocurre en la narrativa, [l]o más interesante de la narrativa ocurre en la poesía”. Detalla Rivera Garza:

Hay una colindancia, por ejemplo, cuando un verso se inscribe dentro de la estructura de una novela o cuando un párrafo juega funciones importantes dentro de un poema, pero siempre y sólo antes de que la primera se vuelva una prosa poética o el segundo un poema narrativo. (crg, 2004v)

Las fronteras entre géneros son puestas en cuestión y se explicita “la extrema porosidad de los límites establecidos por los llamados poderes literarios”, por lo tanto, las escrituras colindantes son “una lectura (en tanto práctica interpretativa) política de lo real” (crg, 2004v).

Las teorizaciones —las experimentaciones— sobre la era digital conducen a Rivera Garza a la tradición literaria. Así, las escrituras colindantes encuentran en Juan Rulfo un antecedente central. Los fragmentos, los diálogos escuetos en Rulfo “se resisten al poder amalgamador de la anécdota” y se diseminan “hacia direcciones siempre imprevistas, regresando a veces, avanzando y retrocediendo al mismo tiempo otras”, con lo que “no solo alejan a *Pedro Páramo* del realismo nacionalista de su época, sino que lo colocan en esa colindancia en que la línea, siendo parte de un párrafo, se acerca sin embargo al verso” (crg, 2005b).

Si en las escrituras colindante escuchamos los ecos de Rulfo —al que podríamos agregar Amparo Dávila, Macedonio Fernández, Julio Cortázar (Rivera Garza, 2004a), pero

también Alejandra Pizarnik, Virginia Wolf, Margerite Duras (Rivera Garza, 2010c)— son los entornos digitales interconectados los que potencian su poética. Para Rivera Garza, el blog, desde luego, pero también Twitter (Rivera Garza, 2013, p. 215), son espacios donde se trazan colindancias, porque su arquitectura hipertextual, multimodalidad, inmediatez y recursividad posibilitan que se componga por “trayecto”, para producir textos “cuyo *desarrollo* [en cursiva en el original] permite hacer entrar en resonancia las temporalidades, los espacios y las materias heterogéneas que constituyen los procedimientos” que éstos ejecutan (Bourriaud, 2018, pp. 134-135).

En las escrituras colindantes hay diferencia, por lo tanto, para Rivera Garza, hay frontera. Y esta caracterización de la frontera, de la colindancia, es lo que le interesa destacar a la mexicana, tanto desde una perspectiva poética como política: lo fronterizo como un “lugar umbroso, flexible, fluido, paradójico, donde confluye lo disímbolo” (Hong & Macías Rodríguez, 2007). En la próxima sección desarrollaremos más este punto.

Las escrituras colindantes titubean con la mayor contundencia posible entre textos, lenguas, lenguajes, medios. Y aquí podemos vincular la dinámica de la reescritura, y es esta relación la que ampliará mucho más cómo entendemos a la reelaboración textual, puesto que ella no solo puede implicar volver a componer versiones anteriores de textos, sino que también incluiría escribir de nuevo textos previos en un medio distinto a donde fueron publicados originalmente. El procedimiento de la reescritura hace que las escrituras colindantes sean “una fuga permanente” (crg, 2004v), hacia otros textos, géneros, medios. Visto de esta manera, la reescritura permite que en los textos de Rivera Garza colinden diversas instancias del plano temporal (las producciones pasadas, las actuales y las futuras) y distintas locaciones del plano espacial (los medios y/o dispositivos de publicación): “Todo es choque: Todo es movimiento: Todo es mutación” (crg, 2004t). En Rivera Garza, los entornos digitales dan nuevos bríos y complejizan ese movimiento constante (entre espacios, entre tiempos) que, desde el inicio de su producción literaria, acciona y es accionada por las escrituras (colindantes).

*No hay tal lugar* conserva “los rasgos principales de los diarios de los escritores” (Keizman, 2013, p. 5), los cuales, ya había postulado Barthes (1986), responderían a cuatro motivos: desarrollar una escritura individualizada, testimoniar las huellas de una época, constituir al autor “en un objeto de deseo”, y convertir al diario en un taller de frases exactas (p. 367). En este último punto, se advierte que el blog de Rivera Garza se configura muy especialmente como laboratorio creativo (Pantel, 2018, p. 26), en donde no solo se experimenta con la recursividad propia de la escritura digital, sino que se ensayan las potencialidades estéticas de la interfaz multimedia, transmedia, multimodal de las prácticas de lectura y de escritura de, en y a través de los entornos digitales interconectados. Al entrar al blog de Rivera Garza, podemos pensar en los términos en que lo hace Reinaldo Laddaga

en *Estética de laboratorio* (2010): visitamos su taller, su laboratorio de escritura, el lugar de su autoexposición “en condiciones controladas” y en el momento mismo en que el artista se encuentra desarrollando su producción.

## Reescritura

Cuando se publica *Lo anterior*, Rivera Garza es una escritora que ya tiene una trayectoria de más de diez años. Entre 1991 y 2004, la reescritura se despliega de diversas formas, todas ellas precursoras de cómo operará el procedimiento entre 2005 y 2015. En los textos, los personajes se reversionan a lo largo del relato, cambian de nombre, se vuelven otros/as, incluso se transforman en funciones, dinámica que replica cómo son entendidas la (re)escritura y la identidad por Rivera Garza, las cuales están en proceso-de-ser de manera constante.

La reescritura también se desarrolla a partir de la inclusión de textos literarios propios y ajenos y de documentos provenientes de archivos institucionales o privados. Las diversas textualidades ingresan a través de la cita directa o de la paráfrasis, pero cuando se refiere de manera textual suele emplearse la cursiva como marca tipográfica. Si en Rivera Garza la reescritura expone que la identidad es abierta y que se va construyendo de manera constante, también cuestiona el concepto de “originalidad” en la literatura, ya que evidencia que la misma escritura es una práctica social recursiva que conforma textos de manera relacional.

Es interesante observar que la reescritura en Rivera Garza asume distintos rasgos dependiendo de los materiales que se reelaboran. La reescritura de textos literarios, ya sean propios o ajenos, subraya el carácter procesual de toda producción escritural y, en consecuencia, de toda literatura. Lejos de ser una práctica aislada y que depende de cierta idea de “genio creador”, los textos literarios necesariamente dependen de textos anteriores, de sus transformaciones constantes, para crear nuevos sentidos. Los textos literarios anteriores se reelaboran en nuevos contextos con el objetivo de explorar medios, formatos y géneros divergentes y diversos, para así traspasar sus límites semánticos y lingüísticos de origen.

La fragmentariedad de la blognovela, por ejemplo, se articulará con el corte brusco de la línea de los poemas de *Los textos del yo* y sus personajes establecerán lazos narrativos con los existentes y las voces poéticas del poemario. Las derivas identitarias desplegadas en algunos de los cuentos de *La guerra no importa* asumen no sólo rasgos temáticos centrales, sino que formarán parte de la morfología de *Verde Shanghai*. En *La muerte me da*, los diarios de Pizarnik se reelaboran como parte de una novela, un poemario y un ensayo, para dar cuenta de la concepción de prosa y de poesía de la poeta argentina, pero también para evidenciar la poética de Rivera Garza. Citas de cuentos de Amparo Dávila se insertan en *La*

*cresta de Illión*, pero es su dinámica narrativa (en un marco pretendidamente “realista” irrumpe lo siniestro, lo extraño) la que se despliega en toda la novela.

La reescritura de documentos y materiales provenientes de archivos privados, institucionales y colectivos puede entenderse a partir de un gesto apropiacionista (el de seleccionar textos y discursos ajenos a la esfera literaria para ingresarlos en un texto literario con fines estéticos), pero también es una determinada lectura de cómo las escrituras aparentemente objetivas, científicas, “neutrales” no sólo son políticas, ya que establecen determinadas relaciones con la esfera social del momento a partir de ideología de la institución que la produjo, sino que aquellas poseen el mismo grado de manejo del lenguaje que los textos literarios. El discurso médico especializado desplegado en *Nadie me verá llorar* y *Los textos del yo*, e incluso el de divulgación que se presenta en *La imaginación pública*, por ejemplo, violenta, extraña tanto al lenguaje cotidiano como lo hace el lenguaje poético. Los oficios, informes, expedientes judiciales sobre el femicidio de Liliana Rivera Garza en *El invencible verano de Liliana* testimonian, por un lado, cierta reconstrucción del crimen, pero sobre todas las cosas, evidencian cómo el lenguaje institucional ha legitimado el machismo y las distintas formas de violencia contra las mujeres.

Estos aspectos de la (re)escritura que hemos identificado en los textos literarios que produjo Rivera Garza entre 1991 y 2004 empezarán a ser postulados de manera ensayística por la misma escritora a partir del año 2004, con “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”. No es casual que la práctica de Rivera Garza con las escrituras digitales suscite el ensayo, ya que aquellas potencian y accionan los lineamientos poéticos que había venido postulando desde hacía años. Antes de pasar específicamente a la práctica escritural de Rivera Garza en los entornos digitales interconectados, consideramos necesario revisar uno de los pocos trabajos críticos que analiza detalladamente el procedimiento de la reescritura en Rivera Garza: *Cristina Rivera Garza. Une écriture-mouvement*, de Cécile Quintana (2016).

Tras conceptualizar a la poética de Rivera Garza como “escritura-movimiento”, Quintana expone que sus novelas, cuentos, ensayos y poemarios parecen duplicarse y proponen, dentro de los límites materiales que los contienen, una “reescritura anticipatoria”, al suprimir la distancia que separa un hipotexto de su hipertexto (Genette, 1989). Luego de mencionar cómo *La muerte me da* contiene un poemario homónimo que después es publicado y cómo los artículos escritos para la columna “La mano oblicua” del periódico *Milenio* son reelaborados para *Dolerse. Textos desde un país herido* y *Los muertos indóciles*, Quintana sostiene que, a través del circuito de libros escritos, reescritos y duplicados, la escritura aparece vívidamente en su dimensión de proceso. De acuerdo con la crítica:

Aucun livre ne semble se présenter sous la forme de produit fini que Rivera Garza cherche à contredire. L’auteur reprend ses propres livres, en redéfinit les contours et les potentialités à l’envi; ils s’imposent d’eux-mêmes comme d’inépuisables terrains d’exploration où l’écrivain cherche à repousser les limites de son propre langage. (Quintana, 2016, Chapitre IX. L’autre soi).

Para analizar el proceso de (re)escritura, Quintana destaca la idea de “contacto” que Rivera Garza desarrolla en el ensayo “Escribir un libro que no es mío”, introducción de *La novela según los novelistas*. Vale la pena detenerse en algunos elementos del mencionado texto. Para Rivera Garza (2007), todo libro es un “punto de contacto” entre “el autor y su lector, entre el ojo y la letra, entre el uno y su otro y ese otro y su otro-otra” (p. 11). La mexicana toma el concepto de “punto de aplicación” desarrollado por Mijail Bajtin en “La palabra en la novela”<sup>53</sup>, correlacionada con las nociones de “texto cultural” e intersección que William Roseberry propone en *Anthropologies and Histories. Essays in Culture History and Political economy* (1989), para postular la idea de “texto de contacto”, el cual puede entenderse como “un horizonte, que es lo mismo que decir que es una línea en fuga, un espacio a la vez abierto y en proceso de desaparición”. Rivera Garza emplea dicha noción para describir a la antología de la cual es editora, pero, como hemos visto, bien puede utilizarse para referirse a sus textos literarios a partir de los lineamientos de su poética. Las voces que componen un texto “-transitorias todas, en distintas direcciones, todas enrabiadamente individuales- en realidad lo descomponen y lo recomponen” (Rivera Garza, 2007, p. 12). En tanto que la escritura es movimiento permanente (en direcciones disímiles), así Rivera Garza fragmenta, elide, reelabora historias, personajes, temáticas, textos completos. Los “libros reescritos” interactúan con textos anteriores para crear un diálogo, a veces propiciado por una simple oración (Quintana, 2016, Chapitre IX. L’autre soi)

En el procedimiento de la reescritura, los materiales textuales y discursivos se colocan “en posiciones (colindantes) (opuestas) (discordes) (oblicuas) desde las cuales puedan dirigirse simultáneamente hacia fuera de ellos mismos y hacia dentro del libro, estableciendo de esa forma un diálogo interno”. Esta dinámica es “una estrategia de posiciones que se convierte, en el proceso, en la estructura del libro y que es, sobre todo y al mismo tiempo, una estrategia de lectura” (Rivera Garza, 2007, pp. 12-13). Quintana (2016) destaca que, de

---

<sup>53</sup> De acuerdo con Bajtín (1989): “Cada enunciado concreto del sujeto del habla representa el punto de aplicación tanto de las fuerzas centrípetas como de las centrífugas. Los procesos de centralización y de descentralización, de unificación y de separación, se cruzan en aquel enunciado que no solo es suficiente para su lenguaje, sino también para su realización verbal individualizada, así como para el plurilingüismo, por ser participe activo en este. La participación activa de cada enunciado en el marco del plurilingüismo vivo determina el carácter lingüístico y el estilo del enunciado, en la misma medida que su pertenencia al sistema normativo centralizador del lenguaje único. Cada enunciado está implicado en el «lenguaje único» (en las fuerzas y en las tendencias centrípetas) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras)”. (p. 90)

esta manera, se contribuye a construir un determinado tipo de lector/a, ya que el proceso de “escritura-reescritura” en Rivera Garza se define como tensión y no como el fluir que la linealidad de las oraciones y el movimiento de la lectura suelen traducir.

Entonces, en y para Rivera Garza, cada libro contiene en sí movimiento, instaurándose lejos de cualquier certeza y unificación. La reescritura es el proceso en donde las fuerzas centrípetas y centrífugas colindan, en donde textos, voces, personajes, temáticas anteriores se entrecruzan, propiciando la (im)posibilidad de su propia composición:

Un libro también puede ser el desconocimiento pertinaz del libro o la problemática de la construcción del libro o el pensamiento mismo, minucioso y obsesivo, sobre el libro. Un libro puede ser el punto de contacto que construye su propia, aunque improbable, posibilidad.

Un libro es, incluso, la imposibilidad del libro.

Un libro, en todo caso, no es una culminación sino el proceso que impide culminarlo. (Rivera Garza, 2007, p. 13)

Sostiene Quintana (2016): “Ces réécritures révèlent autant de possibilités infinies de livres qui font de l’écriture un espace pluriel et ouvert” (Chapitre IX. L’autre soi). Las (re)escrituras postulan trayectorias abiertas y múltiples, en donde dialogan, se interpelan y se confunden entre sí, pero sin terminar de integrarse. “Historia de amor”, el último capítulo de *Lo anterior*, cierra con estas palabras: “Todo eso. Todo lo que es. Un movimiento de pura compasión. La trayectoria de un inicio. Un intento de conversación” (Rivera Garza, 2004c).

En 2007, Rivera Garza es la coordinadora de *La novela según los novelistas*, una antología de ensayos en donde escritores/as como Álvaro Uribe, Ana García Bergua, Mario Bellatín, Francesca Gargallo, Jorge Volpi, entre otros/as, reflexionaban sobre el género de la novela y la práctica escritural en general. A su vez, Rivera Garza escribe la introducción a la compilación que titula “Escribir un libro que no es mío”. Lejos de ser un texto que simplemente presente y enmarque los escritos de la antología, Rivera Garza, además, desarrolla un ensayo sobre su poética.

Casi haciendo caso a la cita de Kathy Acker que funciona como primera sección del ensayo, lo que Rivera Garza dice sobre los escritos compilados es “extraño” para lo que se espera de la introducción de una antología<sup>54</sup> ensayística. Los ensayos de los narradores y las narradoras mexicanas (a quienes no nombra) apenas se referencian, porque prácticamente funcionan como excusa para desplegar reflexiones sobre el género de la antología, la narrativa, el libro y la escritura. Ya en la sección dos leemos:

---

<sup>54</sup> La sección número uno de la introducción de Rivera Garza solo consta de una cita del prefacio que Kathy Acker escribe para su compilación de ensayos *Bodies of Work*: “I am introducing these essays by announcing that what I have to say about them is strange”.

Construir. Acatar. Reproducir. Componer. Romper. Cambiar. Todos estos verbos tienen que ver con las maneras en que los presentes ensayos sobre o alrededor de la escritura de la novela entran en el espacio del libro, creando el espacio del libro en el acto (Rivera Garza, 2007, p. 9).

Esos seis verbos se vinculan con los ensayos compilados, sea, pero sobre todo detallan las acciones que se llevan a cabo en la dinámica de la reescritura desplegada en los textos del corpus de Rivera Garza. La reelaboración textual implica acercarse al escrito de origen (reproducir, acatar) y también tomar distancia de él (romper, cambiar), y es en esta deriva entre diversos grados de similitud y diferencia en el cual se produce un nuevo texto (construir, componer). Es la tensión de lo disímil lo que moviliza a la reescritura y origina el libro. De hecho, *La novela según los novelistas* se constituye como tal a partir de la reescritura de textos que habían sido publicados anteriormente y sobre la base de la colindancia entre las diferentes perspectivas sobre la escritura y la novela que desarrollan cada uno de los ensayos. Pero hay una variable central que hay que subrayar y es que Rivera Garza coordina y escribe la introducción de *La novela según los novelistas* cuando las escrituras digitales ya forman parte fundamental de su poética.

Si en “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera” Rivera Garza ensaya las primeras consideraciones sobre las escrituras digitales a partir de su experiencia con el blog personal, abierto tan sólo dos años antes de la publicación del ensayo, en *Los muertos indóciles*, luego de prácticamente diez años de presencia en los entornos digitales interconectados, desarrolla un detallado planteo de cómo la práctica escritural se transforma en la virtualidad, proceso que, en gran medida, se basa en que los rasgos específicos de la escritura digital potencian muchos procedimientos que ya habían desarrollado las vanguardias, el situacionismo, el conceptualismo literario, etc.

En *Los muertos indóciles*, Rivera Garza (2013a) sostiene que, en la actualidad, los “procesos escriturales [...] privilegian el diálogo” y generan la posibilidad de apropiarse de “las palabras de los otros” (p. 87). Rivera Garza destaca que “la historia de la literatura se ha beneficiado del uso muy variado de diversas estrategias de apropiación textual” (p. 88). Ciertamente, escritores/as de distintas épocas han empleado desde el subrayado hasta la copia literal, “pasando por la tachadura y el rescate, por mencionar solo algunas de ellas” (p. 88). Los entornos digitales han provocado que “más y más personas utilicen con mayor frecuencia y para fines muy variados una técnica básica de reciclaje y recontextualización: el ahora temido y vituperado *copy-paste*” (p. 89). Lo que Rivera Garza destaca es que lo que genera críticas y levanta cíclicamente olas de indignación “bienpensante” tal vez no sea el método en sí (que ya había puesto en práctica, bajo otras modalidades técnicas, William Burroughs en sus *cut-ups*), sino “el uso tanto intensivo como extensivo del mismo” (p. 89).

Un poco más adelante, Rivera Garza establece, además, un vínculo entre arte y escritura contemporánea mediante el vocablo “curar”. Los “curadores”, señala, son “aquellos expertos que «atienden a», «ponen atención a» y «seleccionan» con devoción, es decir, críticamente, los objetos de su cuidado” (p. 92). En el caso de la escritura, quien “cura con inteligencia y cuidado, que es como lo señala la raíz latina del verbo *curare*”, es “un escritor que reescribe frases” (p. 92). Lejos de la figura de creador/a única/o y original, las/os escritores/as son reacreadores/as “que, a través de distintos métodos que pueden ir desde las restricciones oulipianas hasta las reescrituras ecfásticas, cura[n] las frases que habrá[n] de injertar, extirpar, citar, transcribir” (p. 93). Para Bautista Botello (2016), Rivera Garza “construye su poética a través de la re-escritura [...] de tal forma que la página en blanco se convierte en un lienzo o en un espacio público donde se lleva cabo un *performance*” (pp. 47-48).

Si seguimos el examen ya clásico de Gerard Genette (1989) sobre los tipos de relaciones transtextuales, la reescritura podría enmarcarse como un ejemplo de hipertextualidad, es decir, una relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario (p. 14). De esta manera, el hipertexto es la derivación, reelaboración o revisión del hipotexto. Genette (1989), entonces, denomina “hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple [...] o por transformación indirecta, diremos imitación” (p. 17). Para Rivera Garza (2013a), en el proceso de reescritura y en las transformaciones que ha experimentado el hipertexto se muestra en primer plano “la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo” (p. 267). La reescritura exhibe a la vista de todos/as aquello que “la literatura ha preferido guardar o, de plano, ocultar bajo el parapeto del genio individual o de la creación en solitario” (p. 267).

A partir de nociones como intertextualidad e hipertextualidad, el texto literario se ha definido como un proceso de diálogo entre voces propias y ajenas, individuales y colectivas, como un “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994, p. 69). Para Julia Kristeva (1981), el estudio del estatuto específico de la palabra en los diferentes géneros o textos requiere “estudiar las articulaciones de esa palabra (como complejo sémico) con las otras palabras de la frase, y descubrir las mismas funciones (relaciones) al nivel de las articulaciones de secuencias mayores”. Este examen implica entender que “las tres dimensiones del espacio textual en que van a realizarse las diferentes operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas” son el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores, tres elementos que se encuentran en diálogo constante. Por lo tanto, el estatuto de la palabra se define de manera horizontal, ya que “la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario”, y vertical, en tanto “la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico”. Sin embargo, Kristeva

hace una aclaración: “en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en tanto que propio discurso”. El destinatario “se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual escribe el escritor su propio texto”; por lo tanto, “el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para desvelar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)” (pp. 189-190).

Esta concepción determina que, en gran medida, todo texto se conforma de manera permanente, como absorción y transformación de otros textos (Kristeva, 1981, p. 190). Ya sea desde la producción como diálogo productivo o desde la recepción como estrategia deconstructiva, para Biviana Hernández (2019), “la reescritura constituye un mecanismo autoconsciente de asimilación y transformación de un *texto-fuente* con fines estéticos y de crítica cultural” [en cursiva en el original] (p. 100). La reescritura es un procedimiento que “asimila el modelo bajo un proceso (de)constructivo” (Hernández, 2019, p. 100), del cual depende en su totalidad en “un juego de repeticiones modificadas, variaciones, adecuaciones y equivalencias” (Sánchez, 2010, p. 200). En tanto que el texto literario “se inserta en el conjunto de los textos”, para Julia Kristeva (1981), es “una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s)” (p. 235). Todo texto, entonces, es una reescritura permanente de otros textos.

Para Jacques Derrida (1997a), escribir es injertar. El proceso de reescritura, de injerto de otras escrituras en la propia escritura, involucra que los textos “se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición”. En la reescritura, “cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno” (pp. 234-234), por lo tanto, los textos fuente también resultan transformados durante el proceso. Según Derrida, la “heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto” de textos previos, ajenos o propios, que dan lugar al “movimiento incesante” de una “sustitución de contenidos” (pp. 536-537) que se desplazan de un texto a otro. La reescritura como procedimiento implica, a su vez, a la expansión, ya que “el espesor del texto se abre así sobre el más-allá de un todo, la nada o el absoluto exterior” (Derrida, 1997a, pp. 536).

J. Hillis Miller (1990) sostiene que cualquier poema contiene poemas anteriores dentro de sí mismo. Los ecos y alusiones a textos anteriores existen en el poema “de un curioso modo fantasmal, afirmados, negados, sublimados, torcidos”. En un curioso giro interpretativo a partir de la relación entre parásito y huésped (basada en una concepción evidentemente binaria), Miller sostiene que el “texto previo es a la vez la base del texto nuevo y algo que el nuevo poema debe aniquilar mediante su incorporación”. Para el crítico, la reescritura es una suerte de relación parasitaria, en donde el nuevo poema necesita de los textos anteriores para “alimentarse groseramente” de ellos hasta destruirlos. (pp. 168-169). Nada más lejano

a la concepción de la reescritura en Rivera Garza: el texto que incorpora a los anteriores no busca destruirlos, sino subrayar las diferencias con ellos, acrecentar la tensión entre las tradiciones, los medios y las estéticas de donde provienen, para ejecutar luego una traducción que los transforme a todos.

Finalmente, y no por ello menos importante, debemos destacar un volumen muy reciente, que se publicó mientras se redactaba la presente tesis. Se trata de *Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana* (2021), compilado por Andrea Cobas Carral. Los artículos críticos reunidos en el libro analizan un conjunto amplio de textos latinoamericanos a partir del estudio de las dinámicas de relectura y de reescritura “en tanto procedimientos privilegiados de legitimación cultural y de posicionamiento en la esfera literaria” (p. 6). La compilación se destaca también, porque reúne artículos que examinan desde textos coloniales hasta libros publicados en el transcurso de la segunda década del dos mil<sup>55</sup>, con lo cual, establece que los procedimientos de la relectura y la reescritura “no pueden adscribirse solamente a la producción de una época, de un movimiento, de algún género o de un territorio nacional sino que aparecen como procedimientos transversales entrettejidos en el corpus de la literatura latinoamericana” (p. 5).

En la introducción al volumen, Cobas Carral traza una sintética y aguda serie de ejes recorridos por los textos analizados en la compilación, cuyas palabras bien pueden caracterizar el corpus de Rivera Garza que estamos trabajando. Las escrituras, las textualidades examinadas, siempre polifónicas, “traman discusiones estéticas y políticas que interrogan lo que debe ser dicho, pero también, cómo y para qué decirlo”, pero también “buscan intervenir en un sistema literario para trazar filiaciones, perturbar genealogías y proponer desvíos”, ampliando los márgenes del canon a partir del rastreo de “escritos olvidados, figuras desechadas, imaginarios invisibilizados”. La expansión del canon, pero también del campo literario, al ir hacia y traer para la literatura otras tradiciones, otros regímenes de expresión, modalidades y formas textuales distintas se articula de forma precisa con la reescritura. Pero, además, Cobas Carral reconoce que los textos revisados “encuentran en la traducción una herramienta eficaz para agrandar los límites prescriptivos de la tradición”, se zambullen a las profundidades de “los archivos para reescribir la historia o exhumar textualidades” y releen para editar y desviarse de “saberes hegemónicos”. A su vez, en los textos, los escritores se establecen “como críticos, los críticos como lectores, los lectores y escritores como personajes”, desplegando diversas estrategias intertextuales y transgenéricas (pp. 5-6).

---

<sup>55</sup> De hecho, en la compilación está incluido el trabajo de Bianchi (2021), que analiza *Nadie me verá llorar*, *Dolerse* y *Había mucha neblina o humo o no sé qué*.

### 3.2. Los textos del yo (2005)

Como hemos mencionado, *Los textos del yo* marca uno de los límites del horizonte temporal de nuestro corpus de análisis. El poemario es el primer libro publicado en formato impreso de Rivera Garza en donde se trazan trayectorias entre las esferas digital e impresa. Propusimos que dichas trayectorias se ejecutan a partir de tres procedimientos (reescritura, expansión y traducción), y es en *Los textos del yo* donde se evidencian por primera vez las tres en simultáneo.

La reescritura, cuyos antecedentes en la producción de Rivera Garza hemos revisado, se emplea en el poemario para volver a componer textos publicados en el blog de la escritora, específicamente ocho capítulos de blognovela que publicó durante el 2003. A su vez, la literatura se expande más allá de los límites del libro impreso para tender puentes con las escrituras y lecturas digitales. Finalmente, los pasajes entre lo digital y lo impreso implican que se lleve a cabo una traducción entre regímenes estéticos distintos.

*Los textos del yo* está conformado por tres libros: *La más mía*, *Yo ya no vivo aquí*, y *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?* *La más mía*, tal como explicamos, no presenta mayores diferencias con respecto a la primera versión de 1998, por lo tanto, para no ser redundantes, obviaremos su examen y continuaremos con el resto de los libros del poemario.

*Yo ya no vivo aquí* está compuesto por un texto titulado “Exhortación primera: ¿Quieres saber lo que se siente?”, cinco partes (“el lugar”, “maneras de entender el lugar”, “los personajes del lugar”, “los vacíos del lugar”, “la tercera parada”) y unas “Notas finales”. Lejos de ser un paratexto autoral que solo tiene la intención de legitimar, ampliar o justificar al texto que acompaña (Alvarado, 1994), las “Notas finales” aportan datos que contextualizan *Los textos del yo* en relación con la delimitación temporal de nuestro corpus y desarrollan ciertos lineamientos sobre la poética de Rivera Garza que estamos analizando.

En primer lugar, se detalla que Rivera Garza empezó a escribir *Yo ya no vivo aquí* en 1997, lo continuó durante 1999 y 2000 y lo concluyó en 2003 (Rivera Garza, 2014, p. 128). Podría establecerse que la mayor parte del libro fue elaborada antes de que los entornos electrónicos ingresaran a la literatura de Rivera Garza, quizás por ello es que la escritura digital se encuentra ausente en *Yo ya no vivo aquí*. Hasta esta instancia, dos de los libros de *Los textos del yo* han cubierto un período que va de 1991 a 2003, momento en que la reescritura se encuentra presente, pero todavía no tan preponderantemente la expansión y la traducción.

En otro fragmento de “Notas finales”, leemos:

Todos los libros son comunales, se sabe. Pero éste es el más comunal de mis libros. Se lo debo, sin metáfora alguna, a ciertas calles, algunos años, y un puñado de personajes entrañables. Ellos y yo, y también otros, saben quiénes son. Este libro, que no es ni una confesión ni un recuento sino, en el más estricto de los sentidos, una imposibilidad, es naturalmente para ellos. Y ellos, por supuesto, es sólo otra manera de decir nosotros. Los cómplices de lo real. Una forma del alfabeto. (Rivera Garza, 2014, p. 128)

A su vez, en el otro extremo de los elementos paratextuales, en la dedicatoria ubicada al inicio de *Yo ya no vivo aquí* dice lo siguiente: “Para ellos (que sólo es otra manera de decir nosotros)” (Rivera Garza, 2014, p. 73). El hecho de que estos dos paratextos enmarquen al libro no es menor, ya que habilitan una posible hipótesis de lectura. Un libro que lleva como título el *yo* como eje, que forma parte de una unidad textual más grande que repite la centralidad del sujeto (*Los textos del yo*), curiosamente está delimitado por el territorio (espacial, “ciertas calles”; temporal, “algunos años”) y sobre todo por otros sujetos (“un puñado de personajes entrañables”). El *yo* poético, antes incluso del texto, en los márgenes del texto (paratexto), se entiende en relación con la alteridad, con ellos/as, y al establecer ese vínculo el discurso asimila el *yo* con ellos/as en unidad (nosotros).

*Yo ya no vivo aquí* no solo es comunal como todos los libros, sino que, según Rivera Garza, es el volumen más comunal de toda su producción hasta ese momento. “No es ni una confesión ni un recuento sino, en el más estricto de los sentidos, una imposibilidad” (Rivera Garza, 2014, p. 128), leemos y la idea del libro como una imposibilidad retorna. En los textos anteriores de Rivera Garza hemos observado que la escritura es entendida como un proceso recursivo, que se despliega cíclica a partir del movimiento entre discursos, textos y medios, que ejecuta pasajes entre tiempos y espacios, lo cual habilitaba a pensar que el libro no culmina. En esta instancia, a esa conceptualización se le suma el carácter de práctica social de la escritura.

*Yo ya no vivo aquí* es para “ellos”, lo que en esta escritura “es otra manera decir nosotros”. Entonces, el *yo* poético enuncia, pero nunca solo, porque en ese “nosotros” también está encarnado ese mismo sujeto poético. Y sin los/as ellos/as no hay realidad, porque son los/as que comparten la experiencia empírica del mundo (son cómplices de “lo real”) y a la vez se imbrican en lo simbólico (ellos/as son “una forma de alfabeto”).

En “La escritura solamente”, sostiene Rivera Garza (2006):

El libro no es una revelación (de lo que ya está ahí) sino un encubrimiento (de lo que está en-proceso-de-estar-ahí). Cuando digo que el libro es una provocación, en realidad digo que el libro es una silueta que sólo el otro será capaz de llenar. Escribir es, desde luego, el acto a través del cual el lenguaje se vacía. Escribir es vaciar” (p. 80).

*Los textos del yo* asume como propia esa provocación, porque al final esos textos que se presentan como de un yo son de los/as otras/as: es de la relación con ellos/as que parte su composición y ellos/as dotan a los poemas de sentido. El lenguaje es social y se vacía a través de la práctica escritural, que también es social, en un texto que se semantiza por y hacia la esfera social. El poema “Qué bueno que no están”, por ejemplo, acumula sujetos, espacios, tiempos, instantes, en un aquí, en el lugar desde donde enuncia el yo poético (Rivera Garza, 2014a, p. 77). En este punto destacamos el planteo de Cruz Arzabal (2019c), quien evidencia en la poesía de Rivera Garza “una articulación múltiple que conjuga forma, sustancia, expresión y contenido que explora una tensión constante entre singularidad y conjunto, sin decidirse por una u otro” (p. 141). Por supuesto, estos elementos lejos están de integrarse de manera cohesiva, obliterando las diferencias que los caracterizan, sino que en los poemas las “discontinuidades existen, pero no se presentan como concatenaciones de acontecimientos, sino como acumulaciones, sedimentos materiales sobre los que se construye la noción de unidad y conjunto” (Cruz Arzabal, 2019c, p. 141). Una vez más, nos encontramos con las discordancias. Volvamos a “Qué bueno que no están”:

Aquí, en este cuarto de perfectos muros blancos  
cabrían todas sus sombras, sus alientos, sus maneras  
de herir y de caer y de volver a caer de bruces  
y de golpe como a veces el recuerdo y la velocidad.

Aquí cabrían, es cierto, pero qué bueno que no están. (Rivera Garza, 2014a, pp. 79-80)

Como estratos geológicos, todos/as se organizarían en un mismo lugar de “capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro” (Rivera Garza, 2019b). “Aquí cabrían, es cierto, pero qué bueno que no están” (Rivera Garza, 2014a, p. 70), pero en realidad sí están, porque los/as han conjugado el lenguaje y la escritura. Si hasta este momento, en los textos de Rivera Garza que hemos revisado, la dinámica de la reescritura llevaba implícito el carácter social del proceso de composición de textos, en *Los textos del yo* y en los ensayos contemporáneos a la publicación del poemario se evidencia este rasgo de forma patente.

Otro de los textos que podemos destacar es “Tercer mundo”<sup>56</sup> (Rivera Garza, 2014a, p. 81). El poema, dividido en cinco partes, construye un sujeto colectivo y multitudinario que vive, deambula, resiste y muere en una sórdida megalópolis, la “Ciudad Más Grande del Mundo”. De acuerdo con Cruz Arzabal (2019c), la “multiplicidad en la sustancia del contenido corresponde con una acumulación en el plano expresivo, de manera semejante a como fue formada en los poemas de *La más mía*, mediante la repetición de estructuras semejantes” (p.

---

<sup>56</sup> Para un análisis pormenorizado de “Tercer mundo” veáse Sánchez Prado (2010).

144). En la primera parte del poema este sujeto múltiple se conforma con la adición de sujetos marginales, desclasados, expulsados: “los orates [...] los lisiados [...] y sedientos [...] los locos [...] los pirados y los drogos y los mudos [...] los pránganas [...] los muertos [...] los parias [...] los suicidas [...] los subterráneos” (Rivera Garza, 2014a, pp. 81-82).

Esos seres nómadas van en migración a la ciudad en donde reescribirán su pasado: “De camino al Terzo se arrancaban las camisas de fuerza / de los nombres viejos y emergían de sus pasados / en cueros finísimos y huesos sin historia” (Rivera Garza, 2014a, pp. 83-84). Pero, además, los/as existentes volverán a escribir su identidad. En este espacio, como en otros de Rivera Garza, los nombres, los géneros, la sexualidad y la genitalidad ejecutan derivas constantes:

Eran La Diabla, el Perrote, la Rana, la Pequeña Lulú,  
el Lalo Gallo, la Bestia.

Los destinados a ser hombres albergaban a ratos  
el chillar absurdo de las mujeres solas en los  
dientes.

Las destinadas a dar a luz se escondían bajo  
la oscuridad viril de los enhiestos.

Todos cambiaban de lugar en los días bíblicos  
del Terzo:  
los últimos eran siempre los primeros  
y los que reían al final siempre reían mejor.

Bífidos en el sexo e irresueltos en todo lo demás  
fumaban cigarrillos categóricamente.

(Rivera Garza, 2014a, p. 84).

En la última parte del poema se abandona el sujeto colectivo y, yendo de lo general a lo particular, nos enfocamos en dos de esos seres en un espacio de intimidad. Los dos sujetos, casi funcionando como sinécdoques del espacio anterior (o, mejor dicho, conteniendo al espacio y a los seres anteriormente narrados) cambian roles, sexos, en el sexo y en los cuerpos:

Y fui el hombre y fui la mujer  
mi concavidad fue el estado de sitio de las  
metamorfosis.

[...]

Yo eras otro, Rimbaud *dixit*  
pero era más.

[...]

Yo era *tú* desmesurado perro de ojos amarillos  
*tú* muchacha proclive  
*tú* pedacería de resolanas y recodo verde de ciudad.  
[en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2014a, pp. 87-88).

Hacia el final del poema, la voz poética se interroga:

¿Cómo volver a decir el Terzo sin apagar este cerillo  
de palabras  
esta inaugural iluminación que desvela  
al dactilar verídicamente? (Rivera Garza, 2014a, p. 89).

Y como respuesta a una pregunta que tal vez se planteaba como retórica, la voz se define, se asume en su corporalidad como parte de un nosotros:

Éramos un asomamiento vertiginoso tras las venas  
una laboriosidad aérea de piernas y uñas y cartílagos.

Éramos saliva. (Rivera Garza, 2014a, p. 89).

De la ciudad, al cuerpo, a la saliva. ¿Cómo volver a decir “el Terzo”? Se lo dice a partir de la intimidad de dos que son en tanto el/la otra/a.

El poema “La gramática del lugar” traza una posible trayectoria hacia el Libro III, *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?*, sobre todo porque una marca tipográfica está señalando un nuevo espacio en donde, en el momento de redacción del poemario, la escritura de Rivera Garza comenzaba a transitar: el blog *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. Leemos en el poema:

Aquí, arsénicamente, en la coyuntura adverbial  
de los venenos nimios  
pronunciaba la palabra utopía  
*no hay tal lugar*  
y el animal deseoso y cavilante hurgaba la iluminada  
orilla de lo real.

Aquí, en el lenguaje, el único lugar.

Decía: dame un sustantivo y crearé un alrededor

plurinomina

la ciudad que no existe y donde vivo

sombra como remolino

magnífica ansiedad.

Decía: dame un cuerpo e inventaré la vértebra

gramatical

una genética de tiempo vuelto gota y calle

y esquina enigmática.

[en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2014a, p. 91)

Tal como lo indica Choi (2007), “no hay tal lugar” es la traducción que Alfonso Reyes postula para la palabra utopía, siguiendo a Francisco de Quevedo. Más que vincularlo con el concepto de “no lugar” de Marc Augé, Keizman (2013) propone entender al blog *No hay tal lugar* como “un no-lugar de la escritura, un espacio de acceso a distintos géneros en que la escritura explore sus posibilidades de representación y de búsqueda creativa” (p. 6). *No hay tal lugar* se define por la presencia antes que por la ausencia, es un espacio utópico en el que están todos los lugares al mismo tiempo: el blog es un “espacio artístico total”, en donde resuenan los ecos de las aspiraciones vanguardistas del arte total a través de medios técnicos (Keizman, 2013, pp. 7-9). Y aquí necesariamente las interpretaciones sobre el poema y el blog se entrecruzan y pueden intercambiarse, porque es el lenguaje el que compone el cuerpo del espacio, sea éste una página impresa o una digital. Cada medio posee sus rasgos estéticos y comunicativos específicos, pero lo que los unifica es que, en cada uno de ellos, el lenguaje poético, con su gramática específica, compone lugares (“dame un sustantivo y crearé un alrededor/ plurinomina/ la ciudad que no existe y donde vivo”, “una genética de tiempo vuelto gota y calle/ y esquina enigmática”) para habitar, que en Rivera Garza es otra forma de decir narrar: “Narrar es estar habitado. Narrar produce una habitación. Un espacio. Un cuerpo” (Rivera Garza, 2007, p. 15).

Citemos una vez más “La gramática del lugar”, pero ahora su cierre:

Aquí, decía, una y otra vez con vocación de torva

campana

y mi desvarío palpaba a ciegas las rodillas húmedas

de las palabras

utópicamente

con ese cansino quehacer de las cabelleras incendiadas

con la resignación apabullante de ciertas madrugadas  
kármicas

*no hay tal lugar*

decía en la salobre alcoba del lenguaje, aquí,  
el único lugar.

[en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2014a, p. 92)

Ese lugar que se dice que “no hay” en realidad es el único, porque en él se conjugan todos los lugares, a partir del lenguaje poético. El lugar del lenguaje, donde sea que transitoriamente se despliegue, acaso permite que la voz poética lo catalogue como hermoso. En el poema “Las muchas mentiras del lugar” leemos:

Me gustaba decir que era hermoso

(y lo hacía como si describiera a un hombre que  
describe a una mujer)

bajo el crepúsculo de los adjetivos, mirando hacia todo  
lo demás  
el lugar era plácido, activo, veloz, sublime, amarillo,  
sonoro...

En tabernas de ciudades disímbolas el lugar era  
alegoría, metáfora, ardiente comparación:  
sustantivo entre sustantivos, cosa alcohólica y cierta.

Cosa rodeada de humo. (Rivera Garza, 2014a, p. 103)

Si el lenguaje contiene todos los lugares, a través de procedimientos como la metáfora, la alegoría o la comparación se conjugan y se construyen todos esos espacios, los cuales son cúmulos de sentidos y experiencias que impactan en el cuerpo. En Rivera Garza, los espacios de lo digital y lo impreso se vinculan en sus discordancias, porque la escritura literaria los dota de sentido, convirtiéndolos en lugares en y a través de los cuales se construyen narrativas. Una vez más, en “Las muchas mentiras del lugar”:

el lugar *era* hermoso

(o mejor dicho: el lugar era la indagación donde la palabra

*hermoso se arrastraba con sus  
diecinueve patas celestes)*

entonces el ojo izquierdo hacía el guiño estipulado  
con la inclinación que produce el rimmel  
y el ajenjo

*érase que se era*

y el hombre vuelto mujer se adiestraba en los tres filos  
de la leyenda, los once picos de la maravilla

*había una vez*

un lugar hermoso porque era mío. [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2014a, pp.104-105)

Y además de las fórmulas de inicio tradicionales, lo que de forma más patente comienza la narración es un gesto, una acción que puede pasar desapercibida para el resto, menos para la voz poética/narradora. Las y los existentes que transforman sus identidades a lo largo de los textos a partir de la reescritura vuelven a aparecer, más allá de la delimitación genérica de novela o poesía y de la diferenciación medial de literatura impresa o digital.

Las noventa y cuatro entregas de la blognovela de Rivera Garza se publican durante todo el 2003. En la anteúltima entrega, leemos: “Todo final es una decepción” (cristina, 2003e). Y por supuesto, vuelve a resonar la idea de la primera entrega, cuando Rivera Garza explicaba que desde hacía tiempo quería “seguir los designios de la escritura errante”, sin borradores, ni correcciones ni versión final. Pero también extiende su trayectoria hacia el futuro, ya que en el posteo del 6 de junio de 2004 se postula: “Todo lo verdaderamente significativo ocurre siempre en el penúltimo (capítulo) (párrafo) (línea) (piso)” (crg, 2004q). Los finales decepcionan, por lo tanto, la escritura debe seguir moviéndose.

*¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?*, el Libro III de *Los textos del yo*, consta de tres secciones: “Los hoteles vacíos”, “Las mujeres-con-pasado” y “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”. Las dos primeras están compuestas por el poema que les da nombre, mientras que la tercera engloba veinte poemas. Las tres secciones poseen un fuerte contenido narrativo, que comienza a desarrollarse en los poemas de las dos primeras secciones y se vuelve preponderante en “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”.

Entre octubre de 2003 y octubre de 2005, Rivera Garza, Amaranta Caballero Prado y Margarita Valencia Triana llevaron adelante el blog *Un blog propio*<sup>57</sup>, en donde publicaban textos literarios propios, traducciones, reseñas y artículos periodísticos aparecidos en diarios y revistas, etc. Allí, el 29 de diciembre de 2003, mientras en *No hay tal lugar* concluía la blognovela, Rivera Garza publica el poema “Los hoteles vacíos” (crg, 2003). El poema, reescrito ahora en un libro impreso, abre *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?*, pero también da inicio a las otras dos dinámicas que hemos propuesto: la expansión y la traducción.

Hasta la apertura del blog *No hay tal lugar* a finales de 2002, la producción literaria de Rivera Garza se había desarrollado de manera impresa. A partir de la publicación de la novela por entregas en su blog personal, los entornos digitales se configuraron como otro medio en donde su literatura podía desplegarse. Pero aquí nos encontramos con la primera vez en que la esfera de la literatura impresa en Rivera Garza va hacia fuera de su campo y encuentra en un espacio otro una fuente para abreviar lo literario.

El hecho de que el modo de composición preponderante del posteo “Los hoteles vacíos” sea el texto verbal no exige que igualmente se produzca un proceso de traducción. En el pasaje a la página escrita, por ejemplo, se cambia el orden en el que se dispone el texto, dejando de lado una línea temporal que recibe a los/as lectores con la publicación más reciente por una estructura en donde la cronología de la composición de cada uno de los textos no parece ser una variable central. Por otro lado, la arquitectura hipermedial de la página Web no puede ser transpuesta por las limitaciones tecnológicas del medio literatura impresa.

Estos dos aspectos, junto con otros que a continuación vamos a mencionar, son algunos de los elementos compositivos y estéticos que entran en juego cuando se transpone un objeto/texto de un régimen expresivo a otro. Lejos de simplemente realizar una lista de las transformaciones que se dan en la traducción, nuestro objetivo es examinar que los pasajes de medios en Rivera Garza corresponden a una decisión poética específica, que se entienden a partir de lineamientos postulados en textos ensayísticos propios y una determinada perspectiva estética que comparte con ciertos autores/as y artistas latinoamericanos/as contemporáneos.

En “Los hoteles vacíos”, la voz poética narra cómo ella y otra persona solían frecuentar vetustos hoteles de ciudad, casi en ruinas, para fumar cigarrillos y tomar tequila, “observando el fluir / de la vida que se iba por todos lados” (Rivera Garza, 2014a, p. 131). Estos dos sujetos bien pueden ser “Las mujeres-con-pasado” que se describen en la segunda sección. La voz poética ya no es protagonista del relato, sino que ahora se plantea como una observadora

---

<sup>57</sup> Disponible en <https://unblogpropio.blogspot.com/>

atenta que las reconoce “porque siempre miran hacia atrás”, “porque su ropa parece extraída, / invariablemente, de un clóset de 1940” o por el hecho de que “se ven más jóvenes de lo que son” (Rivera Garza, 2014a, p. 133). De hecho, más adelante en el poema, confiesa que “A mí me gusta verlas sobre todo del otro lado / de los ventanales. Cuando encienden el primer / cigarrillo, cuando aspiran el humo, cuando lo dejan ir” (Rivera Garza, 2014a, p. 134).

La voz poética no solo las observa, sino que escucha sus conversaciones, cómo discurren “con facilidad sobre el costo de la vida y el quehacer / de los gobernantes” y que “utilizan con frecuencia la palabra *carisma*” [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2014a, p. 134). Incluso más, la voz también huele a las “mujeres-con-pasado”: “En el alrededor de sus cuerpos se esparce a menudo / ese aroma algo dulce y algo empalagoso / de los perfumes pasados de moda” (Rivera Garza, 2014a, p. 134).

Si ciertos escenarios y atmósferas en “Los hoteles vacíos” pueden también evidenciarse en “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”, ciertamente “Las mujeres-con-pasado” pueden referenciar a los personajes que se van a desplegar en la tercera sección. De hecho, el primer poema de “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”, llamado “Las individuales”, oficia de vínculo con el texto inmediatamente anterior, así como de presentación de los personajes que aparecerán en los siguientes diecinueve poemas de la sección:

Llegaron una a una como gotas; una a una como  
naipes. Llegaron como llegan a veces las individuales  
—indisolubles, solitarias, muertas de calor o de frío,  
sucias de días, exhaustas.

Supongo que todas llevan las uñas rotas. (Rivera Garza, 2014a, p. 135).

“La manera en que levita la prosa”, el segundo poema, continúa desarrollando el hilo narrativo e individualiza a una de “Las individuales”:

La primera emergió del Mar Norte a mediados  
de febrero. Más que una aparición, un flash back.  
Un corte —violento, sagaz, preciso— en el oleaje  
mercurial. Tan pronto como se alisó el pantalón  
de mezclilla y la camiseta negra, pidió un cigarrillo. (Rivera Garza, 2014a, p. 136).

Aunque puede parecer nimio, el término de “flash back” liga inmediatamente al poemario con la narración audiovisual, vínculo que se hace explícito, incluso de manera estructural, en el cuarto poema, “El mar del norte y la (hetero)sexualidad”. El cierre de “La

manera en que levita la prosa” nos revela el nombre de “la primera”: “El nombre con que se inscribió en el registro civil / de Este Mundo es el de Amaranta Caballero” (Rivera Garza, 2014a, p. 136). Así como en otros textos de Rivera Garza, en esta sección lo nominal y lo identitario también son aspectos móviles, fluidos, ya que, por ejemplo, “Amaranta Caballero” será indistintamente Mujer Uno, Mujer Dos o Mujer Tres.

La estrofa que abre “Las esculturas súbitas”, el tercer poema, establece una relación directa con “Tercer mundo”, pero también con “Los hoteles vacíos”: “Los Desamparados y los Solos y los de Tres Corazones / Bajo el Pecho siempre encontraban una esquina / iridiscente, una ardiente oración, una almohada / de acechos en el cuarto de los ventanales sucios”. A diferencia de “Tercer mundo”, aquí sí hay un referente urbano específico: “Desde ahí se veía una cara de Tijuana —la seca, / la inundada de luciérnagas, la ordenada, la mentirosa. / Desde ahí Tijuana nos veía”. Por último, al personaje llamado Amaranta Caballero se le suma aquí otro más, otra de “las individuales” que al inicio la voz poética había presentado: “Amaranta Caballero y Abril Castro lo vieron todo / —la cama, la alfombra, los libros— e, inmóviles como / esculturas súbitas, se preguntaron, insistentemente: / “¿Así que esto era el amor?”” (Rivera Garza, 2014a, pp. 136-137).

“El mar del norte y la (hetero)sexualidad”, el cuarto poema, da comienzo a las relaciones entre el poemario y la novela del blog. De los veinte poemas que se reúnen en “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”, ocho son entregas de la *Blognovela 2003*<sup>58</sup>. Originalmente, las entregas de la blognovela fueron publicadas diariamente y estaban numeradas de manera ascendente hasta llegar al texto número noventa y cuatro, del 29 de diciembre de 2003. En el poemario, las entregas están dispuestas sin seguir un orden aparente (ni numeral ni cronológico) y tampoco se observa que algunas de las tramas de la blognovela persistan, sobre todo la del personaje central, llamado Agnes.

A nivel formal, las entregas de la blognovela conservan la fecha, el título y la numeración de su publicación original, pero también se le agregan un título nuevo y continúa la numeración del poemario en donde ahora están alojadas. A su vez, también mantienen la “firma” de la bloguera, así como la notificación de la hora de publicación original. Veamos el caso de la primera entrega de la blognovela que aparece en “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”. Como mencionamos, los elementos de la estética digital se conservan al inicio y al final del poema:

IV

el mar del norte

---

<sup>58</sup> Entregas XXVII (5 de marzo de 2003), L (17 de mayo de 2003), LI (18 de mayo de 2003), LXVI (6 de octubre de 2003), LXIII (20 de octubre de 2003), LXX (14 de octubre de 2003), LXVIII (8 de octubre 2003) y LIII (20 de mayo de 2003).

y la (hetero)sexualidad

March 05, 2003

BLOGSIVELA 2003<sup>59</sup>

XXVII.

(bramar, bufar, cantar, aullar)

[...]

posted by crg at 2:46 PM

(Rivera Garza, 2014a, pp. 137-142)

La numeración (IV) y el nuevo título (“El mar del norte y la (hetero)sexualidad”) que el poema adquiere en *Los textos del yo* colindan con la fecha de publicación del texto en el blog (“March 05, 2003”), el título de la novela de la cual formaba parte el posteo (“BLOGSIVELA 2003”), además de la numeración (XXVII) y del título (“(bramar, bufar, cantar, aullar)”) previos de la entrega. La última línea de los textos que provienen de la esfera electrónica será la que informe, en inglés (tal cual la plantilla predeterminada del blog), que fue posteo por la escritora digital (“crg”) a tal hora (“2:46 PM”). La frontera entre lo impreso y lo digital es un espacio poroso, que habilita cruces diversos. Los elementos paratextuales del posteo se trasladan a la página impresa sin referencia acerca de su origen, por lo cual, quienes lean los poemas sin conocer la blognovela asumen de forma directa que la estética digital es una forma poética más que se entrecruzan en el poema con tropos “más tradicionales”<sup>60</sup>.

Más allá de que todas las entregas conservan los elementos paratextuales originales, esto no impide que, casi inmediatamente, los textos reescritos y los textos “nuevos” establezcan lazos entre sí. Los poemas de la blognovela y los del poemario cohesionan, a tal punto que los personajes (Amaranta Caballero, Agnes, Maggie Triana, Abril Castro, las “Tres Mujeres”) y los espacios (la Ciudad-Sin-Nombre) se desplazan indistintamente entre lo que supo ser digital, y que ahora es impreso, y lo que surgió como impreso y que ahora colinda con escrituras que conservan trazos electrónicos.

---

<sup>59</sup> Hay un cambio que puede resultar nimio, pero que responde a las reflexiones que Rivera Garza había publicado en el blog días antes y que terminó de formalizar en “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”. En la publicación digital, la novela se denomina de la siguiente manera: “Blognovela 2003” (cristina, 2003d), mientras que, como vemos, en *Los textos del yo* las entregas van a estar intituladas “Blogsívela 2003”. En la entrega del 26 de febrero de 2003, “La autora y la sívela”, Rivera Garza explica su teoría de la “sívela”: “La novela, susurrará de la manera más arrebatada posible, sí vela. La novela esconde, oculta, deforma, oscurece, opaca. La novela es la capa que usa el lenguaje para cubrir lo que no puede (ni debe) asir, concebir, fijar, detener. En perpetua vela, la novela vela veladamente con su propia vela. [...] De ahora en adelante, y por las causas anotadas anteriormente, la novela se referirá a sí misma como la sívela”. (cristina, 2003c)

<sup>60</sup> La única referencia al blog pasa prácticamente desapercibida. En “No sé de qué otra manera describir la palabra violencia”, poema trece y que corresponde a la entrega LXVI de la blognovela, la voz poética enuncia: “Agnes” (Rivera Garza, 2014, p. 158). En el nombre del personaje hay una nota final que nos explica: “Véase capítulo I de la blogsívela “Words are the Very Eyes of Secrecy” (www.cristinariveragarza.blogspot.com)” (Rivera Garza, 2014, p. 174).

“El mar del norte y la (hetero)sexualidad” subraya una vez más el carácter narrativo del poemario, al abrir con la siguiente estrofa: “Todo esto ocurre dentro de la imaginación / del narrador, dentro de sus deseos por ir detrás / del velo que cubre todas las cosas del mundo” (Rivera Garza, 2014, p. 138). La tercera estrofa expande las fronteras de la literatura hacia el cine y al teatro, ya que la escritura asume las formas de la dramaturgia (audiovisual):

ESCENA I:

Hay tres mujeres aproximándose al muelle. Mujer Uno  
lleva abrigo color negro y bufanda a rayas. Mujer Dos  
trae el cabello suelto y una tristeza muy descubijada  
en los ojos. Mujer Tres camina despacio y canta en voz  
baja. (Rivera Garza, 2014a, p. 138).

Luego de la referencia al número de “escena”, que volverá a encabezar otras estrofas del poema hasta completar tres escenas, la prosa se desarrolla en el tiempo presente que usualmente se emplea en los guiones. A su vez, la denominación de “Mujer Uno”, “Mujer Dos” y “Mujer Tres”, que es usual en la escritura del cine o del teatro, adquiere nuevas implicancias, ya que la concepción identitaria de los personajes en la literatura de Rivera Garza también se aplicará a ellas. Incluso más, se instaura una tensión: en los guiones, se nombra como “Mujer Uno” u “Hombre Uno” a personajes menores, extremadamente secundarios, que solo tienen uno o dos diálogos y cuya breve aparición en la narración no amerita ni siquiera bautizarlos; en la escritura de Rivera Garza, esta denominación, lejos de significar intrascendencia, se entiende a partir de la idea de los personajes como relaciones, que establecen a lo largo de la narración y que pueden ir variando. De hecho, Mujer Uno, Mujer Dos y Mujer Tres serán indistintamente Amaranta Caballero, Maggie Triana y Abril Castro, e incluso las tres confluirán bajo nombres como Tres Personajes Femeninos, en el poema nueve, “Momento que define el concepto de la felicidad idiota” (Rivera Garza, 2014a, p. 150) y la Triplicada Santísima Trinidad, en el texto “El lecho iridiscente” (Rivera Garza, 2014a, p. 164).

Las trayectorias del poemario hacia y desde el cine vuelven a evidenciarse cuando los Tres Personajes Femeninos hablan, en una estrofa cuyo título juega con el nivel de explicitación que formalmente tienen los guiones<sup>61</sup>:

DIÁLOGO EN CONDICIONAL:

---

<sup>61</sup> En la escritura de guiones, no solo deben indicarse el número de escena, si ocurre en el interior o el exterior, el escenario y el momento del día (noche o día), sino que también se especifican procedimientos de la construcción del relato, como la presencia de *flashbacks* o *flashforwards*. Incluso, pueden indicarse referencias que entran en los campos de la dirección (tipos de planos) o del montaje, como transiciones, títulos, etc. Véase Oves (2001), Fernández Díez (2005), McKee (2008), entre muchos otros ensayos y manuales sobre guiones audiovisuales.

—Deberíamos ir a la isla...  
—Tal vez sí, pero tengo frío  
—Yo también, pero sí deberíamos ir a la isla.  
—Deberíamos espantar al frío.  
—Tal vez.

(Rivera Garza, 2014a, p. 138).

A lo largo del poema, Mujer Uno, Mujer Dos y Mujer Tres buscarán un navío para hacerse a la mar y llegar a la mencionada isla, adonde arriban en la estrofa intitulada “Escena III”. La última estrofa subraya una vez más cómo los límites entre prácticas artísticas se difuminan, al mencionar la voz en off, técnica de composición empleada tanto en el cine como en el teatro:

LO QUE SUSURRA LA VOZ EN OFF:

*Los lobos marinos braman, bufan, aúllan y cantan,  
misteriosamente. Un tono de voz propio  
de un bajo-barítono ideal para interpretar Winterrise  
de Schubert.*

[en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2014a, p. 142).

El quinto poema, “Presente paralelo”, aparentemente interrumpe el hilo narrativo que se ha desplegado a través de los textos. Ninguno de los personajes mencionados hasta aquí aparecen, lo mismo que los espacios o los conflictos. El texto describe una situación específica en donde un pájaro entra inesperadamente a una casa y cómo este suceso origina que la voz poética reflexione sobre varias cuestiones, pero ya desde su primera estrofa ciertos aspectos llaman la atención:

Esto es lo que ocurre: Matías ha dejado la puerta  
de la casa abierta y un pájaro de las Tierras Altas,  
un pájaro Común y Corriente, tan Común y tan  
Corriente como las Palomas Verdaderas de Tijuana,  
entra en la casa (del poema).

(Rivera Garza, 2014a, p. 143).

El primer elemento, quizás el más anecdótico, es la referencia a “Matías”, mismo nombre que el hijo de Rivera Garza. Para quien conozca ese detalle biográfico, su inclusión establece cierto distanciamiento con los tiempos y los espacios que se han venido desarrollando en *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?* De pronto, este nombre de alguna manera ancla al poema y al poemario en la realidad empírica, similar al procedimiento que se evidencia en *La más mía*, cuando aparece el nombre y el apellido de la madre de Rivera Garza. Tampoco pasaría inadvertido para quienes desconozca el vínculo

que puede desplegarse a partir del nombre, ya que es la primera vez que aparece dicho sujeto en el poemario, y de hecho no lo volverá a hacer.

Pero el aspecto central es la indicación de que el pájaro “entra en la casa (del poema)”. En *Los textos del yo* hay varias referencias a la escritura, específicamente sobre lo que la voz poética declara haber o no haber escrito (de hecho, uno de los poemas de *Yo ya no vivo aquí* se llama “Lo que iba a escribir”). Sin embargo, hasta este momento no había habido una referencia metaliteraria tan patente. La voz poética designa que la situación en donde enuncia se da a partir de y es construida por un objeto textual llamado poema. De hecho, el título del poema, “Presente paralelo”, bien podría estar designado el tiempo de la enunciación del texto, que se encuentra en paralelo con el del enunciado: en el mismo momento de la lectura, hay dos presentes, el que se viene desarrollando a lo largo del poemario y éste, que interrumpe el hilo narrativo de los Tres Personajes Femeninos, para mencionar que, justamente, la voz poética está leyendo sobre ellas.

El pájaro aletea por la casa y al paso de su vuelo, caen fotografías, adornos, etc. La voz poética observa todo esto y declara:

Y me detengo frente a todo eso y, con la misma  
inmovilidad de las esculturas súbitas, me pregunto,  
insistentemente, “¿así que esto era el amor?” (Rivera Garza, 2014a, p. 143).

Si acaso la metáfora de las esculturas puede ser entendida como un simple tropo poético, la pregunta citada elimina cualquier duda e inmediatamente referencia al poema “Las esculturas súbitas”. La voz poética hace suya, de manera textual, las palabras de dos personajes del poemario:

Amaranta Caballero y Abril Castro lo vieron todo  
—la cama, la alfombra, los libros— e, inmóviles como  
esculturas súbitas, se preguntaron, insistentemente:  
“¿Así que esto era el amor?” (Rivera Garza, 2014a, p. 137).

Las referencias al anterior poema terminan de construir la puesta en abismo, subrayando el efecto de distanciamiento. Pero más que enfocarnos en el aspecto metaliterario del procedimiento deseamos destacar ciertos elementos que se vinculan con nuestro objeto de estudio. En primer lugar, se observa la reescritura de un texto previo, en este caso prácticamente inmediato, ya que solo un poema separa a las dos composiciones. En segundo lugar, si hemos visto que el poemario delinea trayectorias hacia el campo del cine y de los entornos digitales, con lo cual se expande el medio específico de lo literario, ahora seguimos alejándonos, haciendo un *zoom out* desde los versos impresos de la página

hasta el libro, cerrando la ventana donde está el blog para ver la pantalla del dispositivo electrónico.

El poema “Una de sus manos iba siempre en una de las manos de la muerte” cobra especial relevancia, porque la voz poética imagina “a alguien” que es caracterizada de la misma manera en que podríamos definir a la poética de Rivera Garza y a las formas en que ésta se despliega en los textos:

Cuando yo todavía vivía en el Otro País y guardaba  
mi silencio como si fuera un Silencio de Años,  
me imaginaba, con frecuencia, a alguien así.

Tenía dos nombres en lugar de uno. Y dos manos.  
Y tres piernas. Y cuatro ojos. Y demasiado de todo  
lo demás.

Bífida, como se dice a veces de la lengua para indicar  
que está llena de peligros.

Irresuelta, como se califica a menudo a las novelas sin  
final feliz.

Fluida, como la condición Posmoderna o como la vida  
misma.

[...]

La llamábamos Abril aunque solía convertirse  
en Noviembre o en Marzo con la misma realista  
docilidad. Era una mujer o una mujer. Soberana como  
la miel que le prestó el color a sus ojos. Cielística.  
Inacabada. A-punto-de.

(Rivera Garza, 2014a, pp. 143-144)

La escritura literaria asume las derivas identitarias, donde los nombres son variables y a veces solo se emplean para denominar relaciones o funciones. Así como los textos, las identidades se reescriben de forma constante, porque no las define una esencia, un género o un cuerpo. La errancia entre los nombres, entre cómo se percibe o se define el sujeto, también implica trayectorias en distintos planos temporales: ya en *Nadie me verá llorar*, observamos cómo Matilde (aun cuando conserva siempre el mismo nombre) asume distintas personalidades en diferentes momentos de su vida; en *La cresta de Illión*, los tres personajes

cambian de identidades a lo largo del tiempo; finalmente, quizás en el ejemplo más extremo, en *Verde Shanghai*, los personajes, que deambulan en una urbe durante los primeros años de la década del 2000, poseen toda una vida anterior por lo menos veinte años antes.

La dinámica de la reelaboración anula la coartada, el mito del final de la escritura. Nada hay más lejano a la práctica escritural (y a la poética que la tracciona en Rivera Garza) que la idea de la resolución, de la síntesis reparadora. Es el impacto de trayectorias disímiles lo que mueve el proceso permanente de la literatura de Rivera Garza. La escritura es “irresoluta”, “inacabada”, “a-punto-de” de forma constante. “El final es una convención, eso se sabe”, volveremos a leer años después en *Viriditas* (Rivera Garza, 2011c, p. 44).

Así como la reescritura se basa en el movimiento textual, también se ejecutan trayectorias hacia afuera del escrito, yendo más allá del ámbito de la esfera de la literatura impresa, porque, justamente, los límites no aplican a ella, al expandirse como el cielo. La fluidez no solo caracteriza al tránsito entre fronteras genéricas y textuales, sino también a las derivas entre las líneas de los medios y de las prácticas artísticas.

Bífida, bilingüe o acaso políglota, la poética de Rivera Garza se presenta en-proceso-de-traducción, en tránsito entre textos, lenguas, lenguajes, estéticas. La reescritura y la expansión necesariamente conllevan instancias de transposición. Es el proceso mismo de pasaje el que evidencia los múltiples códigos que se despliegan en los textos de Rivera Garza: la posibilidad de transposición entre textos y géneros y que este proceso tenga resultados estéticos radica en el hecho de que en la escritura de la mexicana colindan lenguas y lenguajes variados. Por ejemplo, que fragmentos de textos predominantemente narrativos (como los de la blognovela o los de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*) puedan incorporarse en textos líricos (como *Los textos del yo*, que incluye secciones de la novela del blog; o *La imaginación pública*, en donde ingresan los textos de la fotonovela), siguiendo la arquitectura y la estética del texto receptor, pero sin perder sus rasgos específicos provenientes del texto fuente, nos permite postular que, en sí, la escritura de Rivera Garza es cuando menos bífida, siempre irresoluta, fluida nominal y genéricamente, y que espera ejecutar trayectorias y pasajes para mostrar toda su potencia.

Finalmente, vamos a hacer referencia a dos poemas más. El primero es el número dieciséis, que lleva como título “El lecho iridiscente”. Permítasenos citar el texto *in extenso*, ya que consideramos que sintetiza los elementos que hemos analizado:

XVI

el lecho iridiscente

Tuesday, October 14, 2003

BLOGSIVELA 2003

LXX

(el pronombre, el texto, la primera despedida)

La mujer crea un bosque (de oyameles) (bajo las nubes) (en las laderas del volcán).

La mujer entra en el bosque. Lo circunda. Lo penetra.

(Hanzel [sic.] y Gretel se preparan, de su mano y sin saberlo, para un filicidio o para una errancia.)

La mujer se pierde y se abandona dentro del bosque. Y dentro del bosque se despide.

(El momento es tan largo que casi parece la traducción de un bosque.)

La mujer prescinde de la Tercera Persona. La Triplicada Santísima Trinidad. La Agnes-Lucina-Nombre-Oculto-que-Nunca-se-Sabrá. La Amaranta-Caballero-Abril-Castro-Maggie-Triana.

La mujer conoce el Yo

(el momento es tan poco momento que casi parece una eternidad).

Y el Yo sólo sabe doler

(Rivera Garza, 2014a, p. 164)

En este fragmento, el poema establece diálogos, tanto hacia adentro del libro como más allá de sus límites, en una trayectoria que implica también una travesía temporal de siete años. En la primera estrofa, la voz poética narra cómo una mujer “crea” un bosque y entra en él. La referencia a Hansel y Gretel de la segunda estrofa nos habilita a leer esa creación como una composición literaria. De esta manera, podemos ensayar que el hecho de que el personaje de la mujer se pierda, se abandone y, finalmente, se despida en el bosque hace referencia a que el personaje de la mujer, aparentemente escritora, se ausenta en su propia ficción. Dos aspectos más guían la interpretación hacia esa dirección: el primero es el hecho de que en la cuarta estrofa la voz poética aclara que el momento en que se pierde y se abandona “casi parece la traducción / de un bosque”.

El segundo aspecto se vincula con *El mal de la taiga*, publicado en el 2012. El caso de la pareja de amantes que se interna en el bosque invernal para abandonarse allí inmediatamente hace que la Detective lo vincule con Hansel y Gretel. A su vez, la Detective

debe contratar un traductor para poder comunicarse con los/as pobladores/as que circundan el páramo boreal en donde se supone que el hombre y la mujer se han internado. Pero, además, en tanto que el relato adquiere preponderantemente la forma del discurso referido (ya que la narradora en reiteradas ocasiones parece transcribir un relato oral)<sup>62</sup>, la Detective, en determinado momento de su narración, compondrá, a través de la escritura, un bosque. Es más, más avanzada la trama, será la propia escritora-narradora-protagonista la que termina adentrándose en dicho bosque.

La quinta estrofa de “El lecho iridiscente” es un ejemplo de las derivas nominales e identitarias que se desarrollan en todo el poemario. ¿Acaso la mujer prescinde de la Tercera Persona porque se aleja o deja de escribir sobre los Tres Personajes Femeninos o porque su Yo es, a la vez, esas mujeres, con lo cual se vuelve obsoleto diferenciar entre primera persona y tercera persona (ella/ellas)?

El personaje de la mujer, en todo caso, conoce el Yo (¿el suyo?, ¿el de la narradora?, ¿el de la escritora?), el cual solo sabe ejecutar una acción: doler. La articulación entre yo y dolor es central en *Los textos del yo*, vínculo que excede los objetivos del presente trabajo, pero fue analizado en varios artículos (Cruz Arzabal, 2019c; Palma Castro, Galland Boudon, et al., 2015).

Volvamos a “El lecho iridiscente”. El Yo, que en versos anteriores “es una astilla que se clava en la yema del dedo / índice del Yo” y “una guillotina que separa la cabeza del cuerpo / del Yo”, se personifica, adquiere agencia y acciona, ejecuta: “el Yo se muerde la lengua y la escupe”. La acción de sacarse la lengua provoca que se conforme otro personaje: “el Yo conoce a La Muda” (Rivera Garza, 2014a, p. 165). La mudez, lejos de ser silencio, es verbo:

La Muda soy Yo, dice La Muda paradójicamente.

La Muda Paradójicamente también soy Yo

Y entonces construyo El Texto

(que es el bosque)

y dentro del Texto está La Ciudad

(y por ser la ciudad de mi texto la ciudad no tiene

---

<sup>62</sup> La forma a la que nos referenciamos es la siguiente: “Que habían llegado juntos y en un estado deplorable, eso me habían dicho al inicio. Que resultaba obvio que habían caminado a través de la taiga, seguramente por días enteros, seguramente sin dirección alguna, hasta dar con el poblado por puro azar. Que eran un par de locos atacados por el mal. Dementes o demenciales, da lo mismo. En el informe que sin duda escribiría para el hombre que había tenido dos esposas, aseguraría que los habitantes de ese caserío que quedaba justo a la entrada del bosque, en los límites estrictos entre la taiga y la tundra, los habían aceptado por conmisericordia” (Rivera Garza, 2019a, p. 31). Para Ramírez Olivares et al. (2015), en estas construcciones de *El mal de la taiga*: “El enunciador trata de “borrar” la línea temporal y espacial de un hecho previo mediante un reporte que hace a otro receptor ajeno al hecho, alterando una forma sintáctica común mediante el uso del “que” como una conjunción para enlazar ambos momentos. [...] En la construcción sintáctica que adopta Rivera Garza permite conjuntar ambos momentos en un solo tiempo enunciativo, el cual corresponde al acto de enunciación de la novela no escrita, sino de la reconstrucción de memoria de los hechos”. (p. 91)

nombre)

y alrededor de la Ciudad-Sin-Nombre está el océano

(el Hecho Iridiscente)

(el Lecho Iridiscente).

Y el Yo todavía sólo sabe doler

(Rivera Garza, 2014a, p. 165)

El Yo sin la lengua es La Muda, pero al mismo tiempo es lengua, es habla y escritura. El Yo compone un texto, y como antes habíamos mencionado, el texto es el bosque, y también la Ciudad. Si ya el poema estaba siendo fuertemente metaliterario, ahora se hace más evidente que nunca, ya que recordemos que en Rivera Garza las ciudades suelen ser innominadas. No solo es una referencia directa al poemario, sino a toda la producción de la mexicana. Una vez más, leemos en “El lecho iridiscente”

Y entonces El Texto construye el Yo

(porque sus líneas son sarcófagos también)

y Yo soy la mujer que se pierde en un bosque

(y soy los oyameles y las nubes y las laderas  
del volcán)

y Yo soy el cuerpo que se tiende sobre sus hojas

(y soy el color verde y el color café y el color gris)

y Yo soy quien va hacia la Tercera Persona

(trémulamente)

(en medio de tanto aire)

y la deja ir.

(Rivera Garza, 2014a, p. 166)

La poética de Rivera Garza despliega un proyecto escritural que se articula alrededor de unas pocas temáticas, tramas, personajes “más allá de formas literarias específicas” (Palma Castro & Quintana, 2015, p. 17). Por lo tanto, a partir de *Los textos del yo*, podríamos plantear que el Yo construye un mismo Texto reescribiéndolo a lo largo de diferentes textos. A su vez, ese Texto compone al Yo a partir de una fluidez identitaria y nominal, que se evidencia en la reescritura constante de esa voz poética/narrativa. El Yo, indistintamente, prescinde de y asume a distintas personas gramaticales.

La colindancia de formas y estéticas derivadas de lo digital y del cine en el poemario, así como el despliegue de la narración para conjugar lo preponderantemente testimonial (*La más mía* y *Yo ya no vio aquí*) y lo ficcional (*¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?*) —que pone en tensión lo lírico como rasgo exclusivo del verso—, es una apuesta por la inespecificidad del medio y también por la imbricación de las prácticas literarias con la experiencia contemporánea: se establece la idea de “una literatura que se figura como parte del mundo e inmiscuida en él, y ya no como esfera independiente y autónoma”. La literatura

se propondría de esta manera “fuera de sí”, ya que “parece proponerse para sí funciones extrínsecas al propio campo disciplinario” (Garramuño, 2015, p. 45). A esto se le suma que el sujeto poético no solo explicita que está componiendo un poema, sino que cita un texto que acaba de desarrollar: la práctica literaria se evidencia como tal en un procedimiento en donde el producto de la enunciación de la voz se entiende como un objeto literario y esa misma voz se concibe como una poeta. Este último aspecto termina de distanciar a la literatura de sí misma, lejos de un medio específico y cuestionando su autonomía, reconociéndose como tal en el instante mismo de su escritura.

El poema número veinte cierra el Libro III y todo el poemario. El hecho de que sea un texto reescrito, que ha pasado a través de un proceso de traducción y que evidencia que la literatura se expande desde la esfera del libro impreso hacia lo digital y viceversa, inaugura (con un cierre) toda una etapa de la poética de Rivera Garza. Transcribamos el inicio del poema:

XX

historia

Tuesday, May 20, 2003.

BLOGSIVELA 2003

LIII

(muchos años después, desde otro punto de vista) (Rivera Garza, 2014a, p. 169)

Una vez más, el pasaje entre lo digital y lo impreso, y cómo ello puede suscitar efectos estéticos se hace visible. Los elementos de la estética digital, del blog, adquieren nuevos significados al colindar con la estructura que despliega lo impreso. A su vez, la arquitectura del libro continúa en las formas que provienen del blog, para completar su sentido. Los dos títulos del texto se presentan juntos, pero sin integrarse, porque es en su despliegue disímil en donde surge su posibilidad estética. En el texto, la voz poética narra cómo un hombre recuerda un momento de su infancia en donde vio a los Tres Personajes Femeninos en una playa de la costa del Mar del Norte. Entonces, el poema cuenta una “historia” (o, mejor dicho, cuenta cómo un personaje cuenta una historia), pero, además, en cierto sentido, marca que todo lo desarrollado en el Libro III es preponderantemente una narración. Pero, no solo eso, ya que esa “historia” que se narra en el poema transcurre “muchos años después” de todo lo que se relató en *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?*, y efectivamente lo realiza “desde otro punto de vista”.

El hombre se dirige a otro hombre “que, vestido de negro, lo observa desde detrás de su escritorio”:

—Entonces las vi —murmura—. Tres figuras

que caminaban a paso lento sobre la arena.

Tres fantasmas observando la luz en el silencio más absoluto. Tres mujeres. Tres Personajes Femeninos.

[...]

—No estaban ahí en realidad —murmura—.

No estaban en ningún lado. ¿Me explico? O estaban

en todos lados. En todos los Mares del Norte. (Rivera Garza, 2014a, p. 171)

Los Tres Personajes Femeninos, las tres mujeres que protagonizan la historia están en todos y en ningún lado al mismo tiempo. Están en el blog, pero también en el libro impreso. Están en un texto lírico, pero que es a la vez preponderantemente narrativo. El relato que se construye adquiere sentido a partir de los esquemas formales del medio impreso y del medio digital.

Ante la visión de las tres mujeres, el hombre tuvo “ganas de escribir en ese mismo momento” (Rivera Garza, 2014a, p. 171), pero a diferencia de la mujer de “El lecho iridiscente”, no lo hace. Poco después, el hombre cuenta que emigraron a América y que al llegar las autoridades le pusieron el nombre “Marty N. Omas”, porque les “era difícil pronunciar Martynov Nisherek Omashnujác. Mi nombre” (Rivera Garza, 2014a, p. 172). La variación nominal esta vez no es una decisión personal del sujeto, sino que es impuesta por quienes detentan el poder del Estado. Por más que le hayan impuesto determinada identidad, bautizado con otro nombre, el hombre desconoce esa denominación y la reescribe.

El hombre de negro detrás del escritorio, que hacia el final del poema identificamos como psicólogo o terapeuta, despide al “señor Omas” hasta la semana siguiente. Antes de cerrar la puerta tras de sí, Martynov le pregunta: “¿Ha estado usted alguna vez en el Mar del Norte?” (Rivera Garza, 2014a, p. 173). Y, como todos los textos que provienen del blog, termina con una fórmula entre corchetes y la marca del momento exacto de la publicación:

[retrocederá...]

posted by crg at 11:09 AM

(Rivera Garza, 2014a, p. 173)

Una frase de uno los textos digitales reescritos es lo que aporta el título a uno de los libros que componen un poemario impreso. Ese rasgo es quizás lo más evidente de estos últimos fragmentos citados. Pero hay algunos elementos más para destacar.

El 5 de enero de 2003, Rivera Garza publica la sexta entrega de la blognovela, que lleva el título de “Lectura transversal”. El posteo comienza con una comparación entre los tipos de lectura que requieren los “libros-objeto” y los “libros-blog”: los primeros necesitan de una “lectura horizontal”, de derecha a izquierda, la cual se basa y promueve “una idea lineal

de la trayectoria (de la información, del relato, de la forma misma)", además de "recurrir a, y por lo tanto justificar, una lógica de acumulación cognitiva"; los "libros-blog" propician un tipo de lectura distinta, una que es al mismo tiempo horizontal (dentro de cada publicación) y vertical (al seguir el flujo "de post en post", para "intersecar" el continuum del blog mismo). Rivera Garza explica que tanto la lectura vertical como la horizontal son lineales, pero cuando se las une en un mismo punto, como lo hace el blog, "se produce la lectura transversal que mantiene al ojo y a la mente moviéndose en direcciones divergentes" (cristina, 2003b).

Finalmente, en el cierre de la entrega, Rivera Garza explica que "el bloglector", al "abrir un blog encontrará el post más reciente y avanzará, de manera vertical y descendiente, hasta llegar al inicio del post siguiente, el cual lo precede (en términos temporales) y no, como sucede en el libro-objeto, lo continúa". Por ello, quien lee un blog no realiza un movimiento de avance, sino que "retrocede", ya que "su lectura siempre la llevará al inicio de algo que lo antecede". La "lectura transversal", horizontal y vertical a la vez, rechaza el "mito del progreso lineal que va hacia delante (el demonio benjamineano)", sino que se lleva a cabo dentro de "la ruptura temporal" que significa todo retroceso, toda retrospección (cristina, 2003b). Para avanzar con su lectura, los/as lectores/as de un blog saben que tienen que retroceder lo leído. Es por ello que Rivera Garza sostiene lo siguiente:

De ahora en adelante, pues, la última frase de cada uno de los posts de los que se compone esta blognovela no será "continuará", sino "retrocederá".

[retrocederá...]

(cristina, 2003b)

Dejemos de lado el entusiasmo que se ve reflejado en el examen de Rivera Garza sobre el blog, el cual ciertamente se deriva de la novedad que significaba en el año 2003 dicho género digital; perspectiva que, por otra parte, era compartida por varios trabajos académicos y de divulgación de la época, sobre todo de la esfera de la alfabetización digital y de las ciencias de la educación. También evitemos la reflexión sobre la comparación entre lectura "digital" y lectura "analógica", la cual fue también central para una parte importante de la literatura crítica sobre escrituras y lecturas digitales durante toda la década del noventa hasta inicios del dos mil, trabajos que, por otra parte, son importantes antecedentes, pero que prácticamente ya no suscitan nuevos planteamientos ni horizontes de investigación (Bolter, 1991; Burbules, 1997; Landow, 1991, 1994; Nelson, 1981).

Centremos sí nuestra atención en las ideas que subyacen en el posteo. Veamos cómo la reescritura, la colindancia de géneros, textos, tipos de escrituras y lecturas, la expansión del campo de operaciones de la literatura estuvo prácticamente desde el inicio de la producción literaria de Rivera Garza y que, con la aparición de los entornos digitales, se

potenció y derivó en cruces entre lo impreso y lo electrónico que se tradujo en resultados estéticos. En definitiva, poco importa el nombre del género digital, puede ser “blog” o cualquier otro, lo central es que Rivera Garza hizo uso de una tecnología de escritura y de lectura determinada que le permitió explicitar y hacer procedimiento y textos las conceptualizaciones poéticas que han guiado su práctica literaria.

*Los textos del yo* cierra con la marca de la reescritura, de volver a textos anteriores para producir nuevos. El poemario clausura su unidad textual, pero inaugura toda una producción con la traducción de una estética digital a lo impreso. El libro va hacia otra esfera aparentemente ajena a la literatura, transpone y reelabora, y al hacerlo justamente amplía los límites del campo de la literatura. Los procedimientos de la reescritura, la traducción y la expansión se entienden como las dinámicas que llevan adelante las trayectorias entre lo digital y la literatura impresa en la poética de Rivera Garza; trayectorias que son plurales y están hechas de “choques y rupturas más que de transiciones” (Cristina, 2003b).

## **Expansión**

A partir de ejemplos de actitudes o gestos “excéntricos” de Mario Bellatín, César Aira y Héctor Libertella (Bellatín escribe un ensayo sobre Kawabata a partir del montaje de fragmentos de diversos textos críticos sobre su propia obra y organiza en París un congreso con dobles de escritores/as mexicanos/as; Aira satura la esfera literaria a partir de una producción masiva y desconcertante de libros cortos en cualquier editorial; la experiencia de Libertella como editor amateur durante su niñez y como director de la editorial de la UNAM), Alan Pauls (2012) propone un tipo de relación entre literatura y vida que tenga como base no una obra, sino una práctica. Este modo de hacer es un conjunto de procedimientos, protocolos y estrategias que “definen un tipo de experiencia específica, transforman una materia y producen efectos en un campo de fuerzas determinado” (p. 173). Esta propuesta sería central para leer ciertos proyectos y experimentos literarios latinoamericanos recientes. Para Pauls, las escenas de Bellatín, Aira y Libertella son ejemplos de prácticas artísticas que se despliegan “por medios existenciales”, es decir no textuales, “a través de una serie de gestos, conductas e intervenciones que se efectúan ‘en la vida’ misma” (p. 173).

Las vinculaciones de los tres escritores con las artes plásticas llevan a que Pauls sostenga que “la literatura nunca se liga tanto con el más allá de las artes plásticas como cuando se deja trabajar (para trabajarlo ella misma a su vez) por el giro performático y conceptual” (p. 176) que experimenta el arte a partir de la década del sesenta. De hecho, las referencias a artistas como Marcel Duchamp y Joseph Beuys en sus obras (Bellatín, Aira) y la realización de instalaciones artísticas y comportamientos que pueden catalogarse como

performances (Bellatín, Libertella) enlazan aún más la práctica literaria y vital de los tres autores con el conceptualismo.

Las prácticas y las acciones que llevan adelante autores como Bellatín, Libertella y Aira inquietan ciertos usos y costumbres de la esfera literaria. Para Pauls, estas inquietudes “descansan todas en un mismo valor implícito: la noción, espontánea o teorizada, de especificidad”. La especificidad es la idea de que la literatura y los/as escritores/as se definen por algo que les es exclusivamente propio, una invariante única “que delimita un territorio, modos de hacer y pensar, funciones, posibilidades e imposibilidades” (p. 178). Pauls, entonces, propone que el régimen y el programa estéticos que desestabilizan al sistema de especificidad sea denominado “literatura expandida”, la cual define como la “práctica que opera con textos y con acciones, narraciones y juegos de relación, géneros literarios y montajes que operan sobre la vida cotidiana” (p. 178).

La literatura expandida, según Pauls, se propone “desensimismar” a la literatura, liberarla del cepe de lo propio (piedra basal del modernismo), “para arrojarla a un más allá donde —como lo reclamaron las vanguardias— se disuelva por fin en la vida” (p. 179). En este punto es donde se evidencia aún más la conexión de este tipo de literatura con el arte contemporáneo, sobre todo con la performance y el arte conceptual. El arte contemporáneo lleva décadas practicando esta dinámica, a tal punto que la “desespecificidad” es la especificidad del arte contemporáneo. Las apuestas de la literatura expandida “se juegan menos en el campo del lenguaje o del estilo que en el de las actuaciones existenciales, el diseño de formas de vida, las operaciones directas sobre el tiempo y el espacio sociales, las relaciones con el mundo” (p. 179).

Finalmente, la otra consigna clave de la literatura expandida es la impugnación, la indiferencia hacia la obra, correlato necesario de la crítica de la autonomía de la literatura. La literatura expandida critica la solidez, la monumentalidad, la autarquía, el desdén del contexto de la idea de obra. En su lugar, propone “la potencia de lo efímero, lo furtivo, lo que desafía el registro, incluso lo irrisorio”. La literatura expandida despliega “gestos, acciones, posturas e imposturas, comportamientos, efectos de personalidad” en los libros, pero también y, sobre todo, “en la arena de la vida cotidiana, en los escenarios de la actividad social” (pp. 181-182), configurando verdaderos “espectáculos de realidad”, al decir de Laddaga.

Reinaldo Laddaga, entrevistado por Mendoza (2017), explica que “una literatura expandida es una práctica que explora las múltiples maneras de producir incidentes de lenguaje en un espacio ya sea físico o digital”. La literatura expandida “es un universo que reúne arquitecturas sonoras y visuales” (p. 43). De esta manera, la literatura emplea formas y procedimientos de las esferas del cine, la ciencia, los videojuegos, la arquitectura, las historietas, entre otras, con las que crea o recrea su área de funcionamiento expresivo. Los autores/artistas que trabajan/experimentan con la literatura expandida, sostiene Laddaga,

“intentan extender las redes de sus textos más allá del borde de lenguaje y constituir configuraciones muchas veces nebulosas, para que suceda lo que tantas veces sucede en las conversaciones: que una expresión quede congelada por nuestra atención en su despliegue y desencadene una fuga de sentidos” (p. 43).

Si bien Kozak (2017b) asocia la expansión literaria específicamente a la literatura digital, desarrolla una revisión del concepto de expansión que nos sirve para sintetizar algunos lineamientos. Además de mencionar que la expansión literaria puede ser entendida, como ya lo hemos detallado, en relación con la noción de “fuera de campo” de Speranza (2006), Kozak explica que la condición de “expandida” se aplicó también a zonas del arte como el cine y la escultura. Sin olvidar de que “en muchas de las prácticas de las vanguardias de principios del siglo XX la mixtura de lenguajes y medios se hizo presente de diversas formas, y por lo tanto cierta difuminación y expansión de los límites entre disciplinas artísticas”, el término “expandido” adquirió relevancia hacia fines de los años sesenta y sobre todo en 1970 con la publicación de *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood (p. 221). Explica Kozak que, en el libro de Youngblood, lo expandido no solo daba cuenta “de las derivas de lo cinemático desde el fílmico al video y a lo computacional, o de diversas formas de intermedialidad”, sino que subrayaba cómo dicha red intermedial evidenciaba “un modo de sacar la conciencia humana fuera de la mente y prometía ser portadora de nuevos mensajes al extender las capacidades comunicativas de los seres humanos” (p. 221). Por el lado de la escultura, Kozak destaca el artículo de Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido” (1979), texto que aplica la noción de expandido para dar cuenta de un estado del arte contemporáneo desde fines de los años sesenta “en el que la concepción tradicional de escultura como monumento y la modernista de escultura como negatividad del monumento [...] se expande hacia el paisaje y la arquitectura”, lo cual conforma un nuevo campo expandido (p. 222).

Kozak sostiene que, mientras las conceptualizaciones en torno del cine expandido y de la escultura expandida surgieron durante la década del sesenta,

la literatura que se desborda de su propio lenguaje y materialidad se ha dado desde mucho antes en paralelo a —pero en forma discontinua— la historia hegemónica de la literatura en su período moderno, es decir, en el tiempo histórico en que literatura se definió en tanto tal asociada a ciertos modos de leer —la lectura en silencio—, ciertos espacios —la biblioteca particular— y ciertos objetos —los libros— (p. 222).

Finalmente, Kozak entiende a la literatura digital como un tipo de literatura expandida (generalmente multimedia), “ya que en gran medida trabaja en el cruce de palabra, imagen, sonido, movimiento y código informático en contextos de dominio digital”. La literatura digital “evidencia un alto grado de implicación —aunque no exclusiva— del lenguaje verbal con

función poética”, lo cual la inscribe casi de manera marginal “en la institución literaria a partir de un diálogo más o menos específico con la historia literaria en general, y con la literatura tecno-experimental en particular” (p. 223).

El trabajo de Alberto Giordano (2019) evalúa una serie de artículos y ensayos críticos que aparecieron durante la primera década del siglo XXI y que identifican, en el presente de la cultura latinoamericana, “la existencia de nuevas experiencias y prácticas de escritura que ya no se dejarían identificar y leer según los valores de la institución Literatura” (p. 2). Giordano repasa conceptos como “literaturas postautónomas” (Ludmer, 2020a), “texto-instalación” y “prácticas inespecíficas” (Garramuño, 2015) y “espectáculos de realidad” (Laddaga, 2007), para luego centrarse en el de “literatura expandida” del ensayo de Pauls (2012).

De acuerdo con Giordano, los mencionados trabajos poseen una interpretación simplificada del “régimen estético”, tal como lo entiende Jacques Rancière en *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009). Explica Giordano que el régimen estético “se caracterizaría por su composición heterogénea, incluso contradictoria, por su lógica inclusiva en cuanto a los contenidos (la idea de que todo puede convertirse en materia artística) y los desequilibrios inherentes a la indeterminación formal”. Los análisis que postulan “el fin del régimen estético en la actualidad literaria” en realidad obvian los “efectos de su composición contradictoria”, ya que olvidan que, “desde el punto de vista de este régimen, la literatura ha sido desde sus comienzos autónoma y heterónoma al mismo tiempo” (p. 2). Por lo tanto, Giordano se basa en el ensayo “Para un concepto de literatura en el siglo XXI: expansiones, heteronomías, desdoblamientos” (2016), de Evando Nascimento, para sostener que la literatura “nunca ha sido puramente autónoma, sino fundamentalmente heterónoma, pero con una heteronomía sin sujeción o determinación absoluta por parte de otras instancias” (p. 3).

Para Giordano, la supuesta novedad de la impugnación de las ideas de especificidad y autonomía que celebra Pauls, en realidad, “es uno de los impulsos constitutivos de la literatura desde sus comienzos, desde mucho antes de la invención del ready-made y los experimentos conceptualistas”. Giordano recupera el planteamiento de Maurice Blanchot (2005), quien ya a mediados del siglo XX había propuesto que “la esencia de la literatura es sustraerse a toda determinación esencial” (p. 237). Pauls, según Giordano, “actúa como publicista de la actualidad antes que como crítico del presente” y, por lo tanto, parece olvidar que “lo literario es desde su emergencia un campo en expansión que vive del cuestionamiento de sus límites y el desdoblamiento de sus objetos” (p. 6). Así como la puesta en crisis del valor de la especificidad es constitutivo de la literatura moderna, el interés por el proceso antes que por los resultados “es una de las fuerzas que impulsa el devenir de la institución literaria, desde su aparición, en el sentido de un cuestionamiento radical de sus fundamentos” (p. 7).

Garramuño (2009) parte de la idea de “campo expandido” de Rosalind Krauss, para explicar que de la misma manera “podría hablarse de una literatura en un campo expandido”, tanto en lo que respecta a “las reglas formales que la ubican en ese espacio indiferenciado entre la «realidad» y la «ficción», o entre «interior» y «exterior»”, como en lo concerniente al “desborde de funciones y de efectos que emanan de estos textos e intervenciones sobre otros campos y disciplinas” (pp. 248-249).

Andrade y otros (2021) se basan en Garramuño (2009, 2015) y en Giunta (2011) para explicar que, a partir de la década del sesenta, diversas exploraciones artísticas buscaron expandir el campo de las artes. Ejemplifican que “la literatura cuestionó de modo profundo las fronteras de sus géneros para incorporar nuevas definiciones de lo poético y de lo narrativo”; mientras que en el campo de las artes visuales detallan que “la pintura se extendió hacia el espacio y la escultura hacia el «arte ambiental»”; así como el cine ingresó en una decidida expansión de su medio” (p. 259). Para Terry Smith (2012), la configuración contemporánea de estos procesos “fue esbozada en los años cincuenta (en particular, en el arte que supo priorizar distintos tipos de inmediatez, hizo erupción durante los años sesenta, resulta evidente para la mayoría desde 1989 y se volvió inequívoca para todos en 2001” (p. 21).

Trabajos como los Garramuño (2009, 2015) y Andrade et al. (2021) indican que la expansión del campo —literario y estético— reflota, nuevamente, la cuestión de la autonomía, complejizándola en el proceso. Para Ludmer (2020), como mencionamos, las escrituras actuales no admiten lecturas literarias, pues no importan si son o no literatura, si son o no realidad o ficción; Andrade et al. (2021) toman a Christophe Hanna (2010) para plantear que los “dispositivos poéticos” actuales son más performáticos que retóricos, su funcionamiento es más importante que su significación, representación o expresión: algunos de los textos/dispositivos/proyectos poéticos recientes pueden ser leídos y vistos de modo extraño y familiar como “objetos verbales no identificados” (Süssekind, 2013). Lo que resulta claro para Andrade et al. (2021) es que “más allá de la utilización de diferentes medios y soportes en una misma obra, muchas de las prácticas contemporáneas se comprometen [...] con la exploración de la sensibilidad en la cual las nociones de pertenencia, especificidad e individualidad resultan intensamente cuestionadas”. (p. 260)

Por último, en la “Presentación” del *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* se explica que el concepto de literatura extendida “subraya la ruptura de las fronteras entre artes y discursos, especialmente en lo que se refiere al uso de lenguajes y medios asociados con estos”, ya sea que se haga referencia al “trasvase de los códigos y usos literarios a las artes plásticas o de los usos de la imagen en las obras literarias”. La presentación del vocabulario destaca que la noción de “literatura extendida” es distinta, pero convergente, al de “literatura expandida”: expansión

“apunta quizá a una relación de domino, más que de convivencia” (González Aktories et al., 2021b, II).

Cada uno de los distintos trabajos relevados sobre literatura expandida posee un enfoque específico sobre el concepto (vinculado con cierta zona de la literatura latinoamericana contemporánea, relacionado con prácticas artísticas contemporáneas, asociado a la literatura digital, etc.). De estos posicionamientos, destacamos ciertos rasgos que consideramos útiles para entender el procedimiento de expansión en Rivera Garza. Al ser una de las primeras conceptualizaciones en el ámbito de la crítica literaria, el texto de Pauls (2012) amplía necesariamente los límites de la producción literaria, ya que incluye no sólo textos, sino “acciones”, “narraciones”, “juegos de relación” y “montajes”. Este planteo pueda dar cuenta de, por ejemplo, el sistema transmedial que se organiza alrededor de *La muerte me da* o los pasajes entre blog y poemario impreso de *Viriditas*. Demás está decir que la idea de que la literatura expandida se juega “menos en el campo del lenguaje o del estilo que en el de las actuaciones existenciales, el diseño de formas de vida” (p. 179) lejos está de relacionarse con la literatura de Rivera Garza. El procedimiento de expansión es una forma constante de experimentación y trabajo con el lenguaje, con múltiples lenguajes y lenguas, de hecho. *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* es una fotonovela digital, historieta y ensayo fotográfico a la vez, la cual se compone a partir de lo verbal, lo visual y el diseño.

Este rasgo es el que destaca para la literatura expandida Laddaga, ya que a lo lingüístico se le suma “arquitecturas sonoras y visuales”. De hecho, en un momento en donde las estrategias transmediales e intermediales ya eran una constante en las prácticas artísticas, Laddaga habla de escritores y artistas que extienden “las redes de sus textos más allá del borde de lenguaje” (Mendoza, 2017, p. 43). La expansión más allá del texto verbal impreso y de un lenguaje pretendida y específicamente literario se conjuga también con los límites difusos entre “realidad” y “ficción”, prosa y verso, y la literatura y otras disciplinas y prácticas, tal como expone Garramuño (2009, 2015). Esta consideración enmarca nuestra lectura de *Las Afueras, Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica y La muerte me da*, sobre todo en lo que respecta a la línea como unidad compositiva y en los entrecruzamientos que ejecutan dichos textos entre el afuera y el adentro de la literatura (colindancia entre ensayo, poemario y novela; textos periodísticos reales en la ficción; textos ficcionales publicados en la realidad empírica, etc.).

Los trabajos de Giunta (2011), Smith (2012), Kozak (2017b) Andrade y otros (2021) dan cuenta de que la expansión posee antecedentes en las prácticas artísticas y literarias desde la década del cincuenta del siglo XX. Es más, Giordano (2019) postula que la puesta en crisis del valor de la especificidad y de la pertinencia es constitutiva de la literatura moderna, la cual desde sus comienzos es autónoma y heterónoma al mismo tiempo. De hecho, Kozak sostiene un punto de vista similar al indicar que la literatura se desborda de su

propio lenguaje y materialidad de manera paralela a la conformación del campo moderno de la literatura. Pero, aclara Kozak, ese proceso se dio de “forma discontinua”. Este es el aspecto que nos parece interesante destacar. La expansión en la literatura de Rivera Garza se enmarca en una serie de antecedentes artísticos y literarios, incluso podríamos decir que es propio de lo literario, ya que, desde su emergencia, es “un campo en expansión que vive del cuestionamiento de sus límites y el desdoblamiento de sus objetos” (Giordano, 2019, p. 6). Ahora, postulamos que lo que permite que esa expansión deje de ser “discontinua” y que se constituya como un procedimiento central y sistemático en la producción literaria de Rivera Garza entre 2005 y 2015 son las escrituras digitales, por sus potencialidades estéticas y también porque sus rasgos distintivos son puestas en práctica de planteamientos poéticos que la escritora mexicana tuvo desde los inicios de trayectoria.

En los últimos años, la expansividad de los medios y soportes se reconoce en prácticas literarias y artísticas que, con diferentes operaciones, han ido desarmando “todo tipo de ideas de lo propio, tanto en el sentido de lo idéntico a sí mismo como en el de limpio o puro, pero también en el sentido de lo propio como aquella característica que diferencia una especie de la otra” (Garramuño, 2015, p. 157). Podríamos indicar que esa tendencia y mayor grado de aparición en prácticas artísticas y literarias recientes se debe a las posibilidades tecnológicas de las herramientas, medios y plataformas disponibles, pero además porque nuestra contemporaneidad es necesariamente un continuum audiovisual digital cuyas prácticas y dinámicas están articuladas y ejecutadas por la fina capa de software que las recubre a todas. Ante esto, muchas poéticas responden, “asumen explícitamente el entorno tecnológico” (Kozak, 2015a, p. 197). La de Rivera Garza es una de ellas. La expansividad es parte constitutiva de la poética de Rivera Garza. Su literatura parte, transita, se despliega y va hacia distintos medios digitales e impresos de manera indistinta, colindando escrituras, géneros, discursos en textos que, a menudo, se repiten en diferentes espacios, pero que nunca son iguales a sí mismos.

Tal como indicamos, a partir de la publicación en el 2005 de *Los textos del yo*, el blog *No hay tal lugar* se constituye como punto de partida de textos literarios de Rivera Garza que después se desarrollarán en distintos medios. Además de reescribir el anterior poemario *La más mía*, *Los textos del yo* abreva de la novela por entregas que había sido publicada en el blog durante todo el 2003. Lo digital y lo impreso conforman dos espacios limítrofes disímiles que son cruzados por la práctica escritural de Rivera Garza para componer literatura. Pero podemos identificar otra instancia anterior en la dinámica de expansión.

Durante el 2004 y el 2005, una serie de ensayos publicados en *No hay tal lugar* reflexionan sobre cómo la literatura va más allá de su campo, poniendo en cuestión, al decir de Garramuño (2015), las ideas de autonomía, especificidad y pertenencia. Como hemos mencionado, en esos textos Rivera Garza postula que la práctica literaria se lleva a cabo a

partir de la colindancia de escrituras, lenguas y lenguajes. La literatura necesariamente cruza límites espaciales, genéricos, mediales, y es en la tensión y en el impacto entre modos de composición, regímenes de expresión, estéticas en donde se constituye de forma permanente el texto. No es casual que esta serie de ensayos tome como base el concepto de frontera, sobre todo en el marco del límite entre México y Estados Unidos y sus procesos migratorios, para extenderlo y entenderlo también al ámbito literario.

Además, lejos de ser nimio, es un posicionamiento poético y político que esas reflexiones se publiquen en una plataforma digital que, si bien era popular entre determinados/as escritores/as de habla española en ese momento, decididamente no era un espacio legitimado para la producción literaria. Dichos ensayos deben leerse como antecedente crítico, pero a la vez, a la luz de *Los textos del yo*, publicado al año siguiente, y de los demás libros de Rivera Garza que analizaremos en esta sección: las novelas, las compilaciones de cuentos, las fotonovelas accionan, traducen a los ensayos, los cuales, por su parte, adquieren un nuevo sentido al leer sus reelaboraciones narrativas. Por otra parte, los planteamientos desarrollados en el blog luego derivarán en otros textos ensayísticos, pero publicados esta vez en libros impresos (“Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”, “La escritura solamente” y “Escribir un libro que no es mío”).

En una entrevista de octubre de 2005, Rivera Garza declara que lo fronterizo es “el lugar umbroso, flexible, fluido, paradójico, donde confluye lo disímolo”, por lo tanto, lo que social, política y literariamente le resulta más interesante de la frontera es “el cruce”, la instancia misma de pasar entre disímiles espacios liminares, antes de que “se transforme en una epopeya o una fuente de victimización” (Hong & Macías Rodríguez, 2007).

Justamente, en uno de esos ensayos compilados en libros impresos, pero que fueron compuestos a partir de la reelaboración de publicaciones digitales, Rivera Garza (2007) sostiene que el acto de escritura es una experimentación “a través del cual, explorándolos, se tensan y, a veces, se desbocan, los límites del lenguaje” (p. 15). La práctica escritural, la literatura, para ser tal, necesariamente tiene que entenderse como expansión constante, más allá de cualquier frontera; porque, a fin de cuentas, “lo que de verdad me asusta”, dice Rivera Garza, es “lo poco” (crg, 2004ae), lo que se circunscribe a una sola esfera, lo que acepta aquello que se supone como “específico y pertinente” de cada campo de las prácticas artísticas.

“La frontera, como el capital, no es un objeto o un sitio, sino una relación. De poder. De placer. De cruce. De detenimiento” (crg, 2004k), explica Rivera Garza en el texto “El lugar fronterizo” (2004). Parece paradójico, pero un lugar es definido por el movimiento, por las dinámicas que se despliegan cuando los individuos, los colectivos, las prácticas sociales (entre las cuales está, por supuesto, la literatura) van y vienen a través de los espacios, las plataformas, los medios. La expansión de la literatura fuera de sí conforma y a la vez se

constituye a través de lenguas que Rivera Garza define como “pos-maternas”, las cuales son “constructos lingüísticos que no resuelven en nuevas y armónicas unidades las características dinámicas y, con frecuencia, intraducibles, de dos lenguas colindantes” (crg, 2004m).

Es interesante referenciar el ensayo “Rayando en lo fronterizo” (2004), ya que allí Rivera Garza sintetiza muchos de los planteos de cómo entiende el concepto de frontera y cómo los aplica específicamente al campo de la literatura. “Las fronteras, tan súbitamente de moda, me atosigan. Pienso en ellas. Nací en ellas. Vivo en ellas. ¿Vivo en ellas? Vivo en ellas” (crg, 2004g), expone Rivera Garza, a lo que habría que agregar que escribe en y a través de ellas. Luego de “tan dramática declaración”, la mexicana va a desarrollar siete “notas/preguntas” (crg, 2004c), las cuales están numeradas y poseen bises en algunos números de la serie. Si la literatura se escribe más allá de sí misma, en el *entre*, en trayectorias disímiles que no llevan a destinos definitivos, la escritura ensayística también debe desenvolverse a partir de lo inestable, de la duda, de lo que está en-proceso-de, por ello apela como forma al paréntesis, a la interrogación, al condicional, a las breves anotaciones que lucen como versiones previas de futuras reescrituras que llegará en el mismo o en diferente medio. Por otra parte, el uso de la numeración, las definiciones o tomas de posición mediante preguntas, los “bis” hacen pensar en la estructura de un manifiesto estético.

El primer punto de la serie organiza al resto, ya que ofrece la conceptualización que realiza Rivera Garza de la frontera y explicita las formas en que se traduce la discordancia con respecto a cualquier síntesis normalizadora que intente volver sedentario al flujo (poético, social, identitario):

1. Cuando asociamos el concepto de frontera a un referente geográfico único, ¿no estamos en realidad traicionando la fluctuación y el cruce intrínseco al término en cuanto tal?

(1bis. ¿pero no es la traición, en todo caso, un acto fronterizo en-sí-mismo?) (crg, 2004c)

Luego de preguntarse en el punto 2 si “se separa el adjetivo de fronterizo (del producto cultural) del referente geográfico o regional de su autor” sería posible catalogar como “fronteriza” a las novelas *Cartografía de animales celestes* (2003), de Enrique Rentería, y *Diablo guardián* (2003), de Xavier Velasco, Rivera Garza ensaya lo siguiente:

3. Si enfatizamos la práctica del cruce y no el estático (y francamente pre-post-moderno) referente geográfico, ¿es fronteriza toda novela que explore un lugar-otro, tiempo-otro, cultura-otra?

(3bis. ¿pero es que, ya hablando en serio, existe una novela que no sea una novela-otra?)  
(crg, 2004c)

La novela, en tanto fronteriza, solo puede existir, para Rivera Garza, en el “fuera-de-lugar”, sobre todo fuera de sí misma, como expone en los puntos 4 y 4bis<sup>63</sup>. La expansión se asume como dinámica básica de la poética de la mexicana. Continuemos con “Rayando en lo fronterizo”:

5. Si al definir lo fronterizo hacemos énfasis en el producto cultural que privilegia el cruce de géneros (y me refiero aquí a los géneros literarios), ¿es fronterizo entonces todo texto que combine la prosa, la poesía, el pastiche, la voz, el etcétera?

(5bis. ver 3bis, plis) (crg, 2004c)

La expansión no sólo amplía el campo de la novela, permitiendo que salga de sí hacia otras esferas artísticas y medios, sino que también implica que los límites entre los géneros literarios se hagan porosos, para permitir y potenciar textos en donde prosa y poesía se articulen, en donde se ejecuten procedimientos que articulen de diferentes maneras discursos, tradiciones, estéticas, etc. Tampoco obviemos el punto 5bis, ya que, en su referencia deíctica, nos pide volver a un punto anterior, promoviendo lo que Rivera Garza denominaba “lectura transversal”, haciéndonos retroceder.

Las fronteras se expanden y eso posibilita también que, en la misma narrativa, los personajes lleven adelante derivas identitarias y corporales, tal como vimos, por ejemplo, en *La cresta de Ilión*:

6. ¿Es fronteriza toda novela en que un personaje femenino cruce y se convierta en uno masculino?

(6bis. ¿es *Orlando* una novela proto-fronteriza entonces?) (crg, 2004c)

El ensayo termina sin definiciones cerradas, reconociendo que acaso parte de los planteos pueden aceptarse, para después poner en duda la propia conceptualización sobre la frontera con la que se daba inicio al texto:

---

<sup>63</sup> 4. ¿Todo lo fronterizo debe por fuerza existir en el fuera-de-lugar?

(4bis. declaro, en pleno uso de mis facultades, que todo lo fronterizo debe por fuerza existir en el fuera-de-lugar, especialmente el de sí-mismo) (crg, 2004c).

7. Y si todo lo anterior es medianamente cierto, ¿no resulta que el término frontera raya en lo fronterizamente inútil? (crg, 2004c)

En el libro de Garramuño, no se referencia a Rivera Garza, sin embargo, la dinámica de la expansión que opera en sus textos literarios puede interpretarse a partir de los planteos de la investigadora:

No solo es posible decir que la literatura ha expandido su medio o soporte para incorporar, de un modo creciente, otros lenguajes a su discurso literario (con la inclusión de fotografías, imágenes, blogs, chats y correos electrónicos, por un lado; pero también, por otro, con los puntos de conexión y fuga entre diversos discursos literarios, como las memorias, lo documental y el ensayo, entre otros). Además, aun cuando los textos no apelen a una indiferenciación tan marcada con respecto a otros órdenes, también en un número cada vez mayor de textos literarios, una serie de perforaciones en ellos –el vaciamiento de la categoría de personaje, por ejemplo; la desestructuración de la forma novela en la ficción; los modos de establecer una cierta continuidad entre poesía y prosa como discursos indeferenciados- han hecho estallar desde el interior de la literatura la posibilidad de definir tanto a la literatura en general como a los géneros y modalidades discursivas en particular a partir de una especificidad que, aunque en proceso de construcción, tuviera por lo menos un sentido provisorio o al menos limitado al texto en cuestión. (Garramuño, 2015, pp.158-159)

La apertura del blog personal de Rivera Garza en 2002 es una instancia en este movimiento de expansión, que redundará en *Los textos del yo* y en ensayos que serán publicados en compilaciones impresas. Uno de esos textos es “La escritura solamente” (2006), donde se postula que el/la escritor/a

toma de la mano al lenguaje y, llevada por él (rara vez de manera armónica y siempre con ese algo de tensión que une y distancia a los que son autónomos), [...] trabaja para expandir los límites de lo real, las orillas de los significados que no pueden ser sino humanos y, luego entonces, artificiales. (Rivera Garza, 2006, p. 79)

La expansión de la literatura implica ir más allá de las fronteras de su campo, constructos que impiden explorar otros regímenes de expresión. El movimiento de expansión, recalca Rivera Garza, requiere y provoca tensión, y es en esos choques en donde se produce lo estético. De hecho, en “La escritura solamente” explícitamente se rechaza cualquier idea de armonía, de univocidad, de normalización:

La armonía subrepticia y engañosa que se cuela debajo y a través del concepto de *hibridación* [en cursiva en el original] delata la vocación unívoca e imperial del término. Contraria a la

hibridación, pues, la idea de de(s)generamiento enfatiza la irresoluble y constante tensión que se produce en la colindancia de lo distinto. (Rivera Garza, 2006, p. 80)

Rivera Garza explica que la idea del “de(s)generamiento” no implica que los géneros (literarios) no existan, sino su compleja existencia se ubique “en esa continua confrontación que es todo diálogo” (Rivera Garza, 2006, p. 81). De alguna manera, la postulación de Garramuño (2015) de que ciertas literaturas recientes ponen en crisis las ideas de pertenencia, de especificidad y de autonomía ya se prefigura en el ensayo que estamos analizando:

Tanto la novela como el poema se sirven de y problematizan a la línea, el verso, la oración, la anécdota. No hay nada que les sea propio o intrínseco. No hay nada ineludible o natural. No existe esa zona de *esencial pureza* [en cursiva en el original]. No hay gracia. (Rivera Garza, 2006, p. 81)

Justamente, la reflexión sobre los límites entre la prosa y el verso es una constante en los ensayos de Rivera Garza en estos años. Durante junio y agosto de 2004, *No hay tal lugar* se convierte el medio para publicar una serie de textos de escritores/as mexicanos/as que tratan dicha temática. Quizás, hoy en día, con nuestra cotidianidad inmersa en los entornos digitales, este gesto se nos pase por alto, porque lo vemos y sentimos como algo natural. Nada más lejos. Subrayamos de nuevo este movimiento en donde la literatura se expande más allá de lo que tradicionalmente se considera(ba) su campo: un blog, tecnología de escritura y de lectura en aquel entonces muy novedosa<sup>64</sup>, es el espacio elegido para compilar ensayos donde narradores/as, ensayistas y poetas (con publicaciones de libros impresos) desarrollan planteamientos poéticos. Autoras y autores que han producido literatura impresa van hacia lo digital y escriben allí textos que dan claves de lectura y de escritura sobre lo que ellas/os entienden como práctica literaria, independientemente del medio en el que se despliega.

Si bien los artículos de los/as autores/as publicados en el blog son interesantes, solo vamos a referirnos a las líneas que Rivera Garza escribe como introducción para cada texto. Veamos el primero de ellos, el cual se postea el 27 de junio con el título “La línea y el verso” (2004): “De la poeta y ensayista María Rivera, en referencia a un debate-en-proceso acerca de las relaciones (inexistentes) (impuras) (tensas) (absurdas) (híbridas) (espurias) (ficticias) (productivas) (etcetéricas) entre la poesía y la narrativa” (crg, 2004s). Un día después, el 28 de junio, se publica otro texto, “La anécdota y la poesía”: “Del poeta y ensayista Luis Felipe

---

<sup>64</sup> Varios trabajos (Cano, 2007; Fainholc, 2004; Piscitelli, 2005, entre otros) detallan que el blog surge en 1998, pero su máximo nivel de popularidad se da a partir de los atentados a las Torres Gemelas en el 2001.

Fabre, en referencia a las relaciones (irreales) (ricas) (ficticias) (espurias) (productivas) (ineludibles) (etcetéricas) entre la poesía y la narrativa” (crg, 2004u). El empleo de los paratextos y de los paréntesis son las formas para dar cuenta cómo esta escritura, que es a la vez literaria y habla sobre literatura, que explicita el rasgo visual del texto verbal para extrañar la lectura, opera en los márgenes, interpelando y desestabilizando la prosa con maneras propias del verso.

En “Punto, línea” (2004), publicado el 20 de julio, leemos: “Del poeta y ensayista Hernán Bravo sobre las relaciones (imposibles) (cómicadas) (irreversibles) (absurdas) (ricas) entre la narrativa y la poesía” (crg, 2004x). “La preponderancia de la sílaba” (2004), del 2 de agosto, continúa en la misma trayectoria: “Del ensayista y poeta Sergio Tellezpon, sobre las relaciones (necesarias) (insoportables) (riquísimas) (no-hay-de-otra) (muy interesantes) (más que fundamentales) (algo absurdas) entre la poesía y la narrativa” (crg, 2004aa). Finalmente, dos días después de la anterior publicación, se postea “Libros que se pueden leer desde cualquier página” (2004): “De la narradora Vizania Amezcua sobre libros que se alimentan de las relaciones (inverosímiles) (cotidianas) (triangulares) (epifánicas) entre la poesía y la narrativa” (crg, 2004ab).

De alguna manera, sintetizando los anteriores planteamientos, en “Máscara perfecta” (2004), publicación del 19 de octubre, Rivera Garza declara más allá de formas poéticas o narrativas, con la potencia estética del poema y la claridad sentenciosa del aforismo: “Cuando el párrafo es párrafo, en realidad es verso” (crg, 2004ag).

Tal como mencionamos, *Los textos del yo* reescribe un poemario anterior publicado en soporte impreso, pero, además, a partir de la expansión, incluye la reelaboración de textos literarios digitales previos. Los límites del campo de la literatura ya son bastante difusos en este libro, y lo son aún más cuando observamos que los textos de origen electrónico reescritos son parte de una novela. El último libro de *Los textos del yo* transita sobre y a través de la frontera entre lo narrativo y lo lírico. Es más, los personajes de los poemas reescriben su identidad de manera constante, dinámica similar que ya había realizado el sujeto poético en *La más mía* y los personajes de los cuentos de *La guerra no importa* o de las novelas *La cresta de Ilión* y *Lo anterior*. No hay dinámica que sea específica de la poesía o de la narrativa, como tampoco se puede circunscribir a lo impreso o a lo digital.

Al identificar los antecedentes de los modos en que textos latinoamericanos recientes no diferencian entre prosa y verso, Garramuño (2015) recupera la definición de Charles Baudelaire, el análisis que realiza de ella Benjamin, y sostiene que “el poema en prosa fue una de las manifestaciones de una crisis de lo poético y lo lírico que, en los bordes de la Modernidad literaria, propició la exploración de nuevas zonas materiales para la poesía” (p. 133). También destaca que, además del poema en prosa, la incorporación del lenguaje coloquial, la pérdida del carácter sublime de lo literario y el distanciamiento subjetivo y de la

emoción personal fueron dispositivos que “definieron y posibilitaron formas diferentes de explorar esa misma puesta en crisis de la poesía” (p. 133).

A partir de distintos libros de Tamara Kamenszain y de Carlito Azevedo, Garramuño conceptualiza lo que denomina “paso de prosa”, que, más que indicar una disposición meramente formal de textos que “no establecen el corte de verso en términos visuales y no fragmentan la línea continua del renglón” (p. 154), marca una instancia en el que “la poesía, al atraer y convocar a ese otro de sí que es la prosa, elabora un movimiento [de expansión] en el que su identidad queda turbada, en equilibrio tenso con su otro” (p. 146). Este tipo de libros, que hacen aflorar el sustrato de prosa de todo poema, al mismo tiempo que afirman su identidad, la arrojan fuera de sí. Finalmente, Garramuño sostiene que lo que más le interesa destacar del paso de prosa es su sentido político:

La puesta en crisis de esa identidad entre poema en verso y en prosa se convierte en un modo más generalizado de cuestionar formas de la pertenencia y de lo específico –de lo propio y de lo en tanto tal- abriendo un espacio en el que lo común, lo en común y la comunidad se definen ya no por esencias compartidas o características propias –específicas-, sino por la apertura de ese espacio hacia lo otro de sí mismo. Es la creación de ese espacio que estos textos hacen, de esos pasos de prosa, un gesto político (p. 155).

Todas las trayectorias que atraviesan fronteras literarias, identitarias, culturales, sociales, genéricas, mediales, geográficas son políticas. La decisión de ejecutar pasajes constantes, efímeros por más que duren años, irresolutos, de tender lazos entre espacios, tiempos y sujetos da cuenta de una manera de posicionarse ante poderes y dispositivos de control. En *Los textos del yo*, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* o *La imaginación pública*, por ejemplo, hay textos que tratan temas como la migración, el femicidio o la violencia derivada del narcotráfico, sin embargo, consideramos que su mayor potencial político reside en el hecho de que establezcan movimientos de reescritura, expansión y traducción, donde se ponen en cuestión las ideas de completitud del libro, de originalidad y de autoría; de la misma manera, las dinámicas descritas diluyen cualquier intento de establecer un espacio específico y único para la literatura, para su producción y su lectura, para las estéticas, los discursos y las tradiciones que puede (re)activar en su proceso constante de composición, interpretación y transposición al derivar entre medios, géneros y soportes.

Lejos de resultar nimio, el rol de *No hay tal lugar* en la expansión del campo de la literatura hacia “lo común, lo en común y la comunidad” es central, ya que el blog compone, propicia, difunde y exhibe distintas performances y proyectos socio-artísticos tanto en México como en Estados Unidos, tal es el caso de la Inquietante (e Internacional) Semana de las Mujeres Barbudas, desarrollada en el 2005; y la Semana de las Mujeres Invisibles, llevada a cabo en el 2006. Sin duda alguna, estos proyectos, aunados a la práctica académica de

Rivera Garza como profesora de distintos espacios curriculares de escritura creativa, serán los antecedentes necesarios para que, años más tarde, en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, analice y promueva talleres e iniciativas comunales de escritura y de lectura.

“Los libros, inverosímiles”, posteo del 17 de julio de 2004, es una declaración contra el realismo mimético en la literatura. Para Rivera Garza, el texto más interesante es aquel que es inverosímil: “cuando el libro no es ya una copia o una representación de lo real, cuando el libro no pretende atrapar la realidad, sino escaparse de ella, en ese momento el libro se vuelve libro” (crg, 2004w). Una de las características distintivas del libro “inverosímil” es que es “ininteligible”, lo cual, sostiene Rivera Garza, no debe entenderse como un “afán principista de oscuridad ni por un no tan secreto elitismo tardío, sino por la lúdica distracción o la rigurosa irreverencia que lo llevan a producir cosas increíbles” (crg, 2004n). Aproximadamente dos años antes, en una entrevista, Rivera Garza prefiguraba lo que iba a desplegar en el texto digital que estamos revisando: “prefiero la literatura para la cual el lenguaje no es una simple representación de lo real, sino herramienta para el análisis del mismo” (Hind, 2003, p. 189).

El carácter de “inverosímil” del libro es una condición de posibilidad de la ampliación de los límites de la literatura y lo literario. Expansión e inverosimilitud, en Rivera Garza, entablan un diálogo, cuyo producto es un libro que no se circunscribe en mimetismo de ningún tipo, ni tampoco medios, convenciones o géneros que se suponen como específicos y pertinentes para la literatura impresa: “El libro inverosímil realiza lo que hasta ese momento era considerado como irreal. En este sentido, el libro inverosímil expande el sitio de lo posible y el horizonte de lo probable” (crg, 2004n).

Si el libro debe ir más allá de los límites de lo real, eso significa que no puede regirse por medidas, formas o estructuras prefijadas. “Lo único que vale la pena narrar es aquello que, por suceder fuera del lenguaje, escapa de esa convención, ya sea ordenada o desordenada, que lleva el nombre de narrativa” (crg, 2004h), sostiene Rivera Garza en “Narrar es una exageración. Francamente”, ensayo publicado en el blog el 15 de abril de 2004. Más que la simple estrategia de, por ejemplo, continuar una historia iniciada en un libro en un texto digital, el movimiento de expansión implica cuestionar las convenciones de la representación de lo real, los marcos a través de los cuales se intentan encorsetar desde poéticas y estéticas hasta subjetividades y corporalidades. Las narrativas, como las entiende Rivera Garza, no narran para decir ni para comunicar: “Se narra para producir una sospecha de realidad. Narrar es una provocación. O no será” (crg, 2004d).

La expansión sobrepasa cualquier tipo de límites (de la literatura, de cómo lo real es representado por distintos discursos, entre ellos, el literario), con lo cual, “por sobre todas las cosas narrar es una exageración” (crg, 2004h). No hay contención para la narración, desestabiliza órdenes y categorías, se expande tanto hacia la prosa como al verso, a distintos

medios y soportes, asume la forma del documento y del testimonio, establece contactos y vías de fuga hacia las estéticas digitales.

Decididamente, 2004 y 2005 fueron años en donde la producción ensayística de Rivera Garza en su blog alcanzó tal expansión que hizo que, en lo inmediato, se transpusieran los principales lineamientos en tres ensayos publicados en compilaciones impresas prácticamente contemporáneas (“Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”, incluido en *Palabra de América*, editado en 2004; “La escritura solamente”, compilado en *El arte de enseñar a escribir*, del 2006; e “Introducción. Escribir un libro que no es mío”, parte de *La novela según los novelistas*, publicado en el 2007). El movimiento de expansión que evidencia la literatura de Rivera Garza genera ondas que viajan a través del espacio, pero también a lo largo del tiempo. En 2021, ciento veinticinco de esos ensayos publicados originalmente en el blog entre 2004 y 2005 se reescribirán y transpondrán en el libro impreso *Lo roto precede a lo entero. 125 infraensayos*. Además de ejemplificar los tres procedimientos que proponemos para la poética de Rivera Garza, la publicación de *Lo roto precede a lo entero* evidencia la vigencia de los planteamientos poéticos allí enunciados, los cuales, a dieciocho años de su primera aparición en el blog personal, siguen delineando la práctica literaria de la autora mexicana, ya sea en la esfera impresa o en la digital.

El 24 de junio de 2005, Rivera Garza publica “Postear”, en donde se lee: “Escritura con (a)hora. Escritura con aquí. No la contextualización del texto sino la textualización del contexto” (crg, 2005j). La expansión, potenciada por el ingreso de lo digital a la escritura, habilita que lo que se encuentra más allá de los límites del texto, que el entorno también pueda textualizarse y transformarse, en definitiva, en literatura.

Hasta ahora hemos empleado las conceptualizaciones de Garramuño (2015) sobre “literatura inespecífica” para enmarcar el análisis de la dinámica de expansión en la poética de Rivera Garza. Dichos lineamientos teóricos han sido sumamente provechosos para nuestra lectura; sin embargo, consideramos que también podemos modularla a partir del concepto de transmedialidad. Es importante señalar que el análisis de los vínculos entre los textos de Rivera Garza como estrategias transmediales es una perspectiva de lectura prácticamente sin antecedentes. Ninguno de los artículos compilados en cualquiera de las tres antologías críticas sobre Rivera Garza (Cruz Arzabal, 2019a; Estrada, 2010c; Palma Castro, Quintana, et al., 2015) emplea el concepto de transmedialidad. De hecho, los trabajos que amplían el análisis hacia medios distintos al de la narrativa o de la poética impresas son contados: sobre el blog personal de Rivera Garza son solo cinco (Choi, 2006, 2007, 2010; Griboul, 2006; Keizman, 2013) y los artículos sobre las producciones multimodales de la escritora mexicana son cuatro (Bautista Botello & Pérez López, 2018; Cruz Arzabal, 2014, 2016; Sánchez-Aparicio, 2018). Merecen destacarse los escritos de Vega Sánchez-Aparicio

(2014, 2018), para quien la transmedialidad sí es una variable que entra en juego en la producción de Rivera Garza.

La introducción de lo transmedial permite entender que la expansión en Rivera Garza responde a un proyecto de escritura en donde, cuando lo digital comienza a ser parte de su literatura, se configuran distintas arquitecturas: un complejo sistema de seis textos organizados alrededor del mundo de la historia de la Detective (*La muerte me da* como poemario y novela, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, cuentos de *La frontera más distante*, *Las Afueras*, *El mal de la taiga*), una estructura que relaciona publicaciones seriadas del blog y un poemario impreso a partir de una misma estética (*Un verde así* y *Viriditas*), una configuración que posee una puerta de entrada digital a un texto impreso bajo la forma de una serie de textos funcionando como un “trabajo en progreso” (*Disculpe las molestias...* y *El disco de Newton*).

Si bien es posible rastrear el concepto de transmedia hasta 1975 en el ámbito de la música (Porto & Flores, 2012), Marsha Kinder (1991) lo emplea por primera vez en el campo de las Ciencias de Comunicación. Luego, Henry Jenkins (2003, 2006) lo reformula en el concepto de narrativa transmedia, el cual queda vinculado, sobre todo, al ámbito de la industria del cine, la televisión y los videojuegos. A partir de los trabajos de Jenkins, la transmedialidad adquiere gran centralidad en el campo de las Ciencias de la Comunicación y del Diseño Audiovisual, importancia que queda consolidada, sobre todo en el ámbito hispánico, con las investigaciones de Carlos Scolari (2008, 2013).

En el presente trabajo, partimos, en primer lugar, del análisis que realiza Claudia Kozak (2015b) porque evita centrarse exclusivamente en el ámbito de la industria audiovisual y ofrece una definición amplia de lo transmedial. Kozak repasa las diversas genealogías y usos de la noción. Para comenzar el recorrido, explica que lo transmedial hace referencia “a algún tipo de transferencia de elementos entre un medio y otro sin que cada uno de ellos pierda su especificidad; desde esa perspectiva se analiza por ejemplo cómo un mismo tópico, estética, discurso aparece en medios diversos” (p. 256). Con esta primera conceptualización, podemos abarcar todas las relaciones que se establecen entre textos de diversos medios de Rivera Garza entre 2005 y 2015: transmedialidad es el vínculo que establece la blognovela con *Los textos del yo* y también lo es el sistema articulado alrededor del “ciclo de la Detective”, por ejemplo.

Sobre la base de la definición que revisa Kozak, cuya generalidad y síntesis permite ser aplicada en diferentes áreas de la esfera artística y cultural, podemos avanzar hacia una conceptualización de la transmedialidad más específica al sistema literario. En este marco, podemos destacar a Marie-Laure Ryan (2013), quien emplea los conceptos narratológicos de “mundo de la historia” (*storyworld*) y transficcionalidad para definir a la narrativa transmedia.

El “mundo de la historia” es una representación mental que se construye durante la lectura/visionado con los textos narrativos. Modelo dinámico de situaciones en continua evolución, el “mundo de la historia” está compuesto por los siguientes componentes: las y los existentes (especies, instituciones sociales, objetos, personajes que habitan en el mundo); un folklore que se relaciona con las y los existentes; un espacio con determinados rasgos topográficos; leyes naturales, leyes sociales y valores; eventos físicos que ocasionan cambios en las y los existentes; y eventos mentales que le brindan significado a los eventos físicos, afectan las relaciones entre los personajes y ocasionalmente alteran el orden social (Ryan, 2013, pp. 364-365). La noción de mundo de la historia es lo que permite conectar los textos protagonizados por la Detective y establecer instancias temporales entre ellos: la referencia directa a los casos anteriores de la investigadora en *El mal de la taiga* determina que *La muerte me da*, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* y los relatos de *La frontera más distante* constituyen el pasado de ese mundo. Ese mundo comparte, además, ciertos parámetros, como ser que los lugares donde suceden los hechos son innominados, la policía es francamente inoperante, los hombres ejercen distintas formas de violencia contra las mujeres, el poder económico se deriva de la explotación de los cuerpos y de la naturaleza, etc.

Por otra parte, la transficcionalidad es la relación que se establece cuando dos o más textos comparten personajes, lugares imaginarios, mundos ficcionales, etc. (Saint-Gelais, 2005, p. 612). Si bien la transficcionalidad puede ser entendida como un tipo particular de hipertextualidad, una de las formas de la transtextualidad ya delimitadas por Gerard Genette, (1989), este concepto adquiere nuevas implicancias cuando esa migración de entidades ficcionales puede darse entre textos de diferentes medios. La transficcionalidad como fenómeno literario emerge a partir de la era de la imprenta, florece con la era electrónica (radio, televisión, cine) y adquiere nuevas formas a partir de la era digital (Ryan, 2008). A partir de estas consideraciones, Ryan (2013) sostiene que la transficcionalidad que opera en diferentes medios, tanto analógicos como digitales, se entiende como transmedialidad. En lo que respecta a nuestro corpus, *La frontera más distante* y *El mal de la taiga*, por ejemplo, establecen una relación interficcional, ya que ambos comparten el mismo medio. Igual situación es la que se deriva de la publicación de *La muerte me da* como poemario aislado y como novela.

Antes de seguir avanzando, cabe hacer una aclaración. En esta breve revisión teórica hemos partido de una definición bastante general de transmedialidad, lo cual nos permitió detallar un uso más literario del concepto. Sin embargo, en este punto ha surgido el término narrativa transmedial o transmedia, que inevitablemente se contrapone con el hecho de que en el corpus de Rivera Garza que analizamos hay algunos textos que se alejan de lo narrativo y se vinculan más con lo ensayístico y lo lírico.

La propia Rivera Garza ha definido a su escritura como en suspenso constante, irresoluta entre géneros (Wolfenzon, 2015, p. 25), con lo cual bien podríamos hacer un atajo argumentativo y sostener que, en tanto la práctica escritural de Rivera Garza se posiciona en un pliegue entre géneros, las conclusiones que se derivan del concepto de narrativa transmedia son factibles de extrapolarse a textos como los poemarios *Los textos del yo* o *La imaginación pública*. Sin embargo, es posible ofrecer otra lectura, la que no solo complejiza el concepto de transmedialidad, sino que propicia una herramienta teórica para similares proyectos transmedia de origen literario, que cada día son más usuales en la esfera de la literatura latinoamericana.

Al revisar el concepto de “mundo de la historia”, Frank Zipfel (2014) explica que no todos los mundos ficcionales son mundos de la historia, por lo tanto puede haber textos ficcionales sin historia; ejemplo de ello puede ser un texto que solo consista en una descripción de un objeto no real (p. 111). Si aceptamos que Zipfel establece que hay formas no narrativas de la ficcionalidad, podemos sostener que también que la transficcionalidad y la transmedialidad no son exclusivamente narrativas.

Jan-Noël Thon (2016) parte de una noción amplia del concepto (al que entiende como los fenómenos que se manifiestan a través de distintos medios), para luego indicar que la transmedialidad posee una “cualidad de significación cultural” que privilegia estrategias de representación en lugar de lo que estas estrategias representan, pero que también puede ser observada al nivel de “dispositivos formales ahistóricos” que ocurren un más de un medio, como la repetición de motivos, la variación temática y la narratividad (pp. 11-13). Thon luego detalla que su trabajo analizará las estrategias transmediales de representación narrativa y su realización dentro de la medialidad específica de películas, historietas y videojuegos. La aclaración no nos resulta nimia, más si tomamos en consideración la concepción escalar de la narratividad que postula Ryan (2006, 2007), en tanto que permite entender que las estrategias transmediales de representación pueden representar a través de varios medios un mundo de la historia (nivel alto de narratividad), o solo representar, por ejemplo, un motivo, una estética, un discurso (bajo o nulo grado de narratividad), con distintos niveles intermedios.

Las propuestas de Zipfel (2014) y de Thon (2016) posibilitan entender los lazos que se tienden, por ejemplo, entre *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* y *La imaginación pública*, en donde la narratividad no es preponderante: el personaje de la Increíblemente Pequeña aparece en los dos textos, pero en el pasaje del blog al libro impreso la historia se desvanece; de hecho, el distanciamiento con respecto a las tramas desarrolladas en las fotonovelas permite que los personajes de las Increíblemente Pequeñas Forajidas puedan asumir las identidades de las mujeres desaparecidas que se referencian en los otros poemas de “Me llamo nombre que no está: los enclíticos”. De la misma manera, la relación entre *Un verde así*, *Viriditas* y *Verde Shanghai* se plantea a partir de un espacio (Shanghai) que es un

estado, una entidad transtemporal cuya estética se plantea en múltiples tonos de verde. Si bien hay una novela en esta estructura transmedial, sus vínculos con el poemario y la bitácora digital están lejos de basarse en un “alto grado de narrativa”: los lazos se dan a partir de un “lugar” más que en un “hecho”.

Ryan (2008, 2013, 2017), a partir de la relación entre mundos ficticiales (y la relación entre los textos que los crean) que describe Lubomír Doležal en *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, explica que la transficcionalidad (y la transmedialidad como uno de sus tipos específicos) se basa en tres operaciones: expansión, modificación y transposición.

La relación de expansión, la más común en los proyectos transmediales, consiste en extender los límites, la dimensión del mundo original agregando más existentes, a través de una serie de operaciones: transformar a personajes secundarios en protagonistas de la historia, hacer que personajes visiten nuevas regiones del mundo, y prolongar la línea de tiempo de la historia original por medio de secuelas y precuelas. Scolari (2009), por su parte, identifica tres tipos de expansiones: historias intersticiales, que se desarrollan antes (precuelas), después (secuelas) o entre los textos/documentos que representan la macrohistoria y con la cual poseen una relación muy cercana; historias paralelas, que se desarrollan al mismo tiempo que la macrohistoria y que pueden evolucionar para transformarse en *spin-offs*; e historias periféricas, que pueden ser consideradas satélites más o menos distantes de la macrohistoria”, con la cual poseen una relación débil. Ryan (2013) sostiene que las historias periféricas son muchas veces “leyendas” que se relacionan con los objetos o las y los existentes del “mundo de la historia” (p. 369). En nuestro corpus, los cuentos de *La frontera más distante* y *El mal de la taiga* son historias intersticiales de *La muerte me da*. Debido a la ausencia de marcas explícitas en los textos, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* y *Las Afueras* pueden ser consideradas historias intersticiales que suceden después de los hechos de *La muerte me da*, pero también pueden entenderse como historias periféricas.

La relación de modificación construye versiones diferentes del mundo, rediseñando su estructura y reinventando su historia. La modificación, de acuerdo con Ryan (2013), no es tan común en los proyectos transmediales, porque amenaza la integridad del “mundo de la historia” original.

La transposición es la relación que conserva el mismo argumento del mundo, pero lo transporta a diferentes locaciones temporales o espaciales. Tanto la modificación como la transposición se refieren a mundos que están relacionados con el original, pero que en definitiva son diferentes. Varios autores (Gallego Aguilar, 2011; Jenkins, 2009a; Nallar, 2016) subrayan que la narrativa transmedia no se debe confundir con la adaptación, aunque los dos procesos tienden puentes entre diferentes medios. Ryan (2016) coincide en que la narrativa

transmedia no es lo mismo que la adaptación, pero subraya que es erróneo excluir ésta última de los universos transmedia, porque eliminaría la redundancia de estos sistemas.

El concepto de transmedialidad permite entender las relaciones que establecen los textos de Rivera Garza entre sí a partir de la transferencia de un mundo de la historia, un motivo, una estética, un personaje a través de un mismo medio o de distintos medios. El procedimiento de expansión en Rivera Garza se despliega, por una parte, a través de la transmedialidad; por otra parte, también se desarrolla en el establecimiento de vínculos intermediales en los textos. En el análisis de *Los textos del yo* mencionamos que se identificaban referencias intermediales en algunos poemas. A continuación, vamos examinar *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica*, una serie del blog en donde la intermedialidad opera de manera más patente.

### 3.3. *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica (2005-2007)*

El 17 de marzo de 2005, en *No hay tal lugar* se publica “La Mujer Vampiro escribe”, inicio de una novela por entregas que se extenderá a lo largo de veinticuatro episodios<sup>65</sup>, de dos años y de dos blogs distintos y que establecerá relaciones muy evidentes con *La muerte me da*, publicada en el 2007. En una temprana etapa, la historia de la Mujer Vampiro seguía ciertos lineamientos genéricos de la novela epistolar: en las cuatro primeras entregas hay un breve texto introductorio de una escritora llamada Cristina que presenta las cartas que recibió de la Mujer Vampiro, las cuales va a reproducir íntegras, empleando letra cursiva. La Mujer Vampiro, a la deriva en el mar nocturno de la Ciudad de México, entra en un cibercafé y decide escribir a Cristina, porque, acaso por ser escritora, ella va a creer en su existencia:

*Le escribo porque camino de noche, usualmente sin rumbo, y me atraen, con frecuencia, tanto las jacarandas como las luces que brotan de las pantallas de las computadoras. Estoy dentro de un edificio al que llaman ciberespacio. Y le escribo. Todo esto es real.*

---

<sup>65</sup> “La Mujer Vampiro escribe” (17 de marzo de 2005), “El día (es un decir) en que me volví inmortal (26 de marzo de 2005), “Los sagrados alimentos” (30 de marzo de 2005), “Un ir sobre dagas” (3 de abril de 2005), “Uno, si tiene suerte o convicción, no termina de golpearse nunca” (5 de abril de 2005), “Ulises” (17 de abril de 2005), “Una sensación no del todo desagradable” (9 de mayo de 2005), “El capítulo de los inicios” (7 de junio de 2005), “Dos mujeres que roban jade y mancuernillas” (14 de junio de 2005), “La carta diurna” (16 de junio de 2005), “Lo que se hace con la luz” (22 de junio de 2005), “Ulysse, alumbrada” (23 de junio de 2005), “No quiero volver a ver algo así en mi vida” (24 de junio de 2005), “¿Solo para eso da tu imaginación?” (25 de junio de 2005), “La melancolía de la nube que se vuelve, ahora mismo, bruma” (28 de junio de 2005), “Correr con suerte” (29 de junio de 2005), “Tres piezas vampíricas” (30 de junio de 2005), “La más tramposa de todas sus misivas” (17 de agosto de 2005), “Si mi vida fuera una novela” (12 de septiembre de 2005), “Razones por las cuales uno le puede abrir la puerta de su casa a una mujer vampiro que llega de madrugada” (13 de septiembre de 2005), “La cosa más extraña” (21 de septiembre de 2005), “Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica” (4 de julio de 2007), “Iniciar que es interrumpir” (5 de julio de 2007), “Mimetic Poisoning” (26 de julio de 2007).

*Usted sí puede creer que existo. Usted sí es capaz de creer que le escribe la verídica Mujer Vampiro desde un lugar inverosímil del espacio. Usted sí.* [en cursiva en el original] (crg, 2005a)

La Mujer Vampiro, a la cual en la segunda entrega se le agregará el apodo de la Verídica, no solo va a narrar su historia, sino que invita a la narradora a que le responda, a que establezca un vínculo epistolar que se mantendrá hasta el 2007:

*Mi historia, Cristina. Se la quiero contar—eso es lo que de verdad quería decir desde el principio pero no me atrevía. ¡Ay, pensar en todo lo que una tiene que escribir para, finalmente y por azar, atreverse a decir lo que uno quería decir desde el principio! Es algo que tiene que ver con mi verdad, Cristina. Escribo “mi verdad” y, antes de que me borre, le digo que sé, lo sé de cierto, que usted no cree en la verdad. Por consideración a usted, aunque sin creerlo del todo, le digo pues que es algo que tiene que ver con una versión--la mía.*

*Apuesto que le interesa. Apuesto que me dedicará algo de su atención. Apuesto la inencontrable Santo contra las mujeres vampiro si usted gana o si usted pierde. Se la apuesto. Queda de usted.*

*Puede mandar su respuesta a soylamujervampiro@hotmail.com* [en cursiva en el original] (crg, 2005a)

La expansión difumina los contornos entre lo ficcional y lo real. Abre un pasaje para que el texto literario pueda ingresar en el contexto y viceversa. Un personaje le escribe a otro y le ofrece una forma de contacto verosímil, pero también habilita que los/as lectores/as del blog escriban a dicha dirección de correo electrónico. El gesto no es muy diferente a cuando en publicaciones periódicas se dejaba una casilla de correo para que los/as lectores/as escribieran cartas a personajes de ficción, pero el artificio de lo digital es lo suficientemente potente como para darle una pátina de realidad, de la misma manera en que muchas personas tomaron los primeros blogs ficcionales como auténticos testimonios.

A partir del quinto episodio, “Uno, si tiene suerte o convicción, no termina de golpearse nunca”, el esquema epistolar deja de ser predominante. Cristina, la destinataria de las cartas, asume el control de la narración y va articulando diferentes secuencias textuales con citas de las epístolas. De marzo a septiembre de 2005 se van publicando entregas de la novela de la Mujer Vampiro. Después, durante casi dos años, los episodios cesan. El 4 de julio de 2007 en *No hay tal lugar* se publica “Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica”, en donde la voz narradora cita un fragmento de la entrega “Lo que se hace con la luz”, del 22 de junio de 2005, y a continuación declara lo siguiente: “Es ahora. La escritura es ahora. Ella está de vuelta.

Todas sus cartas, ahora en blog gemelo a éste, al que se puede entrar por Mi Perfil o en Una relación con la luz” (crg, 2007b).

A partir de ese momento, el blog *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica*<sup>66</sup> compilará todas las entregas de la novela, salvo el posteo del 4 de julio de 2007. Además, en *Una relación con la luz* se publican dos textos más que ya no aparecen en *No hay tal lugar*: “Iniciar que es interrumpir”, del 5 de julio de 2007, y “Mimetic Poisoning”, publicado el 26 de julio de 2007 y que va a ser el último capítulo de la historia de la Mujer Vampiro. En breve retomamos estos dos posteos, pero primero revisemos algunos aspectos de la serie en general.

En la cuarta entrega, “Un ir sobre dagas”, del 3 de abril de 2005, nos enteramos de que la Mujer Vampiro no sólo le envía cartas a Cristina, sino que comenzó a vigilar cada uno de sus movimientos, incluso cuando duerme: “Me detengo bajo el balcón de su recámara por las noches, tampoco en eso ha errado. La veo dormir” (crg, 2005c). La presencia de la Mujer Vampiro hace que la narradora empiece a temer por su vida, lo cual motiva que dé a conocer las misivas:

Ahora sé que publico estas cartas para protegerme. De ella. De mí misma. No persigo otro afán al hacerlas públicas. La persona que se hace llamar La Mujer Vampiro, la Verídica, o sufre de algún tipo de enfermedad mental, lo cual la hace peligrosa, o es verdaderamente la Verídica Mujer Vampiro, lo cual la hace peligrosa. No sé qué le haya pasado, no sé si me interese, en realidad, saberlo, pero de ahora en adelante, obedeciendo a la peculiar manera de organizar sus misivas, empezaré a leer sus textos del final hacia el principio. (crg, 2005c)

Más allá de establecer ciertos elementos que sirven para construir la relación entre ambos personajes, podemos identificar aquí también que la expansión está funcionando. Prácticamente no hay texto literario de Rivera Garza que en esta etapa esté exenta de formar parte de algún giro de esta dinámica. En la entrega citada se dan ciertos movimientos, cruzando límites diversos. La Verídica Mujer Vampiro, que comienza solo enviando cartas al personaje de Cristina, ya transgrede la frontera de lo meramente textual y se presenta en el mundo de la historia, en ese contexto en donde se escriben y leen cartas una mujer vampiro y una escritora llamada Cristina. Este detalle puede resultar redundante, pero dista de ser menor, porque debemos entender que nos estamos refiriendo al universo ficticio que comenzó a desplegarse en el texto “La Mujer Vampiro escribe”.

Si este primer movimiento se centra específicamente en un elemento de la trama, el siguiente se aleja del núcleo de la historia, para referenciar un entorno que, si bien sigue siendo ficcional, ya establece vinculaciones con lo real. El gesto metaliterario tiende un puente

---

<sup>66</sup> Véase <http://vampveridica.blogspot.com/>

con los/as lectores/as: Cristina publica las cartas de la Mujer Vampiro en un blog y las lee de la misma manera en que lo hace el público lector de *No hay tal lugar*. El personaje de la historia se posiciona, prácticamente, en una escena de lectura que espeja la que llevan a cabo quienes leen el blog de Rivera Garza. La expansión que propicia el medio digital permite que se hagan porosos los límites entre el “mundo real” y el mundo ficcional.

La Mujer Vampiro finalmente se presenta ante Cristina y, como antes los personajes de *La cresta de Ilión* o de *Los textos del yo*, desestabiliza nominalizaciones y géneros en el episodio “Ulises”, posteo el 17 de abril de 2005:

—Tú me conoces —me dijo cuando trataba de abrir la puerta del vehículo.

Supongo que la miré como si ella y yo estuviéramos muy lejos la una de la otra. Supongo que lo estábamos.

—Me llamo Ulises —murmuró y, acto seguido, me extendió la mano. Supongo que fue un acto reflejo el que me motivó a dejar los libros sobre el asiento y a estrechar, en una estupefacción absoluta, una mano huesuda, de dedos largos y piel muy suave. (crg, 2005d)

A partir de ese momento, Ulises, La Verídica, además de escribirle, visitará regularmente a Cristina. En uno de esos encuentros, narrados en “Una sensación no del todo desagradable”, del 9 de mayo de 2005, leemos:

Y mientras la mirada se me llenaba de adjetivos, mientras la mirada la recorría y, al recorrerla, la confirmaba y la desvanecía, la persona que tenía frente a mí, inmóvil e inesperada, aturrida y sin palabras, se volvía, como el departamento al que llega el escritor Orr en *Oracle Night*, una entidad ilusoria. Algo de ficción. Fue por eso, por la sensación, no del todo desagradable efectivamente, pero sí incómoda, sí enloquecedora, que me aproximé. Cuando mi mano derecha finalmente aterrizó en su hombro me di cuenta de que había tenido razón: Ulises estaba temblando.

Era obvio que la persona que estaba y no estaba frente a mí, la fictiva, acababa de hacer algo que le producía horror, asco, remordimiento. (crg, 2005e)

La idea de la colindancia sostenida por Rivera Garza para explicar su poética, de lo disímil que coincide produciendo una tensión que deriva en un efecto estético, debe leerse a la luz de los tres procedimientos postulados, pero ahora circunscribámonos a la expansión. La Verídica es y a la vez se desvanece, como lo hace la frontera literaria, identitaria, genérica, que pretendidamente la enmarca para definirla. La Mujer Vampiro Ulises es una entidad ficticia que se postula como real, pero que en determinado momento de la historia se

desestabiliza su estatus y se asume la posibilidad de que sea imaginaria: lo real y lo ficticio colindan y ponen en crisis su especificidad y su pertinencia.

Resulta más que curioso que no haya trabajos críticos que analicen la novela por entregas de la Mujer Vampiro. Su ausencia en ensayos, ponencias, tesis y libros sobre Rivera Garza quizás responda a que su publicación se dio entre la aparición de dos producciones que suscitaron gran atención crítica: *Los textos del yo*, del año 2005, y *La muerte me da*, editada en el 2007. Las cartas de la Mujer Vampiro abren dos trayectorias para la producción de Rivera Garza en los siguientes años, las cuales proponemos denominar “el ciclo de la Detective/la Increíblemente Pequeña” y el “ciclo de Xian”.

Por un lado, la dinámica de la relación entre la Mujer Vampiro y Cristina es prácticamente la misma que va a tener Anne-Marie Bianco, la asesina de *La muerte me da*, y el personaje de Cristina Rivera Garza. La asesina deja como pistas fragmentos de textos de Alejandra Pizarnik en las escenas de los crímenes y envía al personaje de Cristina Rivera Garza (informante y consultora de la Detective que lleva el caso) una serie de doce mensajes y, finalmente, un poemario, que lleva como título *La muerte me da*.

En los mensajes, la asesina permanentemente se bautiza con un nombre diferente: “Me llamo Joachina Abramövic. Y no sé, en realidad, quién soy” (Rivera Garza, 2007b, p. 79), “Tú sabes, por supuesto, que no soy Joachina Abramövic; pero estoy segura de que, como a mí, te gustaría llamarte así” (Rivera Garza, 2007b, p. 81), “Ahora soy Gina Pane” (Rivera Garza, 2007b, p. 84). La identidad es voluble, discordante, se construye en la acción de escribir. Como cierre al mensaje número 9, leemos: “Si esto fuera un video. Si tuviera cuerpo. Si fuera un vaso vacío. Si escribiera. Si yo fuera una mujer increíblemente pequeña. Mi nombre es Lynn. Lynn Hershman. Y mi nombre, como te lo imaginas, como lo sabes, como en tu propio caso, mi nombre no soy yo” (Rivera Garza, 2007b, p. 92). Ulises y Anne-Marie comparten a la deriva como práctica en donde su identidad está permanentemente en proceso de ser constituida, sin versiones ni instancias finales, como la escritura.

Por otro lado, *La muerte me da* comienza con una escena en donde Cristina se encuentra con el cadáver de la primera víctima de Anne-Marie: “—Pero si es un cuerpo —farfullé para nadie o para alguien dentro de mí o para nada” (Rivera Garza, 2007b, p. 15). La escena es muy similar con la que se relata en la entrega “No quiero volver a ver algo así en mi vida”, publicada el 24 de junio de 2005, cuando la otra Cristina se encuentra por casualidad con una de las víctimas de Ulises (crg, 2005i)<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> El 15 de septiembre de 2006, Rivera Garza publica el posteo “Mantener la cabeza”. Allí, narra la experiencia de ver “su primer decapitado” en una carretera de China, producto de un siniestro automovilístico: “Iba hacia el aeropuerto de Beijing cuando, de repente, el flujo vehicular se detuvo. El taxista, a quien no entendía en lo más mínimo, pronunció en su idioma, y de esto estoy plenamente convencida, las mismas palabras que yo pronunciaba en ese momento en español: ¡pero si se trata de un cuerpo!” (crg, 2006a).

*La muerte me da* parte de los géneros de la novela policial y del *giallo* cinematográfico, predominantemente dominados por ambientes y personajes masculinos, para subvertirlos: detective, informante y criminal son mujeres; las víctimas, hombres. En distintos puntos de una ciudad innominada, aparecen cuerpos de hombres castrados física y simbólicamente, ya que se les seccionó el miembro y son llamados víctimas, con lo cual se establece una continua castración discursiva (Sánchez Becerril, 2013). Después del tercer asesinato, la Detective se encuentra una vez más con Cristina:

Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir producir una imagen– en los cuerpos castrados de los tres hombres jóvenes que habían aparecido desnudos y sangrantes sobre el asfalto de la ciudad. Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir oír el eco– en la palabra castración y en todas las referencias trágicas del término. Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir ver– en lo larga, en lo interminable, en lo incesante que era la palabra des-mem-bramien-to. Pensé –y aquí pensar quiere decir enunciar en voz baja– en el término *asesinatos seriales* [en cursiva en el original] y me di cuenta de que era la primera vez que lo relacionaba con el cuerpo masculino. Y pensé –y aquí pensar quiere decir en realidad practicar la ironía– que era de suyo interesante que, al menos en español, la palabra víctima siempre fuese femenina.

–¿Se ríe usted? –interrumpió la Detective. Intrigada. Molesta.

Y fue en ese instante que pensé, de manera por demás intempestiva, justo como aparecían esos días claros en medio de los días cenicientos que precedieron el estallido de la primavera, que el asesino era en realidad una asesina. [...]

[...]

–Es la palabra víctima, Detective –le expliqué sin esperanza alguna de ser comprendida mientras escribía el artículo determinado y el sustantivo sobre una servilleta de papel–. La [en cursiva en el original] víctima siempre es femenina. ¿Lo ve? En el recuento de los hechos, en los artículos del periódico, en los ensayos que alguna vez se escriban sobre estos eventos, esta palabra los castrará una y otra vez. (Rivera Garza, 2007b, pp. 29-30)

---

Un detalle que tal vez se pierda, pero que adquiere una mayor relevancia al establecer los pasajes entre textos es lo que se narra a continuación. De acuerdo con Rivera Garza, luego de ver al decapitado, continuaron su camino: “En Xian, que era hacia donde me dirigía aquella mañana nublada, vi los soldados de terracota--los asombrosos cuerpos completos y, también, los decapitados por el paso del tiempo, el paso de la guerra, todo esto. Un par de semanas después llegué a Tijuana y ahí me recibió la noticia del hallazgo de un par de cabezas a las puertas de una institución a cargo del orden público. Más tarde me enteré, como todos, del depósito de cabezas en la pista de baile de Uruapan, Michoacán”. (crg, 2006a)

Xian, aquí, es una ciudad, pero además ha sido un personaje en *La guerra no importa*, y lo volverá a ser en *La frontera más distante* y en *Verde Shanghai*. No es menor que Xian pueda ser un sujeto y también un espacio. En este punto de la literatura de Rivera Garza, se puede entender que estas dos categorías están separadas, pero a partir del desarrollo de la idea de las “escrituras geológicas”, hacia el 2016, el sujeto es en tanto el territorio.

Cristina menciona a los asesinatos seriales, pero es claro que también resuena, aun sin mencionarlo, los femicidios de Ciudad Juárez. Los castrados evidencian la muerte ya silenciada, ya normalizada de las víctimas femeninas, y de ahí la risa del personaje de Cristina: lo usual, en el contexto de violencia patriarcal, muchas veces narco, es que sean asesinadas las mujeres, no los hombres, como si cada víctima castrada fuera el giro de la máxima que plantea que noticia es que un hombre muere a un perro<sup>68</sup>.

Es claro que el personaje de Anne-Marie Bianco y cómo se relaciona con Cristina abrevan de la novela por entregas de la Mujer Vampiro. Pero más allá de identificar coincidencias, lo que quisiéramos destacar es que *La muerte me da* introduce dos personajes que configuran uno de los ciclos en donde se va a modular la producción literaria de Rivera Garza: la Detective y la Increíblemente Pequeña. En breve, desarrollaremos este aspecto.

Por otra parte, las cartas de Ulises, la Verídica, también referencian a un personaje de los cuentos de *La guerra no importa*, que conformará el otro de los ciclos de Rivera Garza: Xian. El 14 de junio de 2005 se publica “Dos mujeres que roban jade y mancuernillas”. Allí, un hombre va a hasta la oficina de Cristina, para preguntarle si conocía a la Verídica, ya que había estado hacía poco en su casa y le había robado. Cristina le responde con otra pregunta:

—¿Una colección de jade y varios juegos de mancuernillas? —por razones que todavía no entendía bien precisaba de su confirmación.

—¿Se lo dijo ella? —la alarma en sus ojos era real. Su impaciencia. Su azoro—. ¿Se lo dijo? (crg, 2005g)

En este punto, lo específico de los objetos robados establece un posible vínculo con la trama del cuento “Andamos perras, andamos diabras”, incluido en *La guerra no importa*. Pero puede ser otra colección de jade y otras mancuernillas. Sin embargo, pocas líneas después, la narradora no solo confirma la conexión con “Andamos perras, andamos diabras”, sino que ella se establece como parte de dicho universo ficcional:

---

<sup>68</sup> En una entrevista que le realiza Carolyn Wolfenzon (2015), Rivera Garza comenta: “Me preocupaban muchas cosas cuando escribía *La muerte me da*. Todavía el horrorismo —el concepto es de Adriana Cavarero— no se convertía en la condición cotidiana de vida en México, pero ya había atisbos enormes que anunciaban que, pronto, la saña con que se desfigura no solo el cuerpo sino la condición humana de un cuerpo nos dejaría apabullados a nivel tanto individual como social. Teníamos años leyendo ya noticias sobre los feminicidios, que entonces parecían ser solo de Ciudad Juárez, pero que se han vuelto una constante nacional. En una de sus vertientes, *La muerte me da* intentaba ver esa misma realidad desde el otro lado del tablero. Si la violencia marcada en el cuerpo femenino —en esa víctima que por definición, y hablo aquí incluso de la gramática, es siempre femenina— parecía no alertar a la población, ¿pasaría algo si la violencia se inscribía en el cuerpo masculino? Más que una venganza simbólica, lo que hay de fondo, creo, es una pregunta de otredad. Un reclamo. Una interpelación”. (p. 22).

Me incorporé entonces. El ruido de las rodillas. El gemido de hastío. La compasión. Recordé la furia y la frustración del Hombre Mayor que, 20 años atrás, también la buscaba. Los dos hombres me conmovieron. Me quedé inmóvil así, de pie junto a él que, con las piernas cruzadas y la mirada hacia arriba, no parecía haber salido bien a bien de la adolescencia.

[...]

Ese verano, recordé, vivimos del dinero que sacó al malbaratar el jade e intercambiar las mancuernillas en el mercado negro. Algo así le había dicho La Secuestrada, ya dentro de la tina, al Hombre Mayor que, vestido y pulcro, la observaba desde el asiento del retrete. Los dos lloraban en silencio dentro del baño. También perdimos tres paraguas, había continuado. Y un perro que se llamaba el Diablo dejó que le acariciáramos el lomo. Una tarde de domingo. Fumábamos mucho. Las dos. (crg, 2005g)<sup>69</sup>

La trama del cuento anterior se reescribe no solo en un nuevo texto, sino en un nuevo medio. Si el cuento publicado en el libro impreso es autoconclusivo, pero con un final abierto, cuando su historia llega al blog asume la secuencialidad de la novela por entregas en la cual se despliega, pero también, al estar en un entorno digital que potencia la recursividad, confirma que los finales son una convención que responde a motivos extraliterarios.

El 22 de junio de 2005 se publica “Lo que se hace con la luz”. Allí, la Mujer Vampiro le recrimina a Cristina que no debió haber ido hasta su casa, buscándola:

*No debiste*, insiste, en su carta, dentro de la escritura de su carta. *No debiste gritar que miento, que viste la fotografía, que alguien me busca, que soy una ladrona vulgar. Jade. Mancuernillas. Hay cosas que no se gritan, Cristina*, y escribe mi nombre como quien levanta una bandera blanca detrás de una colina. *Hay cosas que se callan o, mejor aún, que se imaginan. Sólo se imaginan.* [en cursiva en el original] (crg, 2005h)

A continuación, Cristina le da las razones de por qué fue tras ella. Unas cuantas líneas ejemplifican varios rasgos de las cartas de la Mujer Vampiro, características que se entienden

---

<sup>69</sup> En “Andamos perras, andamos diabras”, leemos:

Xian lo observó desde la cama en completa inmovilidad.

—Te ves bien de esmoquin blanco —le dijo.

—Tu amiguita vivió en mi casa un tiempo, ¿lo sabías? —le empezó a contar al mismo tiempo que servía el champán en dos copas largas—. Y cuando se fue, se fueron con ella una colección de jade, un par de diamantes y otras cosillas por el estilo. Supongo que tú sabrás dónde se encuentran todas ellas. Incluida a tu amiguita malparida.

[...]

Xian se incorporó con mucha dificultad de la cama y, sin verlo, se dirigió una vez más al baño. Él la siguió de cerca y, cuando abrió el grifo del agua y se quitó la bata, no pudo hacer nada más que sentarse sobre el retrete con una docilidad espantosa. Entonces la observó en absoluta inmovilidad.

—Ese verano perdimos seis paraguas —murmuró Xian con el agua justo al ras del labio inferior—. Y yo viví del dinero que obtuvimos al vender tus cosas. (Rivera Garza, 2021b, p. 99)

a partir de la dinámica de expansión que está funcionando en esta serie y que traccionarán los ciclos de la Detective/Increíblemente Pequeña y de Xian: la prosa no establece diferencias con el verso; los personajes ejecutan derivas identitarias, genéricas y nominales; el texto establece vínculos con textos propios del mismo medio y/o diferente; la ficción colinda con formas de escrituras del yo y el ensayo, etc. Leemos:

Porque hay una casa en llamas en alguna esquina del encéfalo.

Porque en junio cunde la predicción y mi silla es de madera.

Porque llueve. Porque lloverá. Porque hoy llueve.

Porque los cinco dedos de mi mano izquierda tocan la orilla delgadísima del cielo. Y entonces, el cielo, que es una lengua pavorosa, deja caer del azar los otros cinco dedos.

Porque no sé hablar.

Porque la muda observa sin cesar el agua intranquila de la pecera.

Porque alguien se hunde bajo las mamparas de un texto.

Porque te conozco. Porque no te conozco.

Porque la sirena, que es una sirena que canta desde la ambulancia roja, anuncia tu llegada.

Porque no puedes salir.

Porque no te llamas Xian.

(Todo esto pienso cuando pienso en la melancolía que interrumpo, la imposibilidad que intercalo, la escritura que, intermitente, me lee). (crg, 2005h)

En “La melancolía de la nube que se vuelve, ahora mismo, bruma”, publicado el 28 de junio de 2005, el hombre que busca a la Mujer Vampiro vuelve a la oficina de Cristina, para tratar de encontrar alguna respuesta. El hombre todavía la busca, y Cristina confirma los múltiples nombres que posee la Verídica, las identidades que confluyen en ella: “—Pero sí se llama Ulises Aldravandi —confieso en voz muy baja—. Y también se llama Xian” (crg, 2005k).

“Tres piezas vampíricas”, del 30 de junio de 2005, está compuesta por tres apartados en donde se narran hipotéticos “encuentros” de la narradora con diferentes producciones artístico-literarias. A la manera de los textos explicativos de un museo o de una galería de arte, cada apartado tiene un título, la especificación del tipo de obra y su país de origen:

I.

DAR LA ESPALDA, cortometraje, México. [en mayúscula en el original]

[...]

II.

LA VOZ POR LA BOCINA, instalación, México. [en mayúscula en el original]

[...]

III

LA MUJER VAMPIRO CONTRA LOS HOMBRES SANTOS, historieta, México. [en mayúscula en el original] (crg, 2005l)

Cortometraje, instalación e historieta: tres tipos de producciones artísticas, tres regímenes de expresión que ingresan en el texto narrativo de ficción necesariamente a través de un proceso de traducción y que conlleva una desestabilización de lo pertinente y específico de la literatura. La literatura establece entonces una relación intermedial con el cine, la instalación y la historieta, pero sin salirse de los contornos del lenguaje verbal. Leamos un fragmento de la primera “pieza vampírica”:

Entraría al cine aprisa, con el periódico sobre la cabeza y la respiración agitada. Afuera, el aguacero del verano. El mismo de siempre. El único. No me preguntaría sobre la película — su título, su autor, su tema— sino hasta que aparecieran en la pantalla los tacones altos sobre las baldosas. Close-up. El sonido, ése. Toc, toc. Toc, toc. Toc. Las poderosas pantorrillas. Toc. No me preguntaría nada, no tendría tiempo. La palabra estupor. La palabra reconocimiento. Justo antes de que surgiera la interrogante, se desarrollaría frente a mí la respuesta: La mujer que avanza como sobre dagas no ve hacia atrás. Camina: Entra a un bar de grandes espejos biselados: Saluda: Se contonea apenas al compás de la música electrónica: Observa su entorno —derecha, izquierda: Toma una larga copa de champán: Ríe: Platica— algo insulso, algo predecible: Eleva la copa: Guiña: Plática algo más —algo que se pierde entre los murmullos: Se despide. Afuera: el repiquetear de los zapatos femeninos. La velocidad.

Todo esto lo supondría.

Todo esto sería una conjetura porque el espectador, que sería yo, que únicamente, de esto me acabaría de dar cuenta en ese momento, sería yo en la sala vacía, nunca vería el rostro del personaje femenino. (crg, 2005l)

La utilización del condicional se enmarca en la suspensión de las certezas que se despliega en la novela digital por entregas. Aunque la “pieza vampírica” no se ha producido, no es específicamente una mentira. Es una suposición: se plantea un hecho que no ha ocurrido, pero que podría pasar. Se trata de una ficción que avanza en el terreno mismo de la ficción, en donde lo referencial no es relevante. El personaje de esa suposición/ficción se constituye a su vez en el espectador de otra narración que se despliega ante ella.

Los tacones altos, un motivo durante varias de las entregas de la Mujer Vampiro, funcionan como una transición entre la novela y el cortometraje, una grieta por donde comienza a fluir el lenguaje audiovisual: la indicación de los tipos de planos, de los efectos de sonido y música, el montaje de escenas. Aquí, el tiempo verbal cambia: asume la conjugación verbal de la narración audiovisual, el presente en el modo indicativo, y su

persona, la tercera del singular. Lo que ocurre en la pantalla sucede, pasa como parte de la diégesis cinematográfica, pero lo hace en el marco de una conjetura de un personaje ficticio. La literatura se expande una vez más, como ya lo había hecho en *Los textos del yo*, para incluir en su dominio al cine.

La segunda pieza, “La voz por la bocina”, es una instalación:

La sala es blanca, blancas las paredes, los pisos, los techos.

Yo entraría ahí como quien se introduce en un sueño: sin saber cómo o por qué, encontrándome en el lugar de súbito, sin explicación. Toda entera.

En el centro de la sala hay un pupitre escolar. Sobre el pupitre, un teléfono. El teléfono está descolgado.

NO TOCAR [en mayúscula en el original]

La bocina negra, pesada.

El cordón: una espiral no infinita.

La voz que sale de la bocina es tentativa, incrédula, mediatunda.

La voz dice:

¿Estás ahí? ¿Hace frío allá? ¿Hay sol? ¿Hay alguien? ¿Estás ahí?

Una y otra vez. Una y otra vez y nada más. Excepto por el batir de alas o de tela, excepto por ese ruido, sólo las preguntas básicas: “¿Estás ahí? ¿Hace frío allá? ¿Hay sol? ¿Hay alguien? ¿Estás ahí?”.

NO TOCAR [en mayúscula en el original] (crg, 2005l)

En esta instancia, de nuevo la narración se presenta como suposición, pero, a diferencia de la primera pieza vampírica, lo disímil ya se despliega ni bien comenzamos a leer: la aséptica descripción del lugar que se encuentra en el primer párrafo se realiza en el tiempo presente; inmediatamente después, entra a jugar el condicional. El pasaje se da de un párrafo a otro, sin ningún tipo de transición, a través del corte del espacio en blanco. La pieza es más fragmentaria, compuesta por párrafos que a veces son líneas y líneas que son párrafos. La narración es despojada incluso de uno de sus elementos centrales, el verbo, ya que se emplean los sintagmas nominales para construir el relato a partir de enfocar ciertos elementos de la instalación, funcionando casi como planos detalle. Si la presencia del verbo en condicional habilita que se entienda que esta pieza vampírica repite el procedimiento de

la primera, queda como una huella casi perdida, ya que la narradora no vuelve a posicionarse como parte de la conjetura, de hecho, el texto cierra enfocando un elemento del lugar: el cartel que ha puesto el museo o la galería para evitar que los/as visitantes toquen la instalación. Es un cierre que en realidad es una apertura, queda como una suposición abierta, que solo se corta cuando se pasa a la siguiente pieza. Cierta atmósfera onírica se comienza a desarrollarse en tanto los textos cambian sin solución de continuidad, como las escenas de un sueño.

La inestabilidad disciplinal, genérica y medial encuentra en la instalación, tal vez, su mejor exponente, ya que Lucía Stubrin y Claudia Kozak (2015) la definen como “un tipo de obra que por sus límites difusos da lugar a caracterizaciones inestables” (p. 152). Principalmente una obra de entorno, los/as artistas que la llevan a cabo crean un “espacio sensible particular al momento de diseñarla y por ello tiene[n] en cuenta también el espacio expositivo donde va a ser montada” (p. 153). La instalación, que incorpora la participación de los/as espectadores/as, posee una particular condición efímera “a medio camino entre la obra material que deja una huella, materia de museo y de colección, y la intervención diluida en el tiempo de su actuación” (p. 153). En la instalación colindan ambos procedimientos: se compone desafiando los límites de la reproductibilidad, de la museificación y del mercado, “pero al mismo tiempo no se niega por completo a su perdurabilidad” (p. 153). Por otra parte, la instalación es el formato que suele ser elegido para dar cuenta del contacto del cine y las artes visuales, expandiendo cada uno de sus respectivos campos (Kozak, 2017b).

La última de las piezas vampíricas es “La Mujer Vampiro contra los Hombres Santos”, una historieta:

La encontraría en el puesto de la esquina de mi infancia, junto al *Contraespía Ibáñez y Rarotonga*. Se trataría de una revista de dimensiones normales y con los acostumbrados recuadros. No habría nada singular en la publicación, excepto que la heroína, la Mujer Vampiro del título, nunca aparecería en ella.

Habría, sobre todo o únicamente, huellas de su presencia. Pruebas irrevocables de que ella habría estado ahí: estigmas en el cuerpo de lo real. Rasguños en la cara de Nadie. Graffiti. Señeras señas. Marcas. Inscripciones. Pero los Hombres Santos del título, vestidos *ad hoc*, nunca podrían dar con ella. Nunca podrían darle alcance.

Una trama fantasmática en el más puro estilo realista. (crg, 2005l)

La última pieza desarrolla en su narración elementos tanto de la primera como de la segunda pieza: la presencia más evidente de la voz narradora en condicional y los sintagmas nominales que funcionan como planos detalle de ciertas zonas de la pieza. Pero aquí aparece

un aspecto más, que vuelve a desestabilizar categorías. Los límites entre lo ficcional y lo real se difuminan, y *La Mujer Vampiro contra los Hombres Santos* aparece junto a una historieta efectivamente publicada como *Rarotonga*, melodrama cuyo éxito durante los primeros años de la década de los setenta hizo que fuera adaptada al cine en 1978 (Aurrecoechea Hernández et al., 2020). La relación intermedial entre literatura e historieta queda aquí ya planteada, para desplegarse con toda su potencia estética en *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* en el 2010.

Si bien hemos realizado algunas referencias generales al concepto de intermedialidad es necesario llevar a cabo algunas especificaciones. La presente tesis organiza un marco teórico basado preponderantemente en bibliografía del campo de los estudios literarios, por lo tanto, excede los límites de este trabajo una revisión exhaustiva de producciones críticas provenientes de los estudios de los medios, las ciencias de la comunicación o el diseño audiovisual que se hayan centrado en la intermedialidad. Sin embargo, con el objetivo de dar cuenta de ciertas definiciones con las cuales luego podremos operativizar análisis, vamos a revisar el artículo “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” (2005), de Irina Rajewsky, texto que no solo ofrece una sintética historización del concepto de intermedialidad, sino que plantea la necesidad de, ante la proliferación de definiciones vagas y múltiples formas de uso del término, especificar y posicionar su propia concepción de intermedialidad, basada en (aunque no limitada a) los estudios literarios (pp. 43-45).

En primer lugar, Rajewsky plantea una conceptualización en sentido amplio de intermedialidad, la cual se referiría a todo fenómeno que sucede de algún modo u otro entre medios:

“Intermedial” therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena (i.e., the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media) (p. 46).

A partir de este primer acercamiento, Rajewsky toma a los estudios literarios, así como los estudios de música, de teatro y cine y la historia del arte, que ya se enfocaban en fenómenos que podían ser calificados como intermediales, para establecer concepciones más restringidas de intermedialidad, las cuales divide en las siguientes tres subcategorías:

- 1) Intermedialidad en el sentido estricto de transposición medial (adaptaciones cinematográficas, novelizaciones, etc.): en este caso, la cualidad intermedial se vincula con la forma en que se compone un producto, es decir, con la transformación de un producto medial dado (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro

medio. Rajewsky explica que esta subcategoría es una concepción “genética”, orientada a la producción de intermedialidad: “the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process” (p. 51).

- 2) Intermedialidad en el sentido estricto de combinación de medios (ópera, cine, teatro, performances, manuscritos iluminados, instalaciones digitales o de arte sonoro, historietas, etc.). En esta categoría, la cualidad intermedial está determinada por “the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation” (p. 52). En este tipo de textos/proyectos/piezas/objetos intermediales, las distintas formas mediales de articulación están presentes en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y al significado de toda la producción, cada una a su propia manera específica.
- 3) Intermedialidad en el sentido estricto de referencias intermediales (por ejemplo, referencias a una película en un texto literario realizadas a través de la evocación o imitación de ciertas técnicas cinematográficas, écfrasis, referencias a la pintura en el cine, musicalización de la literatura, etc.). Rajewsky explica que las referencias intermediales deben ser entendidas como estrategias constructoras de sentido que contribuyen al significado global del producto medial: “the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...], or to refer to a specific medial subsystem [...] or to another medium *qua* system” (pp. 52-53). En esta tercera categoría, la producción se constituye, por lo tanto, parcial o totalmente en relación con la obra, sistema o subsistema al que se refiere.

*El Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (2021), editado por Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls, ofrece una muy completa entrada para “Intermedialidad”, de la cual recuperaremos algunos elementos.

Luego de delinear los antecedentes de la intermedialidad artística desde la antigüedad clásica (sobre todo en lo que respecta a la relación entre pintura y literatura) hasta el siglo XVIII, González Aktories et al. (2021a) explican que “la llegada de las vanguardias supuso una revolución en tanto que apostó por nuevas referencias, préstamos y formas combinatorias entre los lenguajes artísticos”; lo mismo que el arte concreto, ya que, para éste, la multimedialidad, que entendió como la convivencia entre las artes dentro de un mismo objeto artístico, “fue una importante clave para acceder a la cultura de masas” (pp. 4-5).

Justamente, a partir de la segunda mitad del siglo XX, desde el movimiento internacional Fluxus, cercano al concretismo, el académico y artista Dick Higgins publica su

ensayo “Synesthesia and Intersenses: Intermedia” (1966), donde explica que, “aunque como fenómeno se remonta a los tiempos más antiguos, la proliferación de obra que se estaba realizando entre medios artísticos, sobre todo en el siglo XX, hacía ya imposible sostener la separación entre artes”. Para Higgins no es tanto una crisis de los límites entre las disciplinas artísticas, sino de la misma idea de arte, ya que, a partir de la revolución industrial, se dieron una serie de cambios que provocaron que el valor de las obras de arte se cuestionara “ante un escenario económico y sociocultural determinado por nuevos órdenes y contextos de producción y de consumo” (p. 5).

En lo que respecta al campo de los estudios literarios, González Aktories et al. (2021a) destacan que “la intermedialidad ha abierto el interés a aquello que va más allá de lo estrictamente literario”, es decir, fenómenos, prácticas y proyectos en donde “la literatura se ve conectada de muchas maneras y en distintos niveles con otras expresiones y discursos artísticos”. La intermedialidad, en la esfera de los estudios comparatistas entre literatura y otras artes, ha desarrollado enfoques teórico-metodológicos interdisciplinarios, como el de Irina Rajewsky. Esta perspectiva de análisis permite “el acercamiento a toda clase de fenómenos, tanto de asimilación, como de cruce o de intercambio entre los discursos artísticos”, con lo cual “lo literario no sólo presenta un objeto sino un medio de contacto” (p. 7).

El concepto de intermedialidad nos permite analizar textos como los de Rivera Garza, ya que para aquella los objetos de estudio no son estáticos, sino que se entienden “a partir de los procesos de incorporación, migración y transformación de lenguajes que sugieren, en un campo que se asume como limítrofe, a la vez que dinámico y por lo tanto móvil”. Como ejemplos de dichos procesos se pueden evidenciar “relaciones que se dan por yuxtaposición, por correspondencia, por reelaboraciones como la transposición o adaptación, por complementariedad e intercambio, o bien por fusión de dos o más discursos artísticos vinculados” (pp. 7-8). Un texto como *El mal de la taiga*, en donde se entrecruza lo verbal, lo visual y lo musical claramente puede ser clasificado como intermedial. La serie de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* ciertamente también es intermedial.

Finalmente, González Aktories et al. (2021a) explican que, para los estudios literarios, “la intermedialidad<sup>70</sup> ha ayudado a reconocer hasta dónde se expande lo literario, y si en esas

---

<sup>70</sup> Así como revisamos la conceptualización de intermedialidad, consideramos necesario detallar algunas cuestiones en relación con el concepto de medio, ya que se encuentra en la base de una familia de términos que han aparecido y que seguirán apareciendo en la presente tesis: transmedialidad, mediación, medialidad, intermedialidad, medios, etc. La entrada del término en el reciente *Glosario de filosofía de la técnica* (2022), elaborada por Roberto Rubio, aporta claridad conceptual y teórica para un término a menudo difuso y polisémico.

Rubio (2022) parte del significado de “medio” en su uso corriente (centro, intermediario, herramienta, recurso, etc.), para detallar que, en las ciencias sociales y en las humanidades, se utiliza como “término técnico para señalar los materiales, procedimientos y tecnologías de la comunicación”. A menudo, para referirse a ello, se utiliza su plural, “los medios” (así como el plural en inglés, media), forma que alude

extensiones y relaciones con otros medios se aleja de prácticas convencionalmente literarias, o si gracias a ello es también capaz de modificar en nuevas formas prácticas de otras artes” (p. 11).

Una vez más, y ya en una de las últimas oportunidades, volvamos a la novela de la Mujer Vampiro. En “La más tramposa de todas sus misivas”, del 17 de agosto de 2005, podemos leer:

---

a la “función de intermediación” y la articula con las “acepciones de instrumento y de recurso para la obtención de fines” (p. 318). Rubio también destaca que, en la multiplicidad de proyectos interdisciplinarios de estudios de los medios, debe tenerse en cuenta el idioma de origen y la tradición cultural y científica en la que cada proyecto está inserto. Se identifican dos grandes tradiciones: la ciencia de los medios alemana, que hacen uso de “planteamientos cuasi-trascendentales acerca del *a priori* técnico medial”, para realizar un análisis más filosófico; y los *media studies* anglo-norteamericanos, que suelen vincular el análisis medial con “diversos enfoques de crítica social y política, como los estudios de género y decoloniales” (p. 319). Con el objetivo de comprender la complejidad semántica del término “medio”, Rubio revisa sus principales usos como término técnico en la tradición alemana. A partir de los postulados de Dieter Mersch en *Medientheorien zur Einführung* (2006), Rubio destaca tres marcos teóricos que modelaron el concepto de medio: la teoría de la percepción (Antigüedad), la teoría del lenguaje (siglo XVIII) y las tecnologías de la comunicación (segunda mitad del siglo XIX). Por lo tanto, “la estética, el lenguaje y la técnica, con sus rasgos centrales de la materialidad, la representación y la operatividad”, sostiene Rubio parafraseando a Mersch, “constituyen las tres fuentes del concepto de “medio”” (p. 319).

Por otra parte, para Jacques Rancière (2007), el término “medio” significa algo más que un material y un soporte; es más bien un espacio ideal para la apropiación tanto del material y como del soporte (p. 71). El medio, entonces, puede ser pensado como una superficie de conversión, “una superficie de equivalencia entre las diferentes formas de hacer de arte diversas” (Speranza, 2012, p. 67).

En una línea similar, Garramuño (2015) explica que el medio “se define por la superposición siempre en movimiento y la transformación de las convenciones artísticas que en determinados momentos históricos lo delimitan”, por lo tanto, la propiedad de expansión de los medios es diferente a la “mezcla de soportes” (p. 157).

Para su definición, Cruz Arzabal (2021) comienza estableciendo que “mensaje y medio son nociones inseparables, pues lo que convierte un objeto cualquiera en medio es la capacidad de transmitir un mensaje, mientras que un mensaje existe en la medida en la que puede ser transmitido por un medio” (p. 23). Medio y mensaje son indisociables, y sin embargo, ante una obra, es posible determinar los rasgos distintivos de cada uno. Cruz Arzabal parte de la definición de Rippl (2015) para proponer que medio “es la dimensión material/sensible de la comunicación”, es decir, “el lugar en el que aparece la comunicación” (p. 23). Es necesario destacar que la “dimensión sensible de la comunicación” implica tanto cómo se perciben los estímulos comunicativos (mediante los sentidos) como la manera en que se producen y se reciben esos estímulos sensibles (mediante las tecnologías). Otro de los aspectos que subraya Cruz Arzabal, basándose en Mitchell (2009), es que “todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas”, por lo tanto, no existen artes “puramente” visuales o verbales. La separación o división entre medios es consecuencia de “procedimientos institucionales y disciplinantes” enmarcados históricamente: “Que hoy podamos distinguir normalmente entre dos medios no significa que esa separación sea definitiva, sino que es producto de nuestros usos, necesidades o exigencias sobre el entorno comunicativo” (pp. 24-25), propone Cruz Arzabal. Si se plantea que todos los medios son mixtos, “cualquier análisis de las relaciones entre éstos —es decir, intermedial— estará realizando la sutura en una separación que nunca estuvo del todo dividida, sino sólo a partir de que así fue pensada en un momento específico”. A partir de lo que señala Rajewsky (2005), Cruz Arzabal sostiene que, entonces, la intermedialidad puede entenderse como “una condición epistemológica del reconocimiento de medios”. Un conocimiento adecuado de un medio “implica conocer también sus relaciones con otros medios”, ya que sólo a través de la intermedialidad se puede comprender un medio (p. 25).

Esto es lo que sé de la Mujer Vampiro. Lo digo aquí para todos aquellos y aquellas que me preguntan por ella. Podría transcribir ésta, su última carta o, para ser más precisos, su carta más reciente, pero por alguna razón (una de tantas razones que no atino a comprender) no me siento con la fuerza o el gusto de hacerlo. Se trata, creo, de una misiva tramposa: acaso de La Más Tramposa de Todas sus Misivas. Pareciera ser que se comunica, pero en realidad no lo hace. De hecho, no sería del todo exagerado aseverar que lo que esta carta hace es no contar. Interrumpir, con su existencia, lo que verdaderamente no existe: encarnar ese no contar: ponerlo en mis manos para que yo, y he aquí la trampa, para que yo lo cuente. Por eso, y no por otra cosa, no me siento con deseos de publicar su carta. (crg, 2005m)

Lo específico, pertinente y autónomo de la literatura se puso en cuestión en las cartas de la Mujer Vampiro a partir de un movimiento de expansión que ha desestabilizado límites mediales, genéricos, ficcionales, etc., y ahora se duda de la secuencia textual que se supone predominante para la novela: la narración. En prácticamente uno de sus últimos giros, la novela por entregas, a través de un mecanismo de la propia historia (uno de los personajes no hace algo), interrumpe el proceso que debería estar desplegando como narrativa.

A su vez, como ya habíamos mencionado en este trabajo, el planteo poético que se hace evidente en la novela, en este caso el de postular una narrativa que no comunique, que no cuente, establece diálogos con ensayos previos de Rivera Garza, reescribiéndolos en clave ficcional. Por ejemplo, en “Narrar es una exageración. Francamente”, podemos leer: “No se narra para decir. No se narra para comunicar. Se narra para producir una sospecha de realidad” (crg, 2004h). O podemos mencionar “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”, en el cual se sostiene: “Con esto quiero decir que espero menos novelas que utilicen al lenguaje como un transparente vehículo de contenido [...] y que sepan enunciar el reto de existir en permanente tensión dentro de una forma que es su propio contenido” (Rivera Garza, 2004a, pp. 178-179). Incluso se puede referenciar “La función anti-expresiva del lenguaje”, donde, además de subrayar la negativa del texto a comunicar o representar, se explicita su carácter digital: “La función de este post no es revelar ni ilustrar ni comunicar algo. Este post es, luego entonces, post-expresivo” (crg, 2004y).

El 26 de julio de 2007, ya en su blog específico *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica*, se publica “Mimetic Poisoning”, la última de las entregas de la novela digital. La anterior entrega, “Iniciar que es interrumpir”, del 5 de julio, ya había vuelto a la forma de los primeros cinco capítulos, es decir, un breve texto de la narradora que enmarcaba la reproducción textual de la carta de la Mujer Vampiro. En este caso, la entrega final sigue esa estructura, pero ejecuta un desvío que luce nimio, pero que termina de configurar la disolución entre lo real y lo ficcional que se desarrolló durante toda la novela. Así como escritoras/artistas reales como Amaranta Caballero Prado, Sayak Valencia (Margarita Valencia Triana) y Abril Castro habían sido personajes en *Los textos del yo*, la

novelista y ensayista puertorriqueña Marta Aponte ingresa en la ficción y es responsable de cerrar la novela con una reflexión sobre la novela: Aponte despliega un breve análisis de las cartas de la Mujer Vampiro, sin especificar si su lectura se realiza dentro del universo ficcional en donde la Verídica le enviaba misivas a Cristina y ésta las publicaba en un blog, o si analiza todas las entregas como piezas ficcionales digitales. Leemos en el posteo:

Viene desde Puerto Rico, la carta. Viene de la pluma de Marta Aponte, escritora. Del pasado, de otros libros, de una conversación con champán, de todo eso, viene.

Y no puedo hacer otra cosa más que incluirla aquí, meditabunda. Ya está pasando otra vez. Ya pasa.

--crg

*De la luz. Es un monstruo donante, una vampiro donante universal, lo que no deja de ser maravillosamente raro, aunque es cierto que el parásito más estupefaciente te promete la vida eterna a cambio de matarte gozosamente.*

*Sin embargo, de la violencia de la vampverídica sólo da fe esa señora de la vajilla china, posiblemente un engañoso avatar de la dragon lady o de Fu Manchú, en quien no conviene confiar.*

*La de los tacones me llevó al encuentro de una frase de Lispector, escribir es un "vacío terriblemente peligroso: de él saco sangre". Y desde luego a la condesa sangrienta y al comentario de Aira sobre las tramas de los surrealistas, y de tu Alejandra, la "última": los surrealistas llevaron el juego al "terreno del folletín, de la novela gótica o fantástica, de Julio Verne o Walpole o Lewis (donde abundan las criptas con cadáveres reanimados) o de Raymond Roussel, o en última instancia de Lautréamont, con el que había empezado todo".*

[...]

*De la belleza deseada hay mucha en "Razones por las cuales uno le puede abrir la puerta de su casa a una mujer vampiro que llega de madrugada" y "Si mi vida fuera una novela". El encuentro con la otra especie, con lo inhumano, esa muy postmoderna y muy antigua mística ecológica. [en cursiva en el original] (crg, 2007d)*

Pero, a fin de cuentas, no importa desde donde se leen las cartas, porque, en primer lugar, la novela digital, durante todo su desarrollo, ha establecido continuos pasajes entre la ficción y lo real; y en segundo lugar, desde el momento en que Aponte se inscribe en el blog, ya se establece en el mundo de la historia de la Mujer Vampiro.

*Vampirizo las cartas de vampverídica, seguiré buscándolas en el blog, porque ella tiene varios blogs, dispersos en el reino de los electrones, y cada vez que te visita presagia otro cadáver de letras, de esos que tienen por fatalidad que resucitar en cada lectura.*

Marta [en cursiva en el original] (crg, 2007d)

Aponte dice que vampiriza las cartas y dicho enunciado, en el cierre de la serie, nos aporta una interesante manera de sintetizar las misivas de la Verídica: la novela por entregas del blog ha vampirizado textos previos de Rivera Garza, géneros literarios, producciones artísticas, etc., reescribiéndolos, muchas veces transponiéndolos, en movimientos simultáneos que empujan la literatura fuera de sí. La novela por entregas de la Mujer Vampiro abre dos caminos para la producción de Rivera Garza en los siguientes años: por un lado, el que transita el ciclo de la Detective/la Increíblemente Pequeña; por el otro, el que lleva hacia el ciclo de Xian. En los cuentos de *La frontera más distante*, los caminos se cruzan, la Detective y Xian compartirán historias paralelas incluidas en un mismo volumen, para después separarse una vez más, y llegar hasta *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, en el caso de la Increíblemente Pequeña, y *Verde Shanghai*, para Xian.

Como hemos explicado, la “expansividad de los medios” (Garramuño, 2015) lejos está de circunscribirse a la producción literaria de Rivera Garza o a un conjunto de piezas, objetos o proyectos artísticos de corte experimental, sino que forma parte de la actualidad del arte contemporáneo, “donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes” (Rancière, 2010, p. 27). Incluso más, para Rancière (2007), el arte está vivo mientras está fuera de sí mismo, mientras hace algo diferente de sí mismo, mientras se mueve en un escenario de visibilidad que es siempre un escenario de desfiguración (p. 89). En Rivera Garza, el procedimiento de expansión se torna un rasgo característico de toda su producción literaria cuando la escritura digital comienza a formar parte de su práctica escritural. La expansión, potenciada por las posibilidades compositivas de los medios digitales, se despliega, a la vez, como intermedialidad y transmedialidad en los textos del corpus.

Por un lado, podemos plantear que las relaciones intermediales se desarrollan de manera constante, pero con distinto grado de extensión: desde episodios, secciones o apartados específicos de la pieza (*Una relación con la luz*, *La frontera más distante*, *Las Afueras*) hasta formar parte de la propia arquitectura textual (*Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, *El mal de la taiga*, *El disco de Newton*).

Por otro lado, la transmedialidad vincula entre sí textos de distintos medios (*La muerte me da* y *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, por ejemplo). En el caso de que las piezas sean de un mismo medio se entiende como transficcionalidad (*La frontera más distante* y *El mal de la taiga*; *La guerra no importa*, *Viriditas* y *Verde Shanghai*). A su vez, esa relación

se establece a partir de la representación de todo un mundo de la historia amplio y complejo, con historias intersticiales y periféricas (*La muerte me da*, *Las Afueras*, *Las Aventuras de la Increíblemente Pequeña*, cuatro cuentos de *La frontera más distante* y *El mal de la taiga*) o de la representación de una estética, discurso o motivo (*Un verde así* y *Viriditas*; *La imaginación pública* y *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*).

Hecha esta aclaración, pasemos a examinar el movimiento de expansión en Rivera Garza en el conjunto de textos que llamamos “ciclo de la Detective/la Increíblemente Pequeña”. Para ello, emplearemos varios trabajos críticos que articulan la transmedialidad con un análisis narratológico.

#### 3.4. *La muerte me da* (2007, poemario)

En 2007, la novela *La muerte me da* se publica prácticamente en simultáneo con un poemario homónimo, pero cuya autora es la desconocida Anne-Marie Bianco. El hecho de que la novela haya sido publicada por una editorial importante como Tusquets, mientras que el poemario haya salido a la luz a través de Bonobos Editores, una editorial pequeña especializada en poesía fundada hacía dos años<sup>71</sup>, suscitó cierto desconcierto. Cuando Santiago Matías, en ese momento director de Bonobos Editores, incluye un breve prólogo en donde explica que en noviembre de 2005 había recibido por correo el manuscrito de *La muerte me da* acompañado de una pequeña nota en la que la desconocida autora le pedía que considerara dicho material para ser publicado, acrecentó el misterio. ¿Qué es lo que estaba pasando? ¿Una novela y un poemario que compartían título, pero eran de autoras diferentes? Por un lado, estaba Cristina Rivera Garza, en ese momento ya una escritora reconocida; por el otro, Anne-Marie Bianco, alguien que solo era nombre y una incógnita. ¿Se estaba ante las puertas de un posible litigio legal?

La narración de Matías en el prólogo trata de instaurar el manto de ficción sobre el origen del poemario, pero, a medida que avanza, ciertos detalles comienzan a evidenciar la cierta posibilidad de un procedimiento literario. Es claro, Anne-Marie Bianco es un heterónimo de Cristina Rivera Garza.

Matías comenta que, cuando recibió el manuscrito no tenía conocimiento de ninguna poeta llamada Anne-Marie Bianco, pero, por alguna manera, el nombre le resultaba familiar. Matías narra que, días después del envío, recordó a un tal Bruno Bianco, un supuesto escritor italiano que en los años sesenta y setenta habría publicado algunos poemas en revistas

---

<sup>71</sup> En la página Web oficial de la editorial, leemos: “Fundado en 2005, el sello editorial Bonobos surgió como una iniciativa editorial, especializada en poesía, encaminada a promocionar y darle visibilidad a la obra de autores emergentes, cuyo calidad y singularidad los ha vuelto partícipes y referentes vigentes del presente literario en nuestro idioma”. Véase <https://bonoboseditores.com/sobre-nosotros/>

literarias mexicanas. Sin embargo, hay dos elementos que el director de Bonobos sutilmente destaca: primero, que “se sospechó que Bruno Bianco era el seudónimo adoptado por un conocido grupo de poetas” que se reunían en el Bar Siracusa de Ciudad de México<sup>72</sup>; y segundo, que la factura de los poemas de Bianco era “rota”, “inquietante”, que transmitían una “sensación inasibilidad” (Matías, 2007, pp. 8-9). Una vez más, podemos leer a la poética de la discordancia funcionando.

De hecho, Santiago Matías reflexiona sobre cómo el propio nombre de Bruno Bianco conjuga lo disímil, juicio que bien podría aplicarse a la poética de Rivera Garza, porque sus escrituras son colidantes, se mueven entre y a partir de trayectorias distintas: “Bruno Bianco: el nombre de un poeta que lleva, en las dos palabras que lo forman, una irreconciliable contradicción: Bruno (oscuro) Bianco (blanco)” (Matías, 2007, p. 9). Tampoco puede obviarse que, para tratar de entender, de leer a Anne-Marie, se emplea otra identidad, la de su supuesto padre, la de un hombre. Anne-Marie es a la vez Bruno, es hija y padre, mujer y hombre, pero es la poesía la que posibilita dicha dinámica de lo disímil.

El poemario *La muerte me da* consta de diecisiete poemas; a su vez, posee como adenda “los dos únicos textos que pudimos localizar del que suponemos es el padre de Anne-Marie: Bruno Bianco”. ¿La razón? En el apartado “Nota a la edición”, Matías sostiene que no fue una decisión fundada, lógica:

Quisiera poder justificar esta acción, pero no puedo y tampoco lo deseo. Solamente diré que todo responde a un impulso, a la inmediata consecuencia de leer este libro: ánimos de correr otro riesgo, de creer a ciegas en el puro texto, de elevar una vez más el monto de la apuesta. ¿Por qué no? (Bianco, 2007, p. 13).

Tal vez, la razón de la inclusión sea únicamente textual, únicamente literaria. De hecho, a medida que leemos, cada vez más aceptamos la posibilidad de que todo sea una ficción. Acaso estas primeras páginas del poemario de una autora desconocida son los pasos iniciales hacia todo un mundo ficticio que se va a desplegar a través de libros impresos y de blogs. Leemos en el prólogo del editor: “Bruno Bianco: extraño personaje que quizá jamás existió (al menos físicamente). Bruno Bianco: el poeta abstracto. Bruno Bianco: el poeta como señal” (Matías, 2007, p. 9). Más que nunca, parece que la literatura va más allá de sí misma, para instaurarse en el mundo real.

Todo quedará confirmado cuando leamos el poemario y la novela a la par: Anne-Marie Bianco es la asesina serial de la novela. En la novela, de un día para otro, los asesinatos se

---

<sup>72</sup> De hecho, Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) confirmarán años después que Bruno Bianco es “un nombre de pluma que utilizaron los poetas Guillermo Fernández y Francisco Hernández en los setenta para escribir poemas conjuntamente” (p. 150).

detienen y el personaje de Cristina Rivera Garza recibe tiempo después el manuscrito del poemario *La muerte me da*, el cual es reproducido en la parte ocho del libro (capítulos 75 a 93). Luego de leerlo, Cristina descubre que Anne-Marie Bianco en realidad es una periodista de la sección de policiales de un periódico que había seguido el caso de los hombres castrados:

Estaba mi nombre, que era el destinatario. Pero no había ningún dato de la Periodista de la Nota Roja quien era, sin duda, la autora del texto. Anne-Marie Bianco. La recordaba apenas: así de poco singular era. Pero tan pronto como leí el libro, ese libro minúsculo, supe que se trataba de ella. (Rivera Garza, 2007b, p. 340)

Anne-Marie Bianco es hija, padre, mujer, hombre, periodista, existente en la ficción y (aparentemente) en el mundo real, asesina y poeta. Anne-Marie desestabiliza las categorías del personaje, va hacia fuera de las identidades, de los nombres, de la literatura.

Los diecisiete poemas de *La muerte me da* son la transposición de la trama de la novela al verso, una reescritura de un personaje de la ficción que se expande hacia e intrusa el mundo real. Un poemario ficticio, acaso apócrifo, llega a un catálogo de una editorial, a las vidrieras de las librerías, y por supuesto establece un diálogo con toda una tradición de libros inexistentes: de repente, la escritura de Pizarnik asume también la de Borges. Rivera Garza está componiendo los primeros documentos de un mundo de la historia que se expande no solo hacia los más variados medios, sino hacia “el mundo real”. El poemario de Anne-Marie Bianco intrusa en la realidad.

El poemario inicia con “El lugar de los hechos” donde se despliega el escenario de la primera víctima de la trama de la novela. Leemos:

Me pides una historia. Me [*tachado*] [en cursiva en el original]  
un regreso: a la sangre (esa sangre): me pides  
mis notas.

Una historia: Terror y conmoción causó. Un hallazgo.  
El cuerpo sin vida de un hombre. El interior de un  
callejón. La cara vendada. Atado de pies y manos. (Bianco, 2007, p. 17)

Si nosotros podemos leer al poemario como una reelaboración de la prosa en verso, la Detective y Cristina lo leen como “una amenaza”, “una burla”, un “análisis engañoso”, para después entenderlo como una confesión, acaso una justificación:

–*La muerte me da* –repitió la Detective en voz muy baja y con gran lentitud, como si estuviera tratando de recordar algo importante–. Un libro. Un libro muy pequeño, ¿verdad? Un libro hecho de líneas rotas.

–Como si quisiera inculparse –dije–. O eximirse. O eximir a otro. (Rivera Garza, 2007b, pp. 340-341)

Así como vimos en la transposición de los capítulos de la blognovela a *Los textos del yo*, cuando el poemario se incluye en la novela, se le agrega la numeración correlativa de los capítulos y su título. Por ejemplo, el primer poema, “El lugar de los hechos”, está en el capítulo número 78 de la novela, intitulado “Esta herida (Que es una palabra herida)” (Rivera Garza, 2007b, p. 307). Todo pasaje de un texto desplegado en un medio a otro medio igual o distinto implica transformaciones y cambios. Tal es el caso del poemario *La muerte me da* como libro editado en forma individual y como parte de la estructura textual y de la trama narrativa de la novela homónima. El poemario posee la “Nota a la edición”, el poema diecisiete “*En tanto nos atañe, la muerte nos convoca* [en cursiva en el original] (sobre un texto de Santiago Kovadloff)” y la “Addenda. Dos poemas de Bruno Bianco”, que no se encuentran en la novela.

Los nombres de los capítulos en los cuales están insertos los poemas establecen un vínculo con ellos, a partir de un mecanismo de referencia con ciertos elementos de la narración. Es decir, los poemas se transforman en piezas para completar el sentido de la trama de la novela. Permítasenos citar de manera completa dos poemas y cómo su reescritura y transposición en la novela cambia su sentido. Leemos en el poemario:

II.

¡MACABRO!

Esta mañana  
un hombre (de aproximadamente 30 años de edad):  
fue descubierto sin vida  
atado de pies y manos y vendado (de los ojos)  
en una zanja

(Así lo escribí yo).

La policía ya  
(investiga el caso). (Bianco, 2007, p. 20).

Una lectura del poemario de forma autónoma puede establecer ciertos vínculos con una estética del apropiacionismo como, por ejemplo, la del situacionismo. Si queremos leerlo desde la expansión de la literatura hacia otras esferas, es innegable cómo se emplea la

retórica de cierto periodismo gráfico de corte sensacionalista. Incluso, si partimos de un conocimiento de la producción de Rivera Garza, podríamos relacionarlo con el cuento “Noticias intrascendentes”, incluido en *La guerra no importa*, que se compone de seis textos que simulan ser notas breves de un periódico de una ciudad innominada con tintes distópicos. Pero si lo leemos en el marco de la novela, la interpretación se expande, cambia, ya que el nombre del capítulo es “Primera plana (Edición vespertina)” (Rivera Garza, 2007b, p. 310). Inmediatamente, establecemos una conexión con el personaje de la periodista que ha estado siguiendo el caso de los hombres castrados. De hecho, cuando en la historia el periódico informa que apareció la primera víctima lo leemos de esta manera: “El primer encabezado que se encargó del tema en la edición vespertina de los periódicos de la ciudad decía: «¡HORROR! HOMBRE CASTRADO EN UN CALLEJÓN»” (Rivera Garza, 2007b, p. 215). Justamente, para interpretar las dos versiones de *La muerte me da*, como libro autónomo y como parte de la novela homónimo, Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) destacan que “un texto literario se contextualiza a partir del sitio y su sentido se supedita a otro centro fuera de la textualidad” (p. 145).

Veamos el cuarto poema de *La muerte me da*:

IV.

IR Y NO VENIR

Ir al Ministerio Público y regresar del Ministerio  
Público. Ir a la muerte.  
Hacer preguntas acerca de la muerte.  
Tomar fotografías de la muerte. Callarse  
junto a las imágenes de la muerte. Tener frío.  
Escribir sobre la muerte. Sobre las preguntas acerca  
de la muerte.  
Escribir: muerte. Separar las sílabas. Desentrañar  
letras.  
Escribir la muerte. Abrirla.

(Una lata de sardinas. Una lápida. Una ventana.)

No volver nunca de la muerte.  
Quedarse en la muerte. (Bianco, 2007, p. 23).

La lectura del poema como parte del poemario individual claramente referencia al sujeto poético que aparece en la mayoría de los textos de *La muerte me da*. Dicho yo poético se caracteriza, sobre todo, como escritor, y solo en algunos textos se puede relacionar

específicamente con el universo semántico y discursivo de la práctica periodística, enfocada en las crónicas de policiales. El binomio escritura-cuerpo, que puede desplegarse y ejecutarse en y a través del sexo y/o de la muerte, ya había sido planteado en el poema uno, “El lugar de los hechos” (“Esta herida (que es una palabra herida): un hecho.”; “Morir en el exceso de la mirada: morir frente a ti, / abierta. / Morir en la lenta escritura de la palabra morir, sin / remedio.” (Bianco, 2007, pp. 18-19)), para evidenciarse, a partir del poema tres, “El cuerpo y la línea”<sup>73</sup>, como el eje del poemario.

En contraposición, en la novela, el poema “Ir y no venir” está en el capítulo 81, cuyo nombre es “La Periodista de la Nota Roja y la muerte: Una relación” (Rivera Garza, 2007b, p. 313). Inmediatamente, todo el poemario y la historia se transforma: Anne-Marie Bianco, la asesina y la Periodista de la Nota Roja son la misma persona. A su vez, la identificación de la periodista inmediatamente permite establecer referencias con la serie de doce mensajes que la asesina le envió a Cristina y que se encuentran compilados en la parte II de la novela, “La viajera con el vaso vacío”. Como botón de muestra, leamos el mensaje número 7: “Nada está oculto, Cristina. Los signos van abiertos. La frase va abierta. Todo está roto. Partido en dos. En tres. Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie. Una grieta. Corte. Pausa” (Rivera Garza, 2007b, p. 87).

Debe destacarse también cómo el diseño del libro lleva a conformar una hipótesis de lectura totalmente diferente del poema: en la edición de Tusquets de la novela *La muerte me da*, el número y el nombre de cada capítulo se encuentran ubicados arriba a la izquierda o arriba a la derecha de la página, con lo cual, primero se lee toda esa información y después el cuerpo del capítulo, que en este caso es el poema del poemario *La muerte me da*. Con este procedimiento, el sujeto poético se identifica con uno de los personajes de la trama, direccionando toda interpretación.

Aunque puede parecer nimio, es interesante destacar un aspecto más. El poemario *La muerte me da* fue publicado por la editorial Bonobos en el 2007. En la novela, figura que el libro de poemas de Bianco se publicó en el año 2006 (Rivera Garza, 2007b, p. 299). Dista de ser un posible error en la reescritura, al contrario, es otro elemento que cambia la lectura en uno y en otro contexto. La novela *La muerte me da* carece de un marco temporal claro.

---

<sup>73</sup> Leemos en “El cuerpo y la línea”:

Mientras los hombres morían (porque el destino de los  
hombres es morir) marcados por el objeto  
con filo, yo cortaba la frase. Gustosa  
abría la línea (como el que abre una lata de sardinas)  
la probabilidad de otra línea. Bifurcaba  
una mano a la derecha y otra mano a la izquierda  
el cuerpo en medio, el cuerpo  
marcado por la apertura de la línea  
caía. Desangrado.  
El cuerpo solo.

Durante la historia, el tiempo va transcurriendo y ello lo sabemos porque la Detective, Cristina y la prensa van enumerando las víctimas que aparecen. Sin embargo, hay prolepsis explícitas, en donde el personaje de Valerio, ya viejo, en algún punto del futuro de la historia, recuerda ciertos acontecimientos del caso. Por lo tanto, no sabemos desde qué momento está relatando la voz narradora. El cambio de año difumina más las coordenadas temporales de la novela: en la trama, el poemario aparece en el 2006, pero seguimos sin saber desde cuándo se narra.

Debe destacarse que ya Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) habían planteado que era necesario analizar los poemas de *La muerte me da* desde dos perspectivas distintas: “como libro de poesía y como parte del entramado de una novela”. Este tipo de lectura permitirá establecer que el poemario “varía su sentido dependiendo del marco contextual en el que aparece” y que su análisis e interpretación “podrían aportar mayores claves de comprensión al asunto de la novela de Cristina Rivera Garza” (p. 145).

El poemario *La muerte me da* tiene el siguiente epígrafe: “Un libro —para mí, hecho por mí—, / el viaje de la conciencia por un estado / Caridad Atencio, *Los cursos imantados*” (Bianco, 2007, p. 15). Dichos versos de Atencio se vinculan de forma explícita con el poema dieciséis de *La muerte me da*, llamado “Un libro para mí”. Leído en el marco del poemario autónomo, la referencia a Atencio no solo recupera cierta tradición de la literatura cubana contemporánea, sino que también configura al sujeto poético a partir de determinados lineamientos sobre lo literario (para quien haya identificado a Rivera Garza detrás de Bianco rápidamente habrá reconocido los rasgos de su poética en este poema, los cuales más adelante detallaremos). La interpretación del poema cambia cuando se lee en el contexto de la novela.

En primer lugar, en el poemario incluido en la novela, se agrega un texto que está ausente en el poemario que se editó de forma autónoma. El capítulo 76, cuyo nombre es “El título tachado”, dice lo siguiente: “Años después escribiré, para mí, puesto que yo soy quien lo pregunta, esto: ~~UN PEQUEÑO LIBRO DE LÍNEAS ROTAS~~ [en mayúscula y tachado en el original]” (Rivera Garza, 2007b, p. 302). La tachadura es otra de las formas de la reescritura, se vuelve a escribir sobre lo ya escrito, lo cual evidencia un texto previo y que el proceso mismo de la composición incluye correcciones, elisiones y reelaboraciones. La inscripción del texto sobre el texto, como los cuerpos (se) marcan sobre los cuerpos en el sexo o en la muerte, abre la posibilidad de que se vea lo de atrás, lo de debajo. Lo tachado, pero todavía visible, lo evidente, pero oculto, establece un lazo con el poema quince, “Un libro para mí”, textos que enmarcan esta versión del poemario. A su vez, el texto tachado se explicita cuando la Detective lo emplea para describir *La muerte me da* de Anne-Marie Bianco: “Un libro muy pequeño, ¿verdad? Un libro hecho de líneas rotas” (Rivera Garza, 2007b, p. 335).

Volvamos al poemario. En el tercer texto, “El cuerpo y la línea”, leemos:

Mientras los hombres morían (porque el destino de los  
hombres es morir) marcados por el objeto  
con filo, yo cortaba la frase. Gustosa  
abría la línea (como el que abre una lata de sardinas)  
la probabilidad de otra línea. Bifurcaba  
una mano a la derecha y otra mano a la izquierda  
el cuerpo en medio, el cuerpo  
marcado por la apertura de la línea  
caía. Desangrado.  
El cuerpo solo. (Bianco, 2007, p. 21-22)

La referencia a la historia de la novela es evidente (Anne-Marie se desdobra y, en tanto asesina, va castrando hombres por la ciudad, y, como periodista, escribe sobre esas mismas muertes que provocó: corta líneas y cuerpos), ¿pero no es también un momento en donde la reflexión sobre la propia poética cruza las fronteras del ensayo y se reescribe en versos? Si desde su primer libro publicado el contexto de violencia, ya sea del enunciado o de la enunciación, ha sido una constante en la producción de Rivera Garza, bien podemos leer esta y otras estrofas del poemario como declaraciones sobre su propia literatura.

En un marco de necropolítica, explicitado como una variable central e innegable para la producción literaria contemporánea en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, las escrituras de Rivera Garza siguen trayectorias disímiles, desde y a partir de lo corporal, ya que la práctica escritural no solo puede plantearse en diálogo con las distintas corporalidades e identidades genéricas y sexuales, sino que, desde sus primeros ensayos publicados en *No hay tal lugar*, la escritura se entiende como un trabajo que impacta sobre y transforma el cuerpo de quien produce textos. Desde luego, también en quienes los leen y los difunden, tal es el eje de la propuesta para desarrollar “prácticas de comunalidad contra la violencia” que Rivera Garza expone en *Los muertos indóciles*.

Antes que cualquier tipo de cerrazón, la escritura de Rivera Garza está abierta, cortada como los cuerpos. “Escribir: muerte. Separar las sílabas. Desentrañar / letras. / Escribir la muerte. Abrirla” (Bianco, 2007, p. 23). El corte del verso a veces coincide con la puntuación, pero a veces no. No hay otro orden que especifique cuándo finaliza una línea en el poema que la posibilidad constante de que en el texto se abra otro verso. Contra cualquier tipo de normalización o armonía, Rivera Garza postula, como lo declara en una entrevista, que su “estilo” es la escritura “indecisa, irresuelta, en un suspenso constante y sin solución”. Entender a la escritura (y al sujeto que la compone) como “bifurcada” (como estamos leyendo en *La muerte me da*), como “bífida” (tal como vimos en *Los textos del yo*), es otra manera de decir que su escritura está “en el cruce de caminos por elección”, como lo menciona en esa

misma entrevista que le realiza Carolyn Wolfenzon (2015). Las escrituras discordantes de Rivera Garza son inasibles, están lejos de poder ser contenidas en compartimentos estancos. La reescritura, la expansión y la traducción imposibilitan que los textos de Rivera Garza se entiendan como inmóviles, fácilmente clasificables: no tienen versiones definitivas que se presenten en un único género o medio, ni siquiera poseen un único lenguaje. Las escrituras están en permanente composición, reelaborándose, transponiéndose, ejecutando una expansión más allá de cualquier frontera.

Volvamos a *La muerte me da*. Más allá de los lazos transficcionales establecidos entre el poemario y la novela, a partir de la continuidad de un mismo mundo de la historia a lo largo de los dos libros, nos interesa examinar el poemario como planteo, a través del verso, de una determinada forma de entender el lenguaje poético. El poemario asume la escritura ensayística para desarrollar una teoría de la poesía, en particular, y de la literatura de Rivera Garza durante este período, en general. Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) explican que *La muerte me da* se separa de las tradiciones poéticas mexicanas, acostumbradas a “conservar formas clásicas y cuidadas” (p. 145), por su factura y temática. Pero lo más interesante proviene del hecho de que el poemario toma los elementos del mundo de la historia, de la trama policial que involucra a Anne-Marie Bianco, la Detective y Cristina, para “buscar el sitio del poema” (p. 146), para preguntarse cuál es origen de ese lenguaje poético o, mejor dicho, de qué voces y textos se compone.

En primer lugar, los poemas de *La muerte me da* están compuestos en versos libres, esquema que “diseña fragmentación y variabilidad de márgenes interiores propiciando el aislamiento de ciertas palabras, la reducción versal a una palabra, o a unas sílabas, mínima unidad semántica” (Palma Castro, Galland Boudon, et al., 2015, p. 135), forma que ya había sido empleada dos años antes en *Los textos del yo*.

El primer poema, “El lugar de los hechos”, nos brinda un buen punto de partida para nuestro examen, ya que se evidencian muchos de los aspectos que vamos a analizar. Leemos en la estrofa que abre el poema:

Me pides una historia. Me [tachado]<sup>74</sup>  
un regreso: a la sangre (esa sangre): me pides  
mis notas. (Bianco, 2007, p. 17)

En la estrofa, lo primero que aparece es una solicitud por una narración. Lo narrativo se plantea desde el comienzo del poemario como lo preponderante, en disonancia, como vimos, con cierta tradición de la poesía mexicana, más vinculada al lirismo clásico. El hecho

---

<sup>74</sup> A fin de facilitar la lectura y de no confundir nuestras anotaciones con las del texto, en el caso del poemario *La muerte me da* emplearemos notas al pie para indicar el uso de la cursiva entre corchetes.

de que su forma sea el verso libre acerca al poemario a una zona de cruce entre el párrafo y la estrofa, entre la prosa y la versificación. Inmediatamente, la segunda oración que conforma el verso está interrumpida, mejor dicho, tachada. La propiedad de lo poético, de esta manera, no descansa en la conformación de la línea justa, acabada, debidamente compuesta para que posea un determinado ritmo, rasgo intrínseco de la poesía desde una perspectiva formalista, sino que lo poético estaría dado por lo que estuvo escrito y después fue sobreescrito: la tachadura es trazar sobre lo escrito para ocultarlo, pero no lo elimina, sigue allí, debajo de la capa de tinta. El procedimiento se repite varias veces más: “¿Por qué no decir que es febrero y [tachado]<sup>75</sup> frío?” (Bianco, 2007, p. 27), “La Fastuosa, [tachado]<sup>76</sup>, [tachado]<sup>77</sup>, la Más Allá.” (Bianco, 2007, p. 40), “[tachado]<sup>78</sup>. La que descalza se desliza por el inmenso / dedal de Sí Misma.” (Bianco, 2007, p. 41). Con esta marca, el verso evidencia que lo negado es parte de su forma; lejos de elidirlo, exhibe que su escritura se debió a un proceso recursivo, que la instancia en que leemos el verso puede bien no ser la última, simplemente porque también puede ser reescrita.

En breve vamos a volver a esta consideración, pero ahora también tenemos que destacar que el uso del tachado y de los corchetes se repiten en la mayoría de los poemas de *La muerte me da*. A éstos se les suman los paréntesis, como se observa en el segundo verso de “El lugar de los hechos”. Los paréntesis contienen aclaraciones de la voz poética, que a menudo toman la forma de preposiciones incluidas adjetivas que modifican al nombre del que dependen: “Esta herida (que es una palabra herida): un hecho” (Bianco, 2007, p. 18), “En el Ministerio (que es un lugar de los hechos)” (Bianco, 2007, p. 26), “En el lecho (que es un cuerpo) (estrictamente). / Ante el muerto (que es una víctima) (que es femenina)” (Bianco, 2007, p. 27), etc. Otras veces, los paréntesis contienen preguntas (retóricas), digresiones o agregados: “atrás. Me pides (¿en nombre de qué me pides?) que” (Bianco, 2007, p. 19), “Mientras los hombres morían (porque el destino de los / hombres es morir) marcados por el objeto” (Bianco, 2007, p. 21), “Alguien dentro de ti alzó el filo dentro de mí / (la música que se oye es de insectos)” (Bianco, 2007, 32), “la hoja (la guillotina) sobre el estrépito del pájaro” (Bianco, 2007, 37), etc. Los paréntesis suspenden momentáneamente el desarrollo del verso, interrumpen el sentido anterior para insertar otro, que complejiza y obliga a reinterpretar el enunciado. Los paréntesis son otra manera de evitar cualquier clausura y forma rígida. Cuatro años después, leeremos en la apertura de *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*: “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

---

<sup>75</sup> En cursiva en el original.

<sup>76</sup> En cursiva en el original.

<sup>77</sup> En cursiva en el original.

<sup>78</sup> En cursiva en el original.

desviaciones en el camino y, de manera por demás general, reemplazan guiños” (Rivera Garza, 2011a, p. 7). Los paréntesis ofrecen la posibilidad del desvío, de ir hacia un breve secreto contenido en plena vista, de establecer un intercambio cómplice con la voz poética.

Otra marca se distingue en los poemas: la de la ilegibilidad. Así como la tachadura, el verso se interrumpe con la explicitación de que esa determinada parte la escritura no puede leerse: “La línea entra y, entrando, rompe. La línea es el arma: / [ilegible]<sup>79</sup>” (Bianco, 2007, p. 22), “MINÚSCULO [ILEGIBLE] DESCRIPTIVO<sup>80</sup>” (Bianco, 2007, p. 36), “pedir es lo peor. Obtener. [ilegible]<sup>81</sup>. (Bianco, 2007, p. 44). Una vez más, estamos ante una marca que interrumpe la lectura, no la hace posible, pero al mismo tiempo indica que allí hay escritura. Aunque estamos impedidos en comprenderlas, porque trazos se escriben sobre ellas o porque se presentan de una manera indescifrable, las palabras que fueron escritas y que fueron intervenidas forman parte del lenguaje poético.

Como parte del paratexto, antes de que el poemario comience, la “Nota a la edición”, nos explica lo siguiente: “Mediante corchetes se indican los versos, palabras y párrafos ilegibles o que al parecer fueron eliminados parcial o definitivamente del texto por la autora. Sin embargo, hemos querido respetar el espacio (¿o anonimato?) que en el manuscrito original les fue asignado” (Bianco, 2007, p. 13). La nota, un engranaje más para funcione el procedimiento de que un personaje oblitere las fronteras entre poemario y novela y entre la realidad y la ficción, reproduce con fidelidad un mero comentario editorial, producido para aclarar posibles dudas de los/as lectores/as ante los poemas. Todo artificio, cuando menos, disimula, cuando mucho, engaña. La nota, como se espera de un texto correspondiente al paratexto editorial, pretende aclarar y facilitar la lectura, pero lo que realiza es un señalamiento, un gesto de mostración para que los/as lectores no pasen por alto lo tachado y lo ilegible, porque, a fin de cuentas, también forman parte de la poética.

De hecho, en una de las primeras “lecturas” que recibe el poemario, en el marco ficcional, la Detective comenta ácidamente a Cristina lo siguiente: “—Algunos dirían que esto es poesía, ¿no es cierto? —me miraba de abajo hacia arriba, como cuando cavilaba—. Una colección de líneas rotas. Una colección de ilegibles, tachaduras, corchetes” (Rivera Garza, 2007b, p. 342). En la voz de alguien ajeno a la esfera literaria (por lo menos en ese momento de la cronología del mundo de la historia, ya que la Detective después de convertirá en novelista), se plantea una definición de la poesía de Rivera Garza en la misma línea en la que estamos leyéndola: un lenguaje poético fracturado<sup>82</sup> por marcas, trazos, escrituras que dificultan ser comprendido, que lo alejan de lo que se espera encontrar en un poema.

---

<sup>79</sup> En cursiva en el original.

<sup>80</sup> En cursiva y en mayúscula en el original.

<sup>81</sup> En cursiva en el original.

<sup>82</sup> En el poema “Éste es el momento de hablar”, de *Los textos del yo*, leemos:

En el poema número siete, “Es verdad, la muerte me da”, leemos:

En tu sexo  
(armadura tajadura tachadura) (ranura)  
en el aquí de todas las cosas del mundo, me da  
la muerte (que es este paréntesis) (y este)

huelo como miro duelo: una colección de verbos (Bianco, 2007, p. 28)

Para Rivera Garza, la poesía debe desestabilizar cualquier unidad, cualquier norma. De hecho, tiene que ejecutar todos los procedimientos necesarios para que trayectorias, tradiciones, géneros literarios, artísticos, estéticos se entrecrucen y se choquen en el espacio del verso. El recurso del paréntesis, tal como se emplea en este poemario de acuerdo a nuestra interpretación, colinda con el tropo clásico de la aliteración y la referencia a la poesía visual (la relación entre el paréntesis, el sexo femenino y la palabra “ranura” es bastante evidente). El verso emplea las formas necesarias para que el sentido quede permanentemente abierto, para que se fracture de manera exacta cualquier tipo de equilibrio o armonía: los paréntesis y la verbalización de lo tachado y lo ilegible van en esa dirección.

La muerte es la evidencia de la materialidad, fragilidad y finitud del sujeto, de cómo está inerte ante las amenazas del exterior y de los otros, por ello, solo resta tener sexo y escribir. La aliteración de la segunda estrofa está compuesta por verbos en donde lo corporal es central, verbos explicitan acciones que impactan y/o que ejecutan los cuerpos (oler, comer, mirar, doler); la definición luego de los dos puntos subraya la relación entre cuerpos y el lenguaje poético. La siguiente estrofa de “Es verdad, la muerte me da” dice lo siguiente:

---

Porque para doblegar a tu mundo sin ángulos,  
a tu mundo de marea y de espumas  
al mundo en que la sentencia suprema y de por vida  
era crecer en mujer  
tenía que encontrar el mecanismo pequeñismo  
de la astilla en la palma de la mano  
la fractura exacta en el talón de Aquiles y todos  
los otros talones de todos tus pies  
puño de sal que hace parpadear los ojos a fuerza  
de arder. (Rivera Garza, 2014a, p. 20)

Ante la madre inconsciente, la voz poética declara que, para vencer ese mandato maternal, que es un mundo sin derivas que se alejen de lo prefijado y de lo heteronormado, un mundo en donde debe cumplir la condena de “ser mujer” hasta su muerte, debía encontrar un procedimiento, una acción disruptiva que impactara justo en el punto débil de la madre. Para batallar contra la madre, se sucedieron “las infinitas horas de la promiscuidad / estratégica de los cuerpos”, las noches de “los sexos de los hombres / y de las mujeres / entrelazados sobre lechos de alcohol / y anfetaminas” y cocaína. Pero, por sobre todo, más poderoso que la marca, que la fractura del sexo y las drogas, “Están los muchos segundos sombreados / por los moretones de la poesía.”(Rivera Garza, 2014a, p. 20).

la pájara del deseo en el nido: un agüero  
es verdad, la muerte es verdad  
me da, dadivoso dardo en duelo, en el sexo plural. (Bianco, 2007, p. 28)

La poesía debe impactar, interrumpir súbitamente y marcar el cuerpo de quien la lee y de quien la compone, porque la escritura literaria, al igual que el sexo, es una instancia en donde la unicidad, la norma y cualquier dispositivo y práctica que impongan límites deberían entrar en crisis; las deambulatorias genéricas y formales del lenguaje poético y de los cuerpos insumisos es lo que habilita y acciona el deseo. Una imagen vinculada a cierto lirismo (la pájara en el nido) da paso, con un recurso que denota que lo siguiente es un ejemplo o un desarrollo de lo anterior, a que la referencia a Pizarnik sea interrumpida por la repetición (“es verdad, la muerte es verdad”), la aliteración (“dadivoso dardo en duelo”) y un agregado (“plural”). A su vez, el hecho de que se incluya el adjetivo “plural” refuerza la relación entre lo corporal y lo poético, extrapolando rasgos: el sexo, como la poesía, es múltiple, se presenta en más de un aspecto.

A la vez poemario y poética, *La muerte me da* también trata sobre la prosa y la narración. Leemos en el poema cuarto, “El cuerpo y la víctima”:

Nunca hablamos de Pizarnik tú y yo.

Nunca hablamos de su prosa. De sus problemas  
con la prosa. De su deseo por la prosa. De su deseo  
(insatisfecho) por la prosa. (Bianco, 2007, p. 21).

La referencia al “deseo por la prosa” de Pizarnik puede resultar un tanto oscura para lectores/as que no conozcan en profundidad a la poeta argentina. Una vez más, cuando se considera al poemario como parte de un mismo mundo de la historia, la referencia es clara: la parte IV de la novela es un ensayo de Rivera Garza, “El anhelo de la prosa”, en donde se examina la prosa de Pizarnik, algunos de sus rasgos, pero por sobre todo cómo la poeta la consideraba superior a la poesía. Más allá de esta mención a Pizarnik, que solo se despliega completamente cuando se establece la articulación entre poemario y novela, una vez más, lo que sí se hace explícito es que la especificidad es puesta en crisis: una voz poética (la de Bianco, la de Pizarnik, la de Rivera Garza) evidencia su relación silenciada, problemática, deseada, insatisfecha con la prosa a través del verso. Y cuando agregamos a la dinámica su articulación con la novela, cualquier género o límite directamente desaparece, ya que nos encontramos con un texto ficcional en prosa en donde la clave para resolver el enigma son fragmentos de escritura de una poeta real que deseaba escribir prosa; una poeta (y un deseo) real que, más adelante en la trama narrativa, es referenciada en un poemario (que se

reproduce completo en dicho texto en prosa, pero también es publicado de forma autónoma) de una poeta ficcional que habla del deseo de Pizarnik (y por extensión del suyo propio) de escribir prosa.

Ahora, la manera en que se espera que sea esa prosa también deja de lado cualquier presunción, cualquier intento de clasificar cómo debe ser esa forma del lenguaje. A través de un uso particular de la écfrasis, la forma visual que se verbaliza entre paréntesis define cómo es, para la (voz) poética de *La muerte me da*, la prosa:

Debemos hablar de la prosa. La prosa es [*ilegible*].

Cosa por hablar (Bianco, 2007, p. 21).

Las marcas que interrumpen el verso, que lo dejan en permanente tensión, también desestabilizan el estado de la prosa, su conceptualización. Para la poética de *La muerte me da*, la prosa no comunica, se emplean todos los recursos necesarios para que así sea. Hay una obligación de tratar a la prosa, de hablar sobre, pero también con ella; y, sin embargo, cuando la voz poética se dispone a definirla, a tratar de delimitarla conceptualmente, lo ilegible hace aparición y la prosa asume que su ser es el rasgo de la escritura que dificulta su lectura. El sentido queda permanentemente abierto: la prosa se caracteriza por la ilegibilidad, por lo tanto, sigue siendo “cosa por hablar”.

Lejos de ser un planteamiento que aparece sólo en este poemario, la idea de que la prosa es una forma en contra de la transparencia, ya se había desarrollado años antes en, por ejemplo, “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera”. Allí, Rivera Garza sostiene que el proyecto de la blognovela le permitió confirmar y potenciar muchas de las ideas que tenía sobre novela. La autora espera “novelas semiherméticas”, que velen, “que nos revelen menos y nos oculten más; novelas que se detengan en la opacidad misma del lenguaje, en su ser-ahí, dentro del texto, dentro del mundo”. Rivera Garza se distancia de aquellas novelas que emplean al lenguaje “como un transparente vehículo del contenido (este contenido usualmente denominado como conocimiento)”; en contraposición, espera novelas “que sepan enunciar el reto de existir en permanente tensión dentro de una forma que es su propio contenido” (Rivera Garza, 2004a, pp. 178-179).

Otro caso es el de “Elogio a la ininteligibilidad”, en donde Rivera Garza sostiene que sospecha de “La Claridad”. Esa transparencia, que se presenta como natural, como condición indispensable para comunicarse de la manera más “clara” posible, y que a la vez es “tan cuidadosamente fraguada y más puntillosamente defendida” es “tan artificial como el “sentido común”, o “la comunicación”, o “el entendimiento”, que dice sustentar y proteger”. Para Rivera Garza, la “veneración, acaso unánime, por las bondades de un lenguaje claro, unívoco, de intachable conducta y amaestrados medios, a mí no sólo me produce aburrimiento sino

también algo de cotidiano terror”. ¿Por qué? Porque un lenguaje pretendidamente claro dictamina y trata de imponer la idea de que “la realidad tiene un límite” y que tal límite está impuesto, justamente, por la claridad. El lenguaje normalizado pretende que su gramática, que su vocabulario se presenten como políticamente neutrales, para instaurar la idea “de sentido común” de que “más allá de lo inteligible, de lo legible, de la forma que aquietta tensiones y comunica, sólo se encuentra el sin-sentido, la locura, la irrealidad y, de manera por demás definitiva, la muerte”. La claridad va en contra de cualquier expansión del lenguaje que lo lleve a través de fronteras lingüísticas, estéticas, políticas; la claridad, expone Rivera Garza es “la piedra angular sobre la que descansa esa dictadura oscurísima” que lleva “el nombre de transparencia” (crg, 2004o).

En una entrevista que Emily Hind le realiza a Rivera Garza en el año 2002, la escritora ya plantea la idea de lo velado, de lo discordante, de lo ilegible como condición necesaria del texto literario. Desde una perspectiva opuesta a la mera representación, Rivera Garza postula una literatura en donde el lenguaje es una herramienta de análisis de lo real: “Prefiero la literatura que me des-familiariza el mundo, donde no me encuentro” (Hind, 2003, p. 189). De hecho, años más tarde, Rivera Garza (2006) dirá que “el producto de la escritura es un cierto sentido trastocado de lo real” (p. 78).

La poética de Rivera Garza propone una prosa, una novela, una literatura, en fin, en disenso permanente, que tensiona y descentra la relación entre la materia representada y el principio constructivo. La escritura literaria, entonces, no es “el lugar de la revelación” que “alumbra un contexto o saber específico”, sino que es “el espacio crítico del secreto que protege, con su opacidad, con la densidad de su ser-lenguaje, ese saber o ese contexto” (p. 14), explicará Rivera Garza en el ensayo “Escribir un libro que no es mío” (2007).

Si la prosa es velación y discordancia, si la escritura “avanza en dirección contraria a la comunicación, que transmite, explica, aclara, transparenta” (Rivera Garza, 2006, p. 78), *La muerte me da* despliega varios recursos para plasmar esas ideas. Ya mencionamos el uso de paréntesis y corchetes para interrumpir y tensionar el desarrollo del verso. Otro de los recursos es el empleo de los sintagmas nominales. Ya en el primer poema, “El lugar de los hechos”, observamos su uso:

(¿Qué es un lugar? ¿Qué es un hecho?)

Una zanja. Un callejón. Una oscuridad. Una casa  
abandonada. Un esqueleto. Un bote de basura. Un  
féretro. Un departamento en ésa esquina. Una esquina.  
Un parque. Un gemido. Un túnel. Una plena luz del  
día. Una calle. Una vía rápida. Una vía más rápida.  
Más.

Esta herida (que es una palabra herida): un hecho.

Esta manera de quebrarse y de caer: un lugar. (Bianco, 2007, p. 18).

No es casual que las preguntas entre paréntesis, marcadas visualmente, pero a la vez plausibles de ser pasadas por alto, suspendidas entre el afuera y el adentro de la estrofa, hagan referencia a dos elementos centrales de la narración: el espacio y la acción. La enunciación, casi enumeración, de distintos escenarios (una zanja, un callejón, un túnel, un parque, una casa abandonada) prácticamente se superpone con la descripción del ambiente (plena luz, oscuridad). Y en esta sucesión de nombres, de repente, se destaca uno: “un gemido”. Consecuencia directa de una acción que no se explicita, el gemido puede ser de placer y/o de dolor, nunca lo sabemos. No hay verbos, no se enuncia que se haya producido un hecho en específico, pero se deja entrever entre la opacidad que conforman los nombres. Algo pasó, y sólo lo reconstruimos por una marca sonora, por un disturbio en las ondas del aire. El hecho al que se hace referencia no se verbaliza, por lo tanto, para dar cuenta de que ha sucedido, está rodeado por una huella, un desgarramiento en el tiempo y en espacio.

La sucesión de sintagmas nominales fragmenta las respuestas de esas dos preguntas que siguen en suspenso. Finalmente, los dos últimos versos subrayan la puesta en crisis de estas dos unidades basales de una narración: el hecho está desgarrado, herido, incluso suspendido; el lugar está quebrado, derrumbado. A su vez, las construcciones elegidas para las dos definiciones obviamente eliden los verbos; en su lugar, se emplean los dos puntos. En lugar de recibir definiciones cerradas, transparentes, legibles, las dos preguntas formuladas son respondidas con fragmentos compuestos, cuando menos, por un artículo y un sustantivo. En su aridez y en su repetición, los sintagmas nominales difuminan las fronteras, para que, quebrados y heridos, el lugar y el hecho confundan sus rasgos distintivos, sus pertinencias.

La desestabilización de las categorías de lugar y hecho vuelve a presentarse en “Las escenas invisibles”, el décimo poema. Allí, el texto abre directamente con la presentación de un escenario en donde suponemos que se desarrollará un hecho:

In situ: un cuarto, una habitación, un rectángulo, una  
página.

El cuerpo en el centro.

Una plancha. Una manguera. Una cubeta. (Bianco, 2007, p. 34)

Una sala de autopsias es el sitio para la acción, pero, justamente, la acción está ausente. No hay verbos que accionen nada, no hay relación de predicación entre un sujeto y un predicado. La referencia a la página establece el vínculo entre el cuerpo y el texto: los dos se pueden diseccionar en búsqueda de un significado, los dos se pueden leer en sus inscripciones y huellas. De hecho, en la novela, la asesina le escribe a Cristina: “Nada está

oculto, Cristina. Los signos van abiertos. La frase va abierta. Todo está roto. Partido en dos. En tres. Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie. Una grieta. Corte. Pausa". (Rivera Garza, 2007b, p. 87). Una asesina-escritora le manda una carta a otra escritora, que, como lectora entrenada, también puede ser considerada como una asesina. Un poco más adelante en la misma misiva, Anne-Marie Bianco es todavía más explícita en la vinculación: "El que analiza, asesina. Estoy segura de que sabías eso, profesora. El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos" (Rivera Garza, 2007b, p. 88).

Quien lee despedaza, corta; lo mismo quien escribe: (se) lastima. La idea no es nueva en la poética de Rivera Garza, en el ensayo "Velarde y el síndrome de carpo", publicado en el 2004, leemos: "La poesía, todo parece confirmarlo ahora, tiene consecuencias. La poesía, efectivamente, marca el cuerpo. La poesía daña" (crg, 2004af). De similar manera, la reflexión reaparece en una de las entregas de la novela digital de la Mujer Vampiro, pero en esta oportunidad se acentúa el proceso de transformación que se deriva de dicha acción, se subraya que la práctica de escribir, que "el acto físico de pensar" (Rivera Garza, 2006, 2007a), desgarrar el tiempo y el sujeto en dos y lo cambia: "La escritura daña, se sabe. Uno es una persona antes de escribir, y otra completamente distinta, otra ya dañada, cuando lo hace. Mientras lo hace. No hay escapatoria, eso también lo sé" (crg, 2005k).

Volvamos a "Las escenas invisibles". En las siguientes estrofas leemos:

Un personaje de ficción: el cadáver.

Un personaje de ficción: el muertero.

(una historia de amor).

Las herramientas: una sierra, un cuchillo, un martillo.

(cosas del oficio). (Bianco, 2007, p. 34).

Se presentan los "personajes" y las "herramientas" de la ficción y al mismo tiempo se construye el suspenso al demorar la acción. La anterior relación entre cuerpo y texto, entre literatura y asesinato, encuentra aquí otra perspectiva, ya que, en el mundo ficcional de *La muerte me da*, la asesina es la que teje la trama. Anne-Marie Bianco escribe tres veces su historia: al ejecutar cada uno de sus asesinatos en serie, al dar cuenta de ellos en la sección de la "Nota Roja" del periódico donde escribe, y al hacer de ello el material para su poemario. Incluso, narratológicamente hablando, es la asesina la que hace avanzar la historia, ya que nunca la Detective y Cristina están un paso delante, siempre se mueven a partir de lo que dispone Bianco.

La acción: la piel de la cara, hacia arriba. Una máscara.

*Lo propio de la muerte es desnudar.* La sierra sobre el

cráneo: el ruido y el olor a humo y a sesos. El cuchillo  
en el vientre, hacia arriba. Sobre el esternón,  
el martillo. Cric. Crac.  
(este no es un poema narrativo) (Bianco, 2007, pp. 34-35).

La acción que se anuncia nunca se enuncia. Los objetos de la autopsia, las partes del cuerpo se enfocan en planos detalle, no vemos nada más, pero por sobre todas las cosas no leemos ninguna acción. Como “En el lugar de los hechos”, reponemos lo que está pasando por el sonido, en este caso por una onomatopeya. En un determinado lugar, con una serie de herramientas, dos personajes van a estar implicados en un hecho que no se verbaliza, que solo podemos reconstruir a partir de una de sus consecuencias directas: el ruido de los huesos al quebrarse.

La ausencia de un verbo es explicitada por el mismo poema cuando, a través del uso de los paréntesis, se declara que efectivamente “no es un poema narrativo”. De hecho, el único verbo es el de la cita de Pizarnik que, como en otros textos de Rivera Garza, está en cursiva. El hecho de que lo narrativo se articule alrededor de una acción que se lleva a cabo (ya sea en el presente, en el pasado o en el futuro) responde a cómo el poemario entiende a la narración. En el poema doce, “Una confesión”, leemos en la primera estrofa:

El vendaval. Eso pasó.  
Las noticias. Las imágenes en las noticias. Las lágrimas  
de las madres.  
Pasó (esto es una narración) el tiempo (Bianco, 2007, p. 37)

El verbo “pasó” se encuentra en posiciones significativas y gravitantes: al final del primer verso y al inicio del último. Entre ellos, se establece un vínculo, planteando que lo que define que un evento, un hecho (en este caso “el vendaval”), es que transcurre a lo largo del tiempo, que se desarrolle sobre el eje temporal. Es por eso que entre el verbo (Pasó) y el sujeto (el tiempo) del último verso se inserta la aclaración en el paréntesis de que “esto es una narración”. Es una narración, porque hay una acción verbalizada que se lleva a cabo en un momento determinado en el tiempo. Lo que propone el poemario-poética *La muerte me da* es también entra en diálogo directo con un ensayo de Rivera Garza del mismo año, “Escribir un libro que no es mío”. En ese texto, se lee lo siguiente:

Ron Silliman, el poeta estadounidense y autor de *The New Sentence*, definía la narrativa como “the unfolding of meaning over time” que, traducido literalmente, quería decir: el desdoblamiento (o el desarrollo) del significado a lo largo del tiempo. Creo que esa definición podría ser considerada contemporánea si el término “desdoblamiento”, con su teleología

secreta y su linealidad no muy escondida, fuera desechado. Queda, luego entonces: el significado a lo largo del tiempo. Y yo agregaría: a lo largo del espacio. Y aún más: a lo largo del cuerpo. (Rivera Garza, 2007a, p. 15)

La narrativa es el significado a lo largo del tiempo, del espacio y del cuerpo. Una definición producida por una poeta a partir de una conceptualización anterior que también realizó un poeta puede tal vez parecer poco precisa, pero observemos que no es muy diferente a la realizada por una narratóloga como Marie-Laure Ryan.

Luego de revisar una serie de definiciones clásicas de narración (como las de Genette, Porter Abbott, Bal, Ricoeur, entre otras), Ryan (2007) explica que todas esas caracterizaciones proporcionan ideas útiles, pero ninguna ofrece una definición completa y autosuficiente de la narración, porque dependen demasiado de elementos implícitos. En lugar de considerar a la narratividad como una característica estrictamente binaria, es decir, como una propiedad que un texto dado tiene o no tiene, la definición que propone Ryan presenta a los textos narrativos como un conjunto difuso que permite grados variables de pertenencia, pero centrado en casos prototípicos que todo el mundo reconoce como historias.

Ryan postula una concepción por escalas o grados de la narración, en donde la definición se convierte en una serie abierta de círculos concéntricos que determinan condiciones cada vez más estrechas y que presuponen los elementos establecidos previamente, a medida que nos movemos de los círculos externos al interior, y de los casos marginales a los prototipos. La propuesta de Ryan organiza las condiciones de la narratividad en tres dimensiones semánticas (espacial, temporal y mental) y en una formal y pragmática.

En lo que respecta a las dimensiones semánticas, la dimensión espacial establece que la narración debe ser acerca de un mundo habitado por existentes individuales. La dimensión temporal posee dos rasgos centrales: el mundo debe estar situado en el tiempo y debe experimentar transformaciones significativas; y dichas transformaciones deben ser causadas por eventos físicos no habituales. Por último, la dimensión mental enmarca dos aspectos: algunos de las y los participantes en los eventos deben ser agentes inteligentes que tienen una vida mental y que reaccionan emocionalmente a los estados del mundo; y algunos de los eventos deben ser acciones intencionadas provocadas por las y los agentes.

Lo que Rivera Garza plantea en una escritura ensayística y poética, Ryan lo desarrolla, por su lado, bajo la forma de un texto teórico. Lejos de proponer algún cruce o influencia, sí es evidente que ambas coinciden en su forma de entender la narración. Tiempo, espacio y cuerpo/mente como dimensiones en donde se expande y se desenvuelve el significado. Esa articulación es la central, en la poética de Rivera Garza, para definir a la narración. De hecho, un planteamiento como la dimensión formal y pragmática de la narrativa (la secuencia de eventos debe construir una cadena causal unificada y llevar a una

conclusión; la ocurrencia de algunos de los eventos debe afirmarse como un hecho para el mundo de la historia; y la historia debe comunicar algo significativo a la audiencia) está lejos de replicarse en la literatura de Rivera Garza, ya que, como planteamos, sus textos no se disponen comunicar ni organizar la materia narrativa en una arquitectura transparente, unificada ni lineal; antes bien, es en la discordancia y en la colisión de trayectorias, en extender los límites de los lenguajes, estéticas y poéticas, en la recursividad de las escrituras errantes en donde se conjuga el hecho literario.

Volvamos a “Una confesión”. La primera estrofa cierra con “Pasó (esto es una narración) el tiempo” y a partir de ese momento hay un cambio, porque en las siguientes estrofas leemos lo siguiente:

El filo pasó sobre el cuerpo. ¡Oh, tan  
cinematográficamente!

Close Up: el poro abierto, la raíz del vello, el pliegue de  
la arruga. La suciedad.

Close Up: el ojo que mira. La sangre que acaba de  
manar

la hoja (la guillotina) sobre el estrépito del pájaro  
el animal que soy. Una hipnosis. (Bianco, 2007, p. 37)

Lo que va a marcar al poema es la efectiva verbalización de la acción (“El filo pasó sobre el cuerpo”). Inclusive, la escritura del hecho explícito habilita la referencia a que el enfoque sobre objetos y partes del cuerpo sin ningún verbo a la vista responde a una relación intermedial con el cine. Como ya habíamos dicho, tales descripciones funcionan como planos detalle (“Close Up”) en la narración audiovisual. El corte de la hoja abriendo la piel, la carne, y la sangre que brota ya no descansan exclusivamente en una imagen sonora u onomatopeyas, sino que el hecho “pasó”, como el filo sobre el cuerpo.

Luego de una estrofa compuesta exclusivamente por una cita de Pizarnik (“*El invierno me da miedo. Miedo de que se vaya.*”) y de nuevo explicitar que “Eso pasó” (Bianco, 2007, p. 38), se subraya cuál es la consecuencia de esa acción, de que el hecho haya pasado:

Y perdió el cuerpo.

Y perdió la aurora (y Aurora [*tachado*] es nombre de  
mujer).

Perdió la mano, centrífuga. Las estrellas retraídas. Las  
uñas.

(Un ejército de muertos danza en la cabeza de un ángel

que tiene un alfiler en el plexo)

Perdió el futuro (cosa de tiempo que se deslinda) (Bianco, 2007, p. 38)

El filo de la hoja (que puede ser de acero o de papel) abre, desagarra y genera una pérdida en lo corporal y en lo temporal. El hecho se ha explicitado y, sin embargo, aún con la presencia del verbo, el poema sigue fragmentado, en suspenso: paréntesis y corchetes interrumpen con digresiones, encapsulan sentidos, dificultan la lectura; los sintagmas nominales enfocan objetos, los recortan y los extraen de la diégesis. La relación de predicación no asegura nada, antes bien, el verso continúa despedazándose, como los cuerpos de los textos y de las víctimas. Si en estrofas anteriores el verbo “pasó” era el que se repetía, para destacar que efectivamente un evento había ocurrido, ahora resuena constantemente “perdió”, subrayando que la acción origina un resultado: la aparición del verbo en la línea dista de ser gratuita, ya que hay una pérdida y a la vez conlleva en sí mismo el inicio de otra acción.

En la poética de Rivera Garza, en su forma como poemario, la prosa y la poesía colindan y el espacio común sobre el que operan es la línea. El hecho de emplear el término “línea” antes que verso evita cualquier posible vinculación demasiado directa con la poesía. No es prosa poética, tampoco es poesía en prosa: son las dos formas del lenguaje a la vez las que ejecutan trayectorias que se impactan entre sí en un eje horizontal que desestabiliza por su parte todos los demás ejes, límites y normas. Justamente, “Quién versifica no verifica”, el quinto poema, se centra en la línea como una unidad de sentido central para la composición literaria, ya sea prosa o poesía:

¿Quién verifica la línea (algo que punza) (algo que  
entra) en el pecho de la aldaba?

¿Quién versifica la puerta y, bajo la puerta, la luz que  
se trasmina?

Te regalo la línea pordiosera inacabada letal. (Bianco, 2007, p. 24)

La literatura de Rivera Garza realiza preguntas antes que ofrecer respuestas. Desde el primer poema, la voz poética de *La muerte me da* plantea interrogantes, porque esa es una de las maneras de alejarse de cualquier normativización, estructura o delimitación. Los elementos de la narración son puestos en duda en “El lugar de los hechos” —“¿Qué es un lugar? ¿Qué es un hecho?” (Bianco, 2007, p. 17)—, de la misma manera en que el sujeto poético se interroga por la voz en el texto —“¿Quién habla ahí? ¿Quién es la primera persona de / nuestro singular? ¿Dónde lloro?” (Bianco, 2007, p. 26)— o las acciones que un yo, que es también un personaje llamado la Mujer Enorme, pretende llevar a cabo en “Efecto de

amplificación” —“¿Y por qué no caer? ¿Y por qué no caer con todo / mi peso? ¿Por qué no caer rotundamente dentro del / cuenco?” (Bianco, 2007, p. 41).

La poesía y la prosa comparten a la línea, elemento compositivo que, en su sencillez, daña, corta, para destruir la unidad, el cosmos semántico que lo mismo pretende asumirse y solidificarse bajo la forma del texto como la del cuerpo. La línea, al igual que la luz que se cuele por debajo de una puerta que se quiere cerrada, punza y (de)muestra que toda clausura de sentido es solo una convención, que es un final instaurado por géneros, tradiciones y motivos extratextuales. La línea, pregunta constante por quién compone (verifica/versifica) y para qué lo hace, es inacabada: ya sea que finalice sin punto —“¿Quién verifica la línea (algo que punza) (algo que”, “¿Quién versifica la puerta y, bajo la puerta, la luz que”— o que termine con algún signo de puntuación —“entra) en el pecho de la aldaba?”, “Te regalo la línea pordiosera inacabada letal.”— está en-proceso-de-ser permanentemente.

Leemos en “Quién versifica no verifica”:

Póntela en la puerta del cuerpo (la boca para que  
entiendas) (el orificio nasal) (el orificio sexual)  
(la rendija) la luz trasminada.

La línea entra y, entrando, rompe. La línea es el arma:  
[*ilegible*]. (Bianco, 2007, p. 24).

Cuerpo, sexo y texto se transponen entre sí en tensión, en violencia. Los paréntesis suspenden el desarrollo del discurso, habilitan aclaraciones y digresiones, pero también podríamos decir que lo abren, como los orificios textuales y sexuales que se forman entre las curvas semi cóncavas de los signos de apertura y de cierre. En la página, que se abre como una rendija, lo mismo que en la boca, la vulva o el ano, entran las líneas (corporales, escriturarias) y rompen gramáticas (de los textos, de los cuerpos). De entre los distintos medios con y a través de los que opera, la línea es el medio genital de la escritura de Rivera Garza para atacar e implantar lo ininteligible en la prosa o en el verso.

La literatura de Rivera Garza desestabiliza versiones textuales, las vuelve una de muchas, expande los límites genéricos, discursivos y mediales, traduce lenguajes y modos de componer; al hacerlo, quiebra cualquier sentido único, por lo tanto, también abre y amplía cómo se representan y se entienden los cuerpos y sus deseos más allá de límites. Las derivas identitarias y las deambulatorias de las corporalidades deseantes en *Los textos del yo*, *Lo anterior*, *La cresta de Ilión*, *La frontera más distante* o *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* dan cuenta de ello.

Volvamos por última vez a “Quién versifica no verifica”:

Una línea de coca.

Una línea de luz: una espada. Ese atardecer. Un horizonte.

Una línea de palabras (rotas aldabas).

Una línea de puntos (y de puntos y comas). Una línea de puertas semiabiertas.

La línea de tu falta. La línea de tu pantalón.

La línea telefónica (agónica).

La línea que te parte en dos. (Bianco, 2007, pp. 24-25).

Efímera y constante, frágil y adictiva, aniquiladora y gozosa, invasiva y tenue, la línea se define a partir de la discordancia, del ir y venir por territorios aparentemente opuestos y de tensionar conceptualizaciones. El poemario-poética es claro: la forma basal de la escritura de Rivera Garza puede asumir para sí, al mismo tiempo, todos los anteriores complementos y características que la modifican, ya sea de manera directa y/o indirecta. La potencia destructora de la línea radica en el hecho de que los elementos disímiles y las formas que coadyuvan a la ilegibilidad y a la interrupción del desarrollo del significado se presentan en tensión constante y evitan cualquier proceso que los lleve a armonizar o unificar rasgos, en pos de una pretendida (y falsa) “transparencia” del discurso.

En “La oración, la línea, la palabra”, Rivera Garza toma como punto de partida “Line”, un ensayo de la poeta Lyn Hejinian (2000), en donde destaca la centralidad de la línea en su obra poética y critica las funciones de la oración y de la palabra en el poema. Para ambas poetas, “en el poema todo el poema es acerca de cualquier línea que sea parte de él” (crg, 2004r).

Mientras que la oración “produce un efecto de totalidad y completitud del pensamiento”, es la línea la que se posiciona en condición de modificar o romper esa unidad. “La línea no sólo implica un cierto ritmo perceptual, sino que también fija detalles a nuestro sentido del tiempo”, y es en este aspecto en que Rivera Garza indica que “es posible hablar de “ritmo”. La línea es la unidad de composición, porque es “la unidad primaria de observación y la medida misma del pensamiento sentido”. Esto requiere que la línea sea “selectiva y expresiva en relación a esa percepción”. Rivera Garza parafrasea a Hejinian para sostener que la escritura de la línea “empieza como un acto de observación, y es completada por el reconocimiento del pensamiento que logra allá”. Finalmente, anulando cualquier diferenciación entre la prosa y el verso, Rivera Garza destaca que todas las observaciones sobre la línea también “le pertenecen, por derecho propio, a la narrativa” (crg, 2004r).

La pregunta por quién habla en la literatura no solo pone en cuestión la presencia de una única voz poética o narradora, que regula los discursos que pueden estar presentes en el texto, sino que también interroga sobre la autoría y la originalidad. En “La víctima siempre

es femenina”, el sexto poema, abrimos con una escena que se constituye a partir de una repetición de circunstanciales de lugar: una vez más, el espacio, que puede ser “el Ministerio” como también “el cuerpo”, se presenta, pero no así el hecho, la acción conjugada, lo que provocó la destrucción del cuerpo (“el tajo”). Leemos:

En el Ministerio (que es un lugar de los hechos)  
(un lugar de helechos) (de lechos).  
En el cuerpo (que es público) (que está abierto)  
(que es un muerto).  
En el tajo (dentro del tajo) (debajo del tajo, carajo)  
(en la raíz misma del tajo). (Bianco, 2007, p. 26).

La estrofa siguiente continúa sin presentar el verbo alrededor del cual se articula la narración, en cambio, plantea la pregunta sobre la voz en el texto: “¿Quién habla ahí? ¿Quién es la primera persona de / nuestro singular? ¿Dónde lloro?” (Bianco, 2007, p. 26). ¿Cuál es el yo que (se) narra en la escena? ¿El yo asesino, el que escribe, el que es víctima? Además, ¿dónde es “ahí”? ¿En la sala de autopsias, en el poemario que escribe Anne-Marie Bianco, en cualquier texto? La interrogación sobre la voz en el texto es uno de los recursos que se emplea para fragmentar cualquier idea de un único narrador monolítico; otra de las formas es la de la multiplicidad de voces, ya sea las provenientes de otros textos, como las de los personajes, que van a variar de identidad (como en los cuentos *La guerra no importa*) o que tienen distintas versiones de sí mismos/as en diferentes instancias temporales (tal es el caso de *Verde Shanghai*).

La inclusión de otros textos en *La muerte me da* se explicita de la misma manera que en toda la producción de Rivera Garza: a través del uso de la cursiva. El cambio en la tipografía marca que la práctica literaria es social, que quien produce textos lo hace a partir de un proceso que articula múltiples materiales previos, ya sean propios como ajenos. La mayor cantidad de citas corresponde a los diarios privados y a *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik. También encontramos referencias directas a textos de Juan Muñoz y de Caridad Atencio. Por última vez, volvamos a “La víctima siempre es femenina”:

En el lecho (que es un cuerpo) (estrictamente).  
Ante el muerto (que es una víctima) (que es femenina)  
(que es gramaticalmente)  
Frente al público (que es el lenguaje) (estas líneas)  
(aldabas).

En la raíz: ¿Por qué no preguntar quién carajos habla? (Bianco, 2007, p. 27)

Las líneas emplean las proposiciones incluidas adjetivas y los paréntesis para disgregar cualquier sentido único y a la vez agregar más. Son tropezones verbales y visuales que evitan cualquier intento de transparencia del y en el lenguaje. El hecho, que no se explicita, pero sí sus consecuencias en el cuerpo, se representa a través de las líneas para posicionarse ante el lenguaje y tocar a su puerta, en busca de penetrar, colarse en su espacio, abriéndolo semántica y sintácticamente. El hecho en cuestión deja tras de sí cuerpos que abandonan su género y toman otro: obsérvese que bien podemos estar hablando de las prácticas de lectura y de escritura como de los asesinatos de Anne-Marie (ella misma hace la comparación en uno de los mensajes al personaje de Cristina<sup>83</sup>). Bianco escribe al cortar y corta al escribir; transforma a los hombres en víctimas, tanto en el papel como en sus cuerpos. Por acción de la escritura y del cuchillo, los géneros se vuelven difusos. Es esa errancia identitaria, genérica y nominal la que imposibilita cualquier identificación e individualización de las voces, situación que redundante en interrogar sobre quién habla. La pregunta, a su vez, es una paráfrasis de un texto de Pizarnik, “La justa de los pompones”, el cual es citado de manera textual en el capítulo 55 de la novela, “Coda (La pregunta obligada)”, que funge como el cierre del ensayo “El anhelo de la prosa”, que se inserta justo en la parte IV de la novela<sup>84</sup>.

El poema dieciséis, el anteúltimo, se titula “Un libro para mí” e inmediatamente establecemos la vinculación con la cita que oficia de epígrafe del poemario (“Un libro —para mí, hecho por mí—, el viaje de la conciencia por un estado”, de *Los cursos imantados*, de Caridad Atencio). *La muerte me da* es varios libros a la vez, es un libro en donde se despliegan las trayectorias posibles para componer otros libros. *La muerte me da* es un libro para una escritora. Leemos: “¿Y qué es un lugar y qué un hecho? / El helecho lo entristece. El lecho. Un hecho.” (Bianco, 2007, p. 45). El libro contiene preguntas antes que respuestas, las formula desde el inicio hasta el final. El interrogante sobre el lugar y el hecho no puede resolverse, porque en el espacio está conjugada la acción, y la acción se despliega a lo largo del espacio. La aliteración se produce en la línea a partir de la conjunción de dos elementos disímiles: en las nuevas palabras todavía se escuchan los sonidos anteriores, y es ese aspecto lo que habilita más sentidos. Ya hacia el final del poemario, lo que se evidencia en una línea con un tropo poético clásico es lo que ha ocurrido a lo largo del texto: el empleo de

---

<sup>83</sup> En *La muerte me da* leemos: “El que analiza, asesina. Estoy segura de que sabías eso, profesora. El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos.” (Rivera Garza, 2007b, p. 88)

<sup>84</sup> La novela *La muerte me da* está dividida en ocho partes. En la parte IV, la mitad exacta de la novela (de nuevo el corte, la ruptura de cualquier unidad), ingresa de manera íntegra el ensayo “El anhelo de la prosa”. El texto es un artículo académico que, de acuerdo con lo que leemos en su portada, la “Dra. Cristina Rivera Garza” del “ITESM-Campus Toluca” ha “sometido a dictamen en [la] revista *Hispanérica*”, tras lo cual se aclara que “se prohíbe su reproducción total o parcial”. Más adelante hablaremos sobre este ensayo, pero ahora señalamos que la cita directa de “La justa de los pompones” no emplea la cursiva, porque forma parte de una escritura académica, no literaria.

los procedimientos de la cita, los paréntesis, las marcas de lo ilegible, las tachaduras, la ausencia de verbos, para plantear una poética que en su mismo proceso de postularse se traduce en un poemario. A un razonamiento similar llegan Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015), destacando cómo la cita de Pizarnik que funciona como título del libro reproduce el procedimiento que se desplegará en todo el texto posterior:

La extrañeza parte de la misma reflexión sobre la escritura comenzado por la misma instancia enunciativa y cerrando con la posibilidad de un lenguaje que se genera en sí mismo. Por ello el título no puede ser más revelador, una frase mutilada del diario de Alejandra Pizarnik: “Es verdad, la muerte me da en pleno sexo”: un fragmento que parte a desarrollar su propio significado a constituir otro cuerpo de sentidos (p.146).

Veamos una vez más “Un libro para mí”:

Escribo un libro para mí. En voz alta  
leo lo que me escribe y me desnuda

(*desnudar es lo propio de la muerte*). (Bianco, 2007, p. 45).

La escritura y la lectura en la práctica literaria de Rivera Garza son procesos constantes, que generan efectos en su interrelación permanente: escribir para leer(se), leer para escribir(se). El cuerpo textual y autoral se muestran en su fragilidad, en su ruptura, pero por eso mismo, en la potencia estética que radica en ellos. La escritura, el sexo conjugan los fragmentos corporales, la disimilitud de materiales, las trayectorias errantes a través de los límites, la reelaboración y la traducción; conjugan la muerte, cualquier fin, fronteras, cosmos o unidad, con el propósito de desestabilizarlo y generar poesía.

“Un libro para mí” vuelve a establecer una vez más que “La frase corta la página en dos. La lengua. El cuerpo.” (Bianco, 2007, p. 45). La línea interrumpe, abre, para producir sentido en y con la lengua, los lenguajes, los textos y los cuerpos. La línea es la unidad basal de composición de *La muerte me da*, ya sea como poemario, poética o novela. Los planteamientos de *La muerte me da* como poética se aplican en su formulación como poemario, primero, y en su forma como novela, después. El texto, en su escritura, postula y ejecuta los procedimientos que permiten su propia producción e interpretación: “el libro que escribo para mí me lee” (Bianco, 2007, p. 46).

En el ensayo “La escritura solamente”, Rivera Garza (2006) explica: “Escribo con lo que sé, con lo que creo que sé, con lo que no sé que sé, con lo que no sé. Sobre todo, escribo para experimentar el vértigo de no-saber. Para desconocer. Creo que a eso se refieren los poetas cuando pronuncian, con los ojos entrecerrados y siempre en itálicas, la palabra *poesía*.”

[en cursiva en el original]” (p. 81). En *La muerte me da*, en toda la literatura de Rivera Garza, colindan saberes, pareceres, desconocimientos y dudas. Antes que comunicar respuestas únicas, transparentes y normativizadas, la poesía, para Rivera Garza, propone lo ininteligible, lo arduo, los sentidos que, en derivas, se hayan en permanente curso de colisión entre ellos.

Según Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015), *La muerte me da* no solo es un “poemario de factura extraña, poco usual en las tradiciones poéticas mexicanas”, sino que incluso para “la propia trayectoria de Cristina Rivera Garza, este texto implica un rompimiento con lo que venía escribiendo en el género”. Sin embargo, para atenuar semejante afirmación, inmediatamente a continuación, los/as autores/as declara que no se trata de “un rompimiento radical sino uno de búsqueda hacia otra manera de entender la expresión del lenguaje desde la poesía” (p. 151). Es claro: los procedimientos de expansión, reescritura y traducción ya se habían evidenciado en *La más mía* y en *Los textos del yo* (para solo centrarnos en la poesía), pero es en *La muerte me da* en donde despliegan su potencial estético y además se plantean como la trayectoria poética a seguir para las siguientes producciones, *Viriditas* y *El disco de Newton*, primero, y *La imaginación pública*, después.

### 3.5. *La muerte me da* (2007, novela)

El siguiente examen de *La muerte me da* se centrará en las estrategias transmediales y transficcionales que se despliegan a partir de la novela, y cómo aquellas conforman un mundo de la historia. A la serie de textos que lo componen hemos propuesto llamarla “Ciclo de la Detective/la Increíblemente Pequeña”, sobre todo por una cuestión didáctica, ya que un sistema transmedial no se reduce a la aparición de un mismo personaje en distintos materiales.

Consideramos necesario detallar la estructura de *La muerte me da*, ya que es un buen punto de partida para especificar los distintos puentes que se tienden hacia otros géneros, textos y medios. *La muerte me da* consta de ocho secciones (“I. Los hombres castrados”, “II. La viajera del vaso vacío”, “III. La mente de la Detective”, “IV. El anhelo de la prosa”, “V. Los verdaderos reportes de Valerio”, “VI. Grildrig”, “VII. La muerte me da”, y “VIII. No le digas a nadie que estamos aquí”). En un primer examen, es posible ya identificar que dos secciones expanden los límites del texto narrativo de ficción: “El anhelo de la prosa” va hacia el ensayo de crítica literaria y “La muerte me da” se dirige hacia el poemario. “La viajera del vaso vacío”, que reproduce los doce mensajes que la asesina envía a Cristina, establece claros lazos con la novela epistolar, género clásico de la tradición narrativa, pero también, como vimos, con *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica* publicada en dos blogs de Rivera Garza. Además de trazar trayectorias hacia las escrituras ensayística, poética y

epistolar, las tres secciones interrumpen la narración: nada en ellas hay que haga avanzar la trama. Narrar, una vez más, en textos como *La muerte me da*, es una “exageración”.

En un examen hacia el interior de los capítulos, observamos que otras escrituras ingresan en la novela y conservan en gran medida su textura, su forma, pero en ellas se produce un desvío, impactan contra la voz narradora/poética que lleva adelante el texto. En el capítulo 59, “Soy tu igual”, a primera vista, se despliegan tres fragmentos de artículos periodístico escritos por Anne-Marie Bianco como periodista, pero en una lectura más atenta observamos una fractura con el discurso específico de los textos que aparecen en la sección policial de un diario. Tomemos como ejemplo uno de los artículos:

EXTRA DE LA MENTE DE LA DETECTIVE /  
PRECIO \$4.00 / N.º 145223  
OTRO CASTRADO LA POLICÍA SIN PISTAS

Foto: La sangre sobre el rostro, salpicado. La sangre bajo el cuerpo: un charco. El cuerpo sobre el asfalto, bocabajo. El filo, mercurial. La línea de un horizonte muy lejano. La línea de la mano cuando se rompe. La ruptura: ensangrentada, la mano. El sexo. ¿Qué hemos hecho de los dones del sexo?

[Inf. Pág. 9]

PÁGINA 9: ¿Qué se hace a la hora de ver morir? ¿Se vuelve la cara a la pared? ¿Se oculta el arma como el que acaba de matar y calla? ¿Se vomita sobre el miedo propio y, luego, se vuelve a vomitar sobre el ajeno? ¿Se tiembla sin parar? ¿Se escribe, mentalmente, un periódico en cuya cubierta cuelguen los encabezados del día, anunciando todos y cada uno de los fracasos del inconsciente? (Rivera Garza, 2007b, pp. 237-238)

En esta cita directa quisimos reproducir lo más fielmente posible el cambio de tipografía que opera en la novela, ya que el aspecto del diseño es lo primero a lo que se enfrentan los/as lectores/as cuando llegan a esta sección: de pronto, aparecen fragmentos que emplean una letra que se asemeja a la estética de la familia tipográfica Courier (letra monoespaciada con remate en bloque o *slab serif*), lo cual remeda a las páginas de un periódico impreso. El cambio de la tipografía y del diseño general de la página es lo primero que vemos, después leemos los elementos paratextuales correspondiente al “artículo”: el nombre de la publicación, el precio, el número y el título. Sin embargo, más adelante comienza el desvío de las formas del texto periodístico.

La foto que correspondería no está reproducida como texto visual, antes bien toma la forma del texto verbal. Lejos está de ser una éfrasis propiamente dicha, ya que la descripción deja lugar a una línea que bien puede ser la de uno de los poemas del poemario. Una vez más, observamos la elisión de los verbos, el uso de signos de puntuación para construir una suspensión de la narración, la pregunta retórica. Justamente, la formulación de interrogantes antes que respuestas y hechos, la digresión de la voz narradora, entre otros rasgos de la escritura del poemario-poética *La muerte me da*, también se expande fuera de sí para ir hacia la forma del “texto periodístico”. Distanciada de cualquier forma que se supone debe adoptar la noticia en la prensa escrita, sin seguir ninguna pirámide invertida de la información, la escritura brinda dudas, no solo por formular exclusivamente preguntas, sino porque plantea la cuestión de quién está hablando: ¿Anne-Marie Bianco habla como asesina, como periodista, como poeta?

Los diarios de Pizarnik son profusamente citados en *La muerte me da*. Como todas las demás citas directas de otros textos en la literatura de Rivera Garza, para referenciarlos y explicitar su origen se emplea la letra cursiva. Las citas de los diarios están lejos de ser un elemento que hace avanzar la trama, de hecho, su interpretación por parte de Cristina no permite detener a la asesina. Los diarios de Pizarnik se citan a lo largo de todo el libro, como si esta forma de escritura del yo se expandiera a través de los distintos géneros que se van desplegando en las páginas de la novela: aparece en los mensajes privados, en el ensayo académico, en el poemario.

*La muerte me da* posee un gran volumen de estudios críticos (Alicino, 2014; Close, 2014; Hind, 2010; Sánchez Becerril, 2013, 2019, entre otros). Prácticamente desde su publicación, la novela es objeto de análisis, y debe destacarse que la gran mayoría de los trabajos subrayan cómo en el texto “se entrecruzan o conviven diversos géneros o tipoformas de textos, como el ensayo, la nota periodística, el género epistolar y el poemario, entre otros” (Bautista Botello, 2016, p. 45). Sin embargo, son relativamente pocos los estudios que se dedican al análisis pormenorizado de la parte IV, el ensayo “El anhelo de la prosa”.

La portada de “El anhelo de la prosa” posee tres elementos que inmediatamente hace ingresar el texto al género discursivo académico. Como todo artículo, figura el nombre de la autora “Dra. Cristina Rivera Garza” y su pertenencia institucional “ITESM-Campus Toluca”. Hay aquí una primera desestabilización, ya que lo innominado de la ciudad en donde transcurren los hechos se contrapone con la referencia a la sede Toluca del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. La ficción se expande una vez más hacia lo real y se despliega en un espacio que corresponde al ámbito universitario extraliterario.

El siguiente elemento vuelve a establecer que lo ficcional y lo empíricamente referencial se cruzan: “[Sometido a dictamen en revista *Hispanérica*; se prohíbe su reproducción total o parcial]” (Rivera Garza, 2007b, p. 177). La frase forma parte de la retórica

que maneja el campo de la publicación académica y especifica una prohibición que queda totalmente desobedecida a partir de la misma inclusión en la trama. *Hispanamérica* es una revista de larga tradición en los ámbitos de las literaturas latinoamericana e hispanoamericana. Con una periodicidad cuatrimestral, la revista se publica de manera ininterrumpida desde julio de 1972 y consta de secciones de ensayos, entrevistas, poesía, ficción, reseñas, notas críticas, etc.<sup>85</sup> La literatura se expande hacia el ensayo y éste a su vez permite que la ficción llegue al mundo real, casi una dinámica similar a la que se va a evidenciar en el poemario *La muerte me da*<sup>86</sup>.

Es interesante el enfoque de Sánchez Becerril (2019), quien propone que en el ensayo sobre Pizarnik es en donde se desarrolla de forma más clara “la estrategia de escribir entre las fisuras de los géneros”, a lo que suma “los distintos comentarios que se hacen sobre la poesía (y particularmente un “tipo de poesía)” durante la trama, ya que es “la forma en que da cuenta la Cristina diegética (ficcional) de ese escribir explotando la posibilidades y puntos ciegos de los géneros” (p. 105). Es obvio que “El anhelo de la prosa” se encuentra imbricado temáticamente en la novela (es un texto en donde la colaboradora policial despliega sus conocimientos sobre Pizarnik, elemento que se considera central para la resolución del caso), pero Sánchez Becerril establece un vínculo a nivel de los planteamientos poéticos que se despliegan en el ensayo y en la historia. En el capítulo 6, Cristina revela que: “Aunque muchos dirían que mi campo de acción [...] es la narrativa, secretamente siempre he creído que mi campo, mi acción, le pertenece a la poesía. Aunque esto porque considero a la poesía, de manera por demás tradicional y jerárquica, [...] como la meta de toda escritura” (Rivera Garza, 2007b, p. 38). Lejos de cualquier unificación o hibridación que suponga cierto tipo de normalización o armonía, los anhelos escriturales de las dos escritoras (fccionales<sup>87</sup>) se contraponen: “el deseo creativo de una es el campo de acción de la otra y viceversa” (Sánchez Becerril, 2019, p. 105). Las dos escritoras anhelan su propia imposibilidad. De Pizarnik, la

---

<sup>85</sup> Esta información se relevó de la sección “Nosotros” de la página Web de la revista. Véase <https://www.edicioneshispamerica.com/aboutus/>

<sup>86</sup> La dinámica de expansión funciona de tal manera que incluso especialistas como Ramírez Olivares et al. (2015) postulan que “El anhelo de la prosa” se trata de un ensayo que efectivamente Cristina Rivera Garza publicó en *Hispanamérica*. Una búsqueda en la lista de autores/as que escribieron en la revista rápidamente en un portal como Dialnet aclara que el único texto que publicó Rivera Garza en *Hispanamérica* es el cuento “Hay cosas que las manos nunca olvidan” en 2004. Véase Rivera Garza (2004b).

<sup>87</sup> Es claro que la Cristina Rivera Garza de *La muerte me da* es una versión ficcional. ¿Pero acaso no lo es también la versión de la Alejandra Pizarnik que se despliega en la novela? En *La muerte me da* se construye una determinada versión de Pizarnik en oposición a otras: se privilegia su faceta de prosista antes que la de poeta, se citan sobre todo sus diarios y *La condesa sangrienta* por sobre sus poemarios, se evita caer en la imagen estereotipada de “poeta maldita”, etc. Por otra parte, también se ha analizado que la Pizarnik “real” ejecutó en vida una serie de estrategias para componerse una determinada “imagen de autor” (Piña, 1991, 2017), que tal vez no se diferencie mucho de una versión ficcional de sí misma.

Cristina ensayista postula un planteo que también puede reflejar su propia escritura: “O como si el anhelo, que sabe imposible, se volviera cada vez más imposible, y por lo tanto más anhelo, ante la invectiva jocosamente anticomunicativa de esas prosas de ejes cuestionables y rizomáticas puntas” (Rivera Garza, 2007b, p. 194).

En una entrevista que le realiza Jorge Ruffinelli (2008), Rivera Garza explica parte del proceso de composición de *La muerte me da*. Menciona que, mientras escribía la novela, “andaba yo pensando en las relaciones bastante difíciles que se establecen entre la escritura de la prosa y la escritura del poema”, por lo tanto, se fijó “en la manera obsesiva en que Pizarnik regresaba una y otra vez al tema”. Rivera Garza había escrito ya “una buena parte de la novela”, pero a la vez sabía que, “de una u otra manera”, tendría que incluir a Pizarnik. La cuestión era cómo hacerlo. Rivera Garza explica: “Había trabajado mucho con oraciones entrecortadas y tajos a destiempo. Necesitaba algo más. El libro necesitaba, justo en el centro, algo más. Necesitaba el lenguaje con el que se ajustan un montón de tallos —una especie de listón—. Necesitaba que esa parte fuera enunciada especialmente en su contrario”. La trayectoria (textuales, estéticas, mediales) que se desplegaban debían cartografiarse. Por lo tanto, de ahí surgió “la idea del ensayo”, un “ensayo que “acintura”, por decirlo así, el texto de la novela”, que trazara “su inicio, su fin”. (p. 31). Las escrituras se plantean en discordancia, pero no en una oposición que oblitere a las otras. Poemas, diarios, informes, mensajes, etc., todas composiciones que tienen a la línea como unidad compositiva, se articularán entonces entre sí a partir del ensayo, el cual, a su vez, será reelaborado y transformado.

El ensayo en *La muerte me da* es una de las maneras en donde podemos observar cómo los límites entre disciplinas, géneros y/o escrituras se expanden o directamente se difuminan, lo que permite que se ejecuten pasajes del texto académico al literario (lo ensayístico ingresa y forma parte de la ficción) y del texto literario al ensayo (la novela va hacia el escrito académico para tratar de buscar en él alguna clave de la trama). Este movimiento hace que un tipo de texto determinado, que una práctica discursiva específica de una esfera social se reescriba en otro texto, en otra composición verbal que se entiende como ajena a la pertinencia y a la especificidad de la primera. El pasaje entre fronteras implica la traducción de lenguajes, de regímenes de expresión. La escritura ensayística, uno de cuyos rasgos específicos es la desestabilización de límites genéricos<sup>88</sup>, se transpone a la novela como forma, pero también al mundo de la historia que despliega el medio literatura de ficción impresa, por lo tanto, los significados que se construyen en “El anhelo de la prosa” asumen otra interpretación posible a la de la lectura académica. Los planteos que la Cristina Rivera Garza de la ficción despliega en el ensayo sobre Pizarnik elaboran una poética de la asesina,

---

<sup>88</sup> Entre los múltiples trabajos sobre el género del ensayo podemos mencionar Adorno (1962), Forster (2004), Lagmanovich (1984), Lukács (1975), Sarlo (2000), Weinberg (2007), etc.

pero también de la propia Rivera Garza. Para Sánchez Becerril (2019), “cuando en *La muerte me da* se habla de Pizarnik o de su obra, en realidad se habla de la lectura de Rivera Garza (diegética y autoral) del personaje, así como de la interpretación y apropiación de su obra, mismas que la tamauilpeca extiende o desarrolla en su novela”. Rivera Garza “se apropia de ese anhelo tortuoso pizarnikeano y lo convierte en un proyecto”, por lo tanto, la “imposibilidad no aviva el deseo, se torna en su meta” (p. 106).

Al inicio del caso de los hombres castrados, cuando comienza a colaborar con la policía, Cristina se pregunta:

¿Cómo decirle a la Detective que todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir la presencia en él mismo que, por ser lenguaje, es toda ausencia? ¿Cómo comunicarle a la Detective que la tarea del poema no es comunicar sino, todo lo contrario, proteger ese lugar del secreto que se resiste a toda comunicación, a toda transmisión, a todo esfuerzo de traducción? (Rivera Garza, 2007b, pp. 55-56).

El planteo de lo que considera un poema y cuál es la “tarea” del texto poético para el personaje de Cristina se establece en las primeras páginas de la novela. Ya sabemos cuáles son los lineamientos de su poética. Desde esa perspectiva va a tratar de leer las pistas literarias que deja la asesina. Estas reflexiones forman parte de la trama, de la ficción, lo cual desestabiliza tanto los límites de la escritura ficcional como la de la académica, que es donde, generalmente, se espera encontrar planteamientos críticos sobre la literatura y la literaturidad. Los comentarios del personaje de Cristina son una poética que funciona en el marco de una ficción. Lejos de quedarse solo en referencias metaliterarias, las reflexiones se mueven hacia un ensayo académico que también forma parte del relato. Novela y ensayo ejecutan pasajes entre sí, literatura y crítica literaria expanden sus campos, se reescriben en los espacios/textos/medios de la otra y se traducen en sus códigos correspondientes. En *La muerte me da*, primero, Rivera Garza (ficcional) postula su poética en la ficción. Después, esos mismos planteos sobre la práctica literaria se reelaboran como escritura ensayística, volviéndose también ficción en el proceso. El ensayo “El anhelo de la prosa” es ficción y a la vez es poética de Pizarnik, de las escritoras ficcionales de la novela y de la literatura de Rivera Garza.

Leemos en “El anhelo de la prosa”: “Alejada de la linealidad que suele asociarse con la narrativa y fuera también del campo de influencia de la anécdota, la prosa pizarnikiana corta con frecuencia los hilos del significado del lenguaje a través de líneas o párrafos que toman la forma de fragmentos” (Rivera Garza, 2007b, p. 184). Distanciamiento de la linealidad, elisión del hecho o de la acción que configura una narración paradigmática, interrupción del proceso de significación del lenguaje, todo ello a partir del empleo de la unidad compositiva de la línea, lo que repercute en una fragmentación textual, son elementos

y procedimientos que pueden perfectamente caracterizar textos como *Lo anterior*, *Verde Shanghai* o *El disco de Newton*. *Diez ensayos sobre el color*. *La muerte me da* claramente asume los mismos lineamientos poéticos. Entre la miríada de citas que podemos referir de *La muerte me da*, por ejemplo, leemos en el capítulo 8, “Todos los campos. Todas las batallas”: “Obsesivos, los ojos. Ciegos para cualquier otra cosa. Nunca más los álamos o el viento o el amanecer. Nunca más el retozo. Pocas veces la respiración. En todos lados la marca: surcos sobre láminas de cobre; surcos sobre láminas de carne. El ácido que devela. La memoria. La imagen.” (Rivera Garza, 2007b, p. 45). O quizás “*Sensaciones de éxodo*” [en cursiva en el original], el capítulo 37:

Afuera: la noche: adentro.

La luz de la lámpara, encendida.

El libro que contiene los diarios de Alejandra Pizarnik: al lado derecho de la cama, sobre el piso de madera. Un lápiz amarillo entre sus páginas.

Los ojos de la Detective, cerrados.

Una espada (flamígera) (esbelta) (metafísica) entre las manos. (Rivera Garza, 2007b, p. 134)

La linealidad y la narración son puestas en crisis a partir de los sintagmas nominales, que construyen un contexto o un escenario (lugar), pero evitan enunciar un verbo que vehiculice la acción que se espera organizar la anécdota (hecho). Los signos de puntuación no solo ofrecen otra vía de elisión verbal (“Obsesivos, los ojos”, “La luz de la lámpara, encendida”), sino que suspenden la narración, la encierran, le ponen obstáculos, la complejizan, para resistir toda transparencia en la enunciación. Cristina Rivera Garza (ficcional) dice de Pizarnik, pero también dice de su propia literatura: “La estructura que congrega a estas partículas textuales responde más a las yuxtaposiciones espaciales de un *collage* que a las sucesiones temporales o lógicas de un relato” (Rivera Garza, 2007b, p. 184).

En “El anhelo de la prosa”, cuando analiza textos como *La condesa sangrienta* o *Los poseídos entre lilas*, Cristina dice:

Ante la profusión de sus «fantasías sueltas y fragmentarias» y una autorreferencialidad que a menudo se tornaba asfixiante, Alejandra Pizarnik convirtió el relato ajeno en una especie de refugio —una estructura y una anécdota libre de su propio sí que, sin embargo, o acaso precisamente por eso, podría acogerla—. (Rivera Garza, 2007b, p. 188)

No solo los cuentos de Amparo Dávila sirven de eje del relato en *La cresta de Ilión*, sino que la misma Dávila se convierte en un personaje central en la trama, que además se desdobra (Amparo Dávila “la Falsa” y “la Verdadera”). Los cuentos de los hermanos Grimm

acogen los fragmentos y la autorreferencialidad de la protagonista en *El mal de la taiga*. Por supuesto, es claro que *La muerte me da* encuentra en los textos de Pizarnik aquello que organiza la narración, pero aún más, el relato que la propia Pizarnik construye en sus diarios, la de una poeta que anhela una prosa imposible, no solo es interpretado en el ensayo, sino que se replica en las historias de las otras dos escritoras del mundo ficcional de la novela: Cristina, una narradora cuyo verdadero “campo de acción” es la poesía; y Anne-Marie Bianco, una cronista que, incluso cuando cuenta diariamente sus crímenes en el periódico, asume plenamente su identidad como asesina y como escritora al componer un poemario.

La idea de una escritura que apelase a lo ininteligible, que fuera ajena a la transparencia y a la necesidad de “comunicar” es largamente expuesta en el poemario *La muerte me da*, pero casi como un anuncio, sin distinguir en qué género se plantea (porque justamente la literatura de Rivera Garza solo reconoce a “el libro y la nota suelta” como los únicos dos géneros), en el ensayo leemos:

La prosa, en el sentido pizarnikiano, no es la anécdota ni el contenido del relato sino algo más, algo que, de manera breve y sublime, ella se cree incapacitada para escribir. Se trata de una prosa que, incluso, pone en tela de juicio la capacidad comunicativa de la misma. Una idea que cuestiona la supuesta habilidad intrínseca de la prosa para transmitir significado. (Rivera Garza, 2007b, p. 190)

Como cierre del ensayo, leemos que “el anhelo de Pizarnik es un anhelo colindante, bastardo y vertiginoso que, por lo mismo, abre sus puertas a la procacidad, el juego, el humor y, sobre todo, a las probabilidades del sexo” (Rivera Garza, 2007b, p. 203). Es más que evidente que el término “colindante” enlaza directamente con la poética de Rivera Garza, tal como hemos analizado. Por otro lado, las múltiples y divergentes trayectorias que puede seguir el sexo y el erotismo se pueden leer en textos tan tempranos como *La más mía* o *La guerra no importa*, por ejemplo; adquieren gran relevancia en *La muerte me da*, donde todos los personajes se embarcan en distintas formas de lo perverso y el fetichismo; y son el eje central de “El gesto de alguien que está en otra parte”, “Simple placer. Puro placer” o “El último signo”, cuentos de *La frontera más distante*. El humor es un elemento que se suele omitir en los exámenes de la literatura de Rivera Garza; sin embargo, los “fracasos” que caracterizan a los casos de la Detective (Sánchez Becerril, 2019) ciertamente poseen un elemento transgresor y lúdico hacia el policial: las formas tradicionales del género se subvierten; de hecho, la propia protagonista realiza comentarios irónicos sobre sus actuaciones en *El mal de la taiga*: “¿Pero es que no sabe usted de mis tantos fracasos?” (Rivera Garza, 2019a, p. 15).

El anhelo de cualquier escritura que se concibe como imposible es “loco, inclasificable, extraño”. Antes que nada “es un alterado anhelo de otredad: fijar al objeto/sujeto externo para

introducirlo, con todo su movimiento, con toda su eventualidad, en el interior de su propio texto” (Rivera Garza, 2007b, pp. 203-204). Tomar, apropiarse de un sujeto, de un texto otro para introducirlo en el cuerpo (textual), para ser penetrado por aquel, para liberarse de todo límite, para desprenderse del dominio de lo propio y de lo ajeno y generar nuevos sentidos es el procedimiento que se evidencia en Rivera Garza.

La centralidad que la propia Rivera Garza le confiere a “El anhelo de la prosa” posibilita que los rasgos específicos de la escritura ensayística puedan ser extendidos fuera de sí misma y transpuestos a todo el resto de la novela. De hecho, esta lectura coincide con la que propone Sánchez Becerril (2013), para quien toda *La muerte me da* “es un ensayo, como lo define Montaigne, como examen, una disección del género (textual y sexual) hecha (de/por) fragmentos como estrategia de búsqueda” (pp. 1266-1267). *La muerte me da* es una novela que ensaya ser, además, un poemario, una poética, un artículo académico, un diario íntimo citado. Las escrituras que se despliegan en ella van hacia fuera de sí mismas, ejecutan pasajes entre sí, se reelaboran en espacios otros, traduciéndose en el trayecto.

*La muerte me da*, como novela, sigue las trayectorias trazadas por *La muerte me da* poemario-poética y por el ensayo “El anhelo de la prosa”. En primer lugar, los dominios de la literatura se amplían o directamente se difuminan, ya que, por un lado, el mundo de la historia no se circunscribe a una ficción enmarcada en un único libro (no puede hacerlo, porque no hay fin posible para lo literario, hay continuas reelaboraciones, traducciones y expansiones), sino que ejecutan pasajes hacia textos de diferentes medios; por el otro, el texto narrativo ficcional asume como parte del relato al ensayo, al poemario, al mensaje privado, a las anotaciones, al diario íntimo citado.

La línea es la unidad compositiva con la cual se compondrá literatura, por lo tanto, no importa si es prosa o si es verso, si se sigue la forma del ensayo o de la carta, es el trabajo estético con y a partir de la línea aquello que determina la literaturidad del texto. Un capítulo como “El adjetivo, que corta”, constituido en gran medida por sintagmas nominales que son modificados por una lista de adjetivos y participios tras dos puntos —“Los ojos: grandes, habitados, oscuros, juntos, curiosos. // Las manos: largas, finas, huesudas, suaves, ambarinas, pianísticas. // El cabello: entrecano, brillante, corto” (Rivera Garza, 2007b, p. 47)— bien puede ser uno de los poemas incluidos en el poemario o ejemplos de algunas de los planteos del artículo académico. De la misma manera, la ausencia de explicitación de hechos o acciones concretas (a través de la elisión de los verbos), la digresión de la voz, la formulación de preguntas sin respuesta, la fragmentación de la línea, que eran rasgos de los poemas de *La muerte me da*, se repiten, por ejemplo, en los mensajes que la asesina le envía a Cristina: “Desde afuera: Gillette. Rectangular. Con esa curiosa forma en el centro vacío. ¿Habías notado que todo centro, cuando es centro, está vacío? Delgadísima. Con filo. Desde adentro: Un corte. Un hilito de sangre. Una marca” (Rivera Garza, 2007b, p. 86).

El capítulo 39, “El abandono que me tuvo se lo cobro caro”, reproduce el testimonio del padre de la tercera víctima. El monólogo del familiar sobreviviente, del padre que ha perdido un hijo se aleja de la prosa y toma la forma de un poema:

No quiero hablar de él.  
No me interesa.  
Tenía años sin verlo.  
El abandono en que me tuvo, se lo cobro caro.  
Imperdonable. Inconmovible. Irreversible.  
Así se ha de haber portado.  
No quiero hablar de mi hijo.  
No quiero. (Rivera Garza, 2007b, p. 140)

La clave no es sólo que el diálogo se transpone en lo que se presentan como versos y estrofas. Aquello es lo que puede parecer más evidente, y a la vez, el aspecto que menos transformación requiere, ya que, para Rivera Garza, prosa y poema colindan a partir de su unidad compositiva básica, la línea. Aquello que acerca a capítulos como el número 28 (“Mensaje N° 11”), el 37 (“Sensaciones del éxodo”) o el 39 hacia el plano de los poemas es el corte de la línea, que quiebra el enunciado, pero a la vez le confiere de una potencia semántica específica a cada fragmento. La negativa a hablar, a recordar, resuena más cruda, más definitiva a medida que se pasa a la siguiente oración. Aquí sí el corte coincide con el final de la frase, lo cual origina que cada oración encierre en sí un significado, que entre la mayúscula y el punto aparte se concentre el rencor y el dolor por el abandono filial. La línea compuesta por sólo tres adjetivos con los prefijos im-, in- e i- suspende el relato del familiar de la víctima, pero a la vez subraya que la única manera de interpretar y de responder a lo que ha hecho el hijo es la negación de cualquier acción conciliatoria: perdonar, conmovier(se), revertir.

Postulamos que, en gran medida, *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica* sirve como ensayo para muchos elementos y dinámicas que después se desarrollan en *La muerte me da*. Recordemos que la entrega “Tres piezas vampíricas”, de 30 de junio de 2005, está compuesta por tres apartados en donde se narran hipotéticos “encuentros” de la narradora con diferentes producciones artístico-literarias (“DAR LA ESPALDA, cortometraje, México. [en mayúscula en el original]”; “LA VOZ POR LA BOCINA, instalación, México. [en mayúscula en el original]”; “LA MUJER VAMPIRO CONTRA LOS HOMBRES SANTOS, historieta, México”). A partir del ingreso en el texto narrativo de ficción de estos tres tipos de producciones artísticas se establece una relación intermedial con el cine, la instalación y la historieta, pero sin salirse de los contornos del lenguaje verbal.

En los doce mensajes que la asesina le manda la Detective, aquella se bautiza con un nombre diferente: “Me llamo Joachina Abramovic” (Rivera Garza, 2007b, p. 79), “Ahora soy Gina Pane” (Rivera Garza, 2007b, p. 84), “Mi nombre es Lynn. Lynn Hershman” (Rivera Garza, 2007b, p. 92). Tanto Marina Abramovic, Gina Pane y Lynn Hershman Leeson son artistas visuales contemporáneas que se vinculan porque el “eje de la trayectoria de todas ellas germina en su propio cuerpo, territorio para la experimentación y el cambio ya sea con el *performance*, el *Body art*, la fotografía, la instalación o el video” (Bautista Botello, 2016, p. 48).

En 1973, en un festival en Edimburgo, Abramovic realizó la performance *Ritmo 10*, que consistió en desplegar una hoja de papel blanco en el suelo, veinte cuchillos de diferentes tamaños y dos grabadoras de audio. La artista comenzó a grabar y dio golpes rítmicos con un cuchillo en el espacio entre los dedos abiertos de su mano. Cada vez que se cortaba, tomaba un nuevo cuchillo y grababa la operación. Después de cortarse veinte veces, reproducía la cinta, escuchaba los sonidos de la primera performance y trataba de repetir los mismos movimientos y errores, para unir de esta forma el pasado y el presente<sup>89</sup>.

En el capítulo 32, que lleva por título “El espectador tiene que estar aquí y ahora”, la Detective de la novela escribe en su libreta: “¿Por qué alguien querría ser Marina Abramovic? ¿Por qué alguien, el escritor o escritora de cartas anónimas, escogería, de entre todos los nombres, ese nombre? ¿esa obra? [en cursiva en el original]” (Rivera Garza, 2007b, pp. 108-109). Podemos indicar que la duda sobre la identidad elegida por la asesina es despejada por la voz narradora en el mismo capítulo: “Decía Marina Abramovic que ella estaba interesada en un arte que perturbara y que provocara un momento de peligro. De esa manera, añadía, el público espectador no tendría otra alternativa más que estar en el aquí y el ahora” (Rivera Garza, 2007b, p. 108). Anne-Marie Bianco, como poeta o como asesina, perturba, amenaza, discuerda.

Mientras la Detective observa una pared sin ventanas, ve catorce escenas, que están ordenadas en una lista con numeración ascendente. La escena número dos es una reescritura, una traducción de la performance *Ritmo 10*:

2) Una mano abierta sobre la mesa. Un cuchillo entre el dedo índice y medio. Entre el pulgar y el índice. Entre el meñique y el cordial. Entre el medio y el índice. Gotas de sangre entre todos ellos. La velocidad que se presiente. El sonido. El sonido. El sonido. El sonido. El sonido real y la grabación del sonido. Todo esto repitiéndose hasta el hartazgo. (Rivera Garza, 2007b, p. 109)

---

<sup>89</sup> Véase la memoria de esta performance en <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/images/1/>

La escena número tres es otra reescritura que expande los límites de la literatura a partir de un vínculo intermedial: se narra la performance *The Lovers*, donde Abramović y el artista Uwe Laysiepen, quien usaba el nombre de Ulay, pusieron fin a su relación sentimental. Cada uno de ellos partió de uno de los extremos de la Gran Muralla china (Ulay del desierto de Gobi y Abramović del mar Amarillo) y durante tres meses viajaron hacia su encuentro. En el centro del trayecto, se encontraron y se dijeron "adiós"<sup>90</sup>. Leemos en *La muerte me da*:

3) Una mujer emprende una caminata de dos mil kilómetros desde un extremo de una muralla. Un hombre hace lo mismo desde el otro extremo. Noventa días después, el hombre y la mujer se encuentran a la mitad del trayecto. Una cita en el fin del mundo. La mujer se sigue de largo después. El hombre también. Una separación brutal. Todo esto en Er Lang Shan, un 27 de junio de 1988. (Rivera Garza, 2007b, p. 109)

La asesina de *La muerte me da* se hace llamar también Gina Pane:

Ahora soy Gina Pane y tengo frente a mí una colección de hojas de afeitar sobre la repisa del baño, justo bajo el espejo del botiquín. La repisa es blanca. ¿Has observado con cuidado una hoja de afeitar? Hasta una simple hoja de afeitar se vuelve enigmática cuando se le observa con cuidado. (Rivera Garza, 2007b, p. 84)

Gabriela Uchisato (2013) identifica que esta referencia señala a "*Acción sentimental* (1973), en la cual la artista homónima se corta la palma de la mano, dejando que su sangre resbale por los dedos" (p. 13). De acuerdo con Bautista Botello (2016), "el cuerpo de Gina Pane es la piel donde se inscriben muchas historias mediante su ritual matutino de navajas". La reescritura implica transposición, la cual requiere transformación, un distanciamiento del lenguaje de partida. La asesina recolecta su sangre y la mezcla con vino y tinta, con la cual escribe los mensajes al personaje de Cristina.

En el "Mensaje N° 9" de la asesina leemos:

Si esto fuera un video estaría yo aquí, frente a ti, con la cara cubierta por la imagen de un video. *Phantom Limb Seduction*. [...] Si tuviera cuerpo, un cuerpo, una unidad y no esta aglomeración de miembros fantasmas, también estaría aquí, frente a ti. Entonces te diría que me llamo Roberta" (Rivera Garza, 2007b, p. 91)

*Phantom Limb*, de Hershman Leeson, es una serie collages con fotografías en blanco y negro en donde cuerpos femeninos se funden con diversas máquinas. Objetos como

---

<sup>90</sup> Véase el documental que realizó la BBC *Marina Abramović & Ulay. The Lovers: The Great Wall* (1988), disponible en [https://youtu.be/KtX7yZo\\_5vg](https://youtu.be/KtX7yZo_5vg)

cámaras, binoculares, enchufes eléctricos, relojes y televisores reemplazan los miembros de mujeres que han mutado por la tecnología. *Seduction* (1986) muestra una mujer, que lleva vestido y zapatos oscuros, acostada en una cama de sábanas blancas y cuya cabeza ha sido reemplazada por un televisor, en cuya pantalla se muestra un plano detalle de unos ojos cerrados<sup>91</sup>. A su vez, Bautista Botello (2016) indica que “Roberta” hace referencia a Roberta Breitmore, un personaje creado por Hershman Leeson en los años setenta. De esta manera, para Bautista Botello, “Rivera Garza nos invita a reflexionar no sólo sobre la identidad sino también sobre las colindancias entre ficción y realidad” (p. 50).

Hemos visto que no solo al interior de *La muerte me da* la literatura se expande, las fronteras de las escrituras se difuminan y se cruzan, sino que incluso van más allá de los márgenes del libro impreso. Una de las partes constitutivas de la novela, el poemario de la asesina de la trama, sale del espacio delimitado por las páginas y se instala y se publica en lo real. Cruz Arzabal (2019c) plantea que “el universo entrópico que ha creado la ficción de la novela *La muerte me da* es desbordado en la práctica editorial que permite que *La muerte me da* de Anne-Marie Bianco se materialice y circule” (p. 147). A continuación, para explicar cómo los dos libros impresos se enlazan, Cruz Arzabal emplea la figura de “una máquina de articulación textual que resulta de los estratos de la autoría diversificada”. Para el crítico, el procedimiento del personaje de Bianco, que es “pura autoría y pura textualidad”, permite que se encarne “en la corporalidad múltiple de la novela y en el libro de poemas” (p. 147).

En este punto nos distanciamos de la lectura de Cruz Arzabal, ya que consideramos que la relación que establece *La muerte me da* entre textos, ya sea del mismo medio o de diferentes, se da a partir de un sistema transficcional y transmedial. Al contrario de lo que se podría suponer, no es necesario que la novela posea referencias a lo tecnológico en su trama, de hecho, tiene bastante pocas, sino que la transmedialidad y la transficcionalidad se despliegan cuando un mismo mundo de la historia establece continuidades y pasajes entre medios.

Este “mundo de la historia” se extiende a lo largo de nueve años y conforma un sistema transmedial, ya que se vincula con textos de diferentes medios (literatura de ficción impresa con literatura de ficción digital) y transficcional, en tanto establece relaciones con textos de un mismo medio (por un lado, el campo de la literatura de ficción impresa enlaza novelas, poemarios y libros de cuentos; por el otro, la literatura de ficción digital vincula fotonovelas y novelas por entregas). Un personaje aparentemente secundario de *La muerte me da*, la Increíblemente Pequeña o Grildrig, es la protagonista de dos “temporadas” de la fotonovela *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (2010-2011) y de la serie de seis

---

<sup>91</sup> *Phanton Limb*, *Seduction* se encuentra en el Museo de Arte de Seattle. Puede verse en el sitio del museo <https://acortar.link/hW89ZS> o en la página personal de la artista <https://www.lynnhershman.com/project/photography/>

*Telegramas*, ambas publicadas en el blog de Rivera Garza, y vuelve a aparecer en un capítulo de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016). La Detective, en lo que respecta a la ficción impresa, aparece de nuevo en los cuentos de *La frontera más distante* (2008) y en *El mal de la taiga* (2012); en el espacio del blog de Rivera Garza, la Detective protagoniza la serie *Las Afueras* (2008-2011) y dos entregas de la fotonovela de Increíblemente Pequeña, “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la intemperie que mata” (junio de 2011) y “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el momento en que el alma se hace demasiadas preguntas” (julio de 2011).

Los diferentes medios o plataformas involucrados en un proyecto transmedial atraerán a diferentes segmentos de los/as lectores/as, de la audiencia. Por lo tanto, el proyecto debe trabajar para comprometer a múltiples públicos, introduciendo los contenidos de una manera algo distinta en los diferentes medios (Jenkins, 2006). El universo transmedia que se despliega a partir de *La muerte me da* emplearía el mismo procedimiento: para alguien interesado en la ficción, la ventana de inicio serán las novelas o los libros de cuentos; para quien se interese por la poesía, lo será el poemario de Bianco; para la audiencia del blog de Rivera Garza, la puerta de entrada consistirá en las reflexiones de la autora o en la fotonovela de la Increíblemente Pequeña (Sánchez-Aparicio, 2014). Entre los documentos del sistema transmedia y transficcional que inicia *La muerte me da* se establece una relación de expansión, la cual determina que tres personajes (la Detective, Anne-Marie Bianco, la Increíblemente Pequeña) inicien una trayectoria temporal, una cronología, a lo largo de la cual adquieren rasgos distintivos para su constitución como existentes del mundo ficcional. A su vez, las potencialidades discursivas, narrativas y estéticas de los diferentes medios van a representar a los personajes de maneras diversas entre sí.

La transmedialidad se ha constituido como una variable central en las esferas artística y cultural contemporáneas. Ante la avasallante retórica mercantilista y consumista de la industria audiovisual sobre la transmedialidad, que de forma aguda caracteriza Ryan (2016) a partir de un análisis sobre manuales escritos por profesionales del medio cinematográfico, pareciera que no hay espacio para entender a la transmedialidad como un procedimiento estético. Sin embargo, Sánchez-Aparicio (2018), específicamente analizando las “poéticas disruptivas” de Rivera Garza, plantea que “si se entiende el fenómeno transmedia más como poética que como una estrategia de impacto en las audiencias, es posible separarlo de los intereses del mercado y de la absorción por parte de la industria” (p. 221). De hecho, Sánchez-Aparicio considera que el poemario *La muerte me da* es el punto de entrada a todo el sistema transmedial que estamos describiendo, lo que implica un reto estético y “un desajuste en los objetivos de rentabilidad del proyecto” (p. 223). En tanto se desvincula de “las exigencias del consumo de la industria literaria, el mundo narrativo de *La muerte me da* no está sometido a

los estándares de producción por los que se ven afectadas las creaciones transmedia más representativas” (p. 223).

En este trabajo, coincidimos con el planteo de Sánchez-Aparicio (2018) y sostenemos que la transmedialidad es un procedimiento que acciona las trayectorias mediáticas, genéricas y textuales que postula la poética de Rivera Garza como uno de los rasgos distintivos de su práctica escritural. De hecho, más adelante analizaremos textos ensayísticos de Rivera Garza en donde se evidencia que el uso que la escritora mexicana hace de la transmedialidad no responde a una “moda” o a una estrategia de marketing, sino que es la puesta en texto(s), la ejecución y el movimiento mismo que tracciona su práctica constante de producir lenguaje (crg, 2007c).

Por otro lado, la materialización del poemario de Blanco puede entenderse también a partir del principio de “extracción” que enuncia Jenkins (2009b) para las narrativas transmedia, en la cual alguno de los materiales transmediales trasciende los límites del universo ficcional y se hace presente en el “mundo real”. Para Cruz Arzabal (2019c), la “poesía existe en la materialidad como un elemento enucleado, extirpado del cuerpo de la novela, pero no ajeno a ella”. El libro impreso, físico, es “una forma expresiva que contiene y hace aparecer”, a la vez que habilita “la articulación de una desterritorialización del poema hacia su exterior” (pp. 146-147).

### 3.6. Las aventuras de la Increíblemente Pequeña (2010-2011)

Como mencionamos, uno de los personajes que configura el sistema transmedial de *La muerte me da* es la Increíblemente Pequeña, quien primero se le presenta a Valerio, el asistente de la Detective, como una aparente construcción de su imaginación:

Pensó que la Detective era una mujer con manías de niña. La imaginó, sin saber por qué, como una mujer increíblemente pequeña: algo o alguien a quien podría llevar, como ella a su moneda, dentro del bolsillo de su saco.

Días después, siempre en su casa y siempre a solas, empezaría a escribir sus notas acerca de la Mujer Increíblemente Pequeña. Le daría una medida de longitud: once centímetros. Le otorgaría un momento de aparición: sobre la mesa, detrás del salero, un día en que tomaba una sopa de lentejas. Ningún aviso. Ningún origen. Una simple aparición (Rivera Garza, 2007b, p. 223)

Al no tener origen, al haber surgido de la imaginación de Valerio, porque sentía que desconocía a la Detective, aquel necesita “organizarle una historia” a la Increíblemente Pequeña, pero sobre todo necesita ponerla por escrito y “contársela” a sí mismo (p. 224). Valerio “le pondría vestidos de muñecas”, “le procuraría una serie de amigos: la pájara que

cantaba desde la jaula de un vecino, la lagartija azul de lengua larga, los dedos de los niños” y, sobre todo, “le pondría un nombre: la Mujer Increíblemente Pequeña” (pp. 224-225).

A medida que pasan los días, Valerio la va conociendo cada vez más: “Le gustaba la sal, por ejemplo, lamer su amplia superficie y patear su volumen de roca. Prefería dormir en el nido de la pájara” (pp. 228-229). Si bien en Valerio le despierta “una mezcla de ternura y conmiseración por la fragilidad que asociaba a su tamaño” (p. 231), desde un primer momento, ella, una cazadora, lo enfrenta, lo interpela: “La Mujer Increíblemente Pequeña lo denostaba al llegar a casa con su dedo índice en alto. Escalaba por su hombro con el carcaj en su espalda y, arqueándose sobre el pabellón de su oreja derecha, le recordaba que tenía que vestirla o alimentarla o, cuando menos, divertirla”. (p. 231)

Mientras Valerio miraba la televisión, la Increíblemente Pequeña se colocaba frente a la pantalla y, según la trama de las publicidades, bailaba, saltaba o se desnudaba y

se tendía frente al rectángulo del televisor como si se tratara de un tótem.

–Tú eres mi tabú –le murmuraba entonces, tocando con las enormes yemas de sus dedos de hombre la piel de la diminuta criatura. El cabello. Los senos. El torso. Las piernas.

–Soy tu hermana –le replicaba, ya confundida con las imágenes de la pantalla, manoseada, inquieta–. Soy tu igual. (Rivera Garza, 2007b, p. 231)

La referencia a *Tótem y tabú* (1913), de Sigmund Freud, construida a partir de la disposición textual, habilita lecturas psicoanalíticas de la relación entre Valerio y la Increíblemente Pequeña. La misteriosa y diminuta mujer, “infantil y sexual a un tiempo”, “carnívora” (p. 231), es a la vez la Detective (en tanto desconocida, en tanto Otro, para Valerio), la hermana muerta (Valerio le pone a Increíblemente Pequeña los vestidos de las muñecas de su hermana) y él mismo.

Cuando creemos que la Increíblemente Pequeña es solo producto de la imaginación de Valerio, ella se le presenta a la Detective bajo otro nombre: Grildrig, tal como llaman los gigantes a Gulliver en *Los viajes de Gulliver*. Si en el caso de Valerio fue él quien la imaginó y escribió, la Detective no (se) explica la aparición de Grildrig, la toma como propia: “La Dama Pequeñísima con quien sostiene una conversación en la que no cree le responde que sí. Dice que sí la entiende. La Detective sonrío, le da la espalda a la ventana y le acaricia los cabellos” (p. 256). La Detective reconoce que la presencia de la Increíblemente Pequeña/Grildrig altera la realidad, no cree en su existencia, pero igualmente le responde, interacciona con ella.

Según Laura Alicino (2014), para Valerio, la Increíblemente Pequeña es el resultado del desconocimiento de la Detective; mientras que para la Detective Grildrig se configura como su *alter ego* y surge por su desconocimiento ante los crímenes seriales y la realidad entera, representa la imposibilidad de comprender el mundo contemporáneo, de resolver el caso y alcanzar la verdad. La inclusión como intertexto de *Los viajes de Gulliver* y la aparición

de la fantástica Increíblemente Pequeña no tiene como objetivo resaltar la extrañeza de Grildrig, sino la de subrayar la extrañeza de la violencia serial: “La dimensión fantástica se configura, así, como un verdadero elemento de trasgresión, pero también de disgregación del yo de la detective frente a su realidad y a la realidad psicótica del asesino” (Alicino, 2014, p. 190).

La Increíblemente Pequeña construye su identidad en cada aparición, en cada diálogo, en cada acción. La nombra Valerio, y al hacerlo nombra y narra una parte de sí mismo, porque es la representación, el relato, que él realiza de la Detective y de su hermana. Luego asume otro nombre y para la Detective representa lo que ella desconoce del caso y de la realidad que la circunda. La Increíblemente Pequeña/Grildrig es una puesta en escritura, en ficción, de varios de los lineamientos de la poética de Rivera Garza: “Narrar me vuelve otro y otra de mí misma (y me vuelve otra de mi otro y otro de mi otra)” (crg, 2004d). La narración desestabiliza cualquier identidad unificada, no solo para quien produce el texto y para la voz narradora, sino también en lo que respecta a los/as narratorios/as y a los/as lectores/as. Como otros personajes de Rivera Garza, Grildrig tiene diferentes nombres e identidades, pone en duda su propio estatus de realidad y la de quiénes la ven, la escuchan y la leen. “Narrar me confirma lo que ya sabía: que no tengo acceso directo a Lo Real. Narrar hace que tenga Amigos Imaginarios” (crg, 2004d): una vez más, la narración pone en crisis los límites, en este caso, entre lo real y lo imaginario, que es otra forma de decir que se difuminan las fronteras entre la ficción y la realidad. “Narrar es una forma de demencia que se llama escritura, que es una forma de demencia que se llama pensamiento, que es una forma de demencia que requiere de narrarse a sí mismo” (crg, 2004d): la narración, como la demencia, desequilibra, pone en tensión categorías, convenciones, tiempos y espacios; ello lejos está de entenderse como una dinámica fuera de toda lógica, ajena a cualquier tipo de construcción de sentido. Al contrario, esta demencia, esta escritura, es la forma física del pensamiento, con la cual se narra, con la cual se piensa de otra manera las fronteras, las identidades, la literatura.

Cuando pensamos que Grildrig solo iba a errar en el universo ficcional contenido en las páginas de *La muerte me da* como una misteriosa figura que se le aparecía a Valerio y a la Detective, el 24 de septiembre de 2010 se publica en *No hay tal lugar* el posteo “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: una fotonovela diurna”. A lo largo de diez fotografías vemos a la Increíblemente Pequeña, que ha adoptado la forma de muñequitas de plástico de seis centímetros de alto, aparecer entre las flores, en los pliegues de tela de una estatua, sobre un tronco de un árbol, a los pies de una imagen religiosa, etc. De pronto, un género de mediados del siglo XX aparece en el marco de un género digital del siglo XXI: las convenciones de la narrativa visual y verbal de la fotonovela se insertan en la estructura de

una narrativa digital que, además de las imágenes y las palabras, puede emplear el audio y el video, la no-linealidad, los esquemas de diseño, etc.

Alejandra Niedermaier (2020) explica que los relatos visuales de la fotonovela se desarrollan “en torno a configuraciones espaciales en el tiempo de la narración”. En la fotonovela, el significante surge de la interacción texto/imagen, en donde “encontramos operaciones que se apoyan alternativamente en figuras retóricas como la metáfora, sustitución, hipérbole y la antítesis entre otras” (p. 52). Niedermaier detalla que en la fotonovela se desarrolla “un flujo de interacciones y contrastes entre ambos lenguajes que se dirigen a un solo canal de percepción: la visión”. Mientras que la imagen es percibida inmediatamente, el texto verbal es recibido secuencialmente y, complementándose, configuran el relato (p. 52).

En la primera entrega de la fotonovela *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, los epígrafes de las fotografías juegan con la correspondencia (o no) entre imagen y texto. A su vez, la prosa a menudo emplea el estilo impersonal: “b. Habría que iniciar, por ejemplo. Bajar la vista. Hace[r] como si. / c. La gravedad de los huesos cuando caen de pie sobre la tierra. Partirse en dos o en tres. Quebrarse en muchas. / d. La súplica se hace en la inmensidad del muro. La súplica se hace bajo tu mano. El conjuro”. Otras veces, la voz narradora se vuelve protagonista y se nombra a sí mismo: “f. Me llamo cuerpo que no está. Me llamo Agua Bendita. Vivo dentro de un fresco que ha sobrevivido cientos de años” (crg, 2010g).

A partir de ese momento, la *Increíblemente Pequeña* protagoniza nueve entregas más de la fotonovela diurna<sup>92</sup>. Salvo las publicaciones del 9 y 16 de octubre, 24 de diciembre y 1 de enero, que constan exclusivamente de fotografías, los textos del resto de las entregas son bastante similares entre sí: los verbos se eliden, los sintagmas nominales son predominantes, la frase se corta en fragmentos que a veces solo tiene una palabra, la narración se suspende. A continuación, tomamos los textos de tres entregas: “Mi colección de sonidos: El trueno que parte el cielo en dos; el graznido de los cuervos al irse; los goterones de lluvia contra suelo. La risa de los niños. El batir de ciertas alas. La electricidad.” (crg, 2010h); “La estática temeridad del paisaje. El contexto. El verbo permanecer.” (crg, 2010k); “La línea del bajo que

---

<sup>92</sup> “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y la flotilla del fin del mundo” (9-10-10), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso del corazón de las hormigas” (13-10-10), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y los siete ensayos sobre las preposiciones sobre/entre” (16-10-10), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso del camposanto al pue del último volcán” (23-10-10), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y los días en que todo se vuelve azul” (7-11-10), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el caso de los 4789 pañuelos que son en realidad un estanque” (18-11-10), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la confesión que era un ruego para que regresen vivas” (16-12-10), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y la extraña aparición del hombre color naranja en la cima del último volcán” (24-12-10), y “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la ventanilla que se abre a un año nuevo” (1-1-11).

toca, apenas, el inicio de la columna vertebral. La cosa que asciende, vértebra a vértebra. Lumbares. Dorsales. Cervicales. La ventana sigue en su lugar.” (crg, 2010m). Al no haber verbos que accionen, que establezcan un estado o un cambio de estado, la prosa de la fotonovela de la Increíblemente Pequeña parece ingrávida, fuera del esquema temporal: la prosa está más allá de la línea del pasado-presente-futuro, en una instancia liminal, entre lo que fue, lo que es y lo que será.

A partir de la tipología presentada por Ryan (2008, 2013), podemos especificar que la fotonovela diurna de la Increíblemente Pequeña expande el mundo de la historia que se desarrolla en *La muerte me da*. Con respecto al tipo de expansión, la ausencia de datos explícitos y/o de indicios sobre cuándo se desarrollan los eventos representados en la fotonovela no permiten establecer referencias en la línea temporal del universo de ficción, por lo tanto, podrían entenderse como historias intersticiales, ya que se consideraría que transcurren después de los hechos relatados en *La muerte me da* por el solo hecho de que se publicaron después de novela. Por otra parte, si consideramos que el orden de aparición de los documentos de este incipiente sistema transmedial no es una variable válida para establecer cómo el tiempo representado se ubica en el tiempo de representación (Thon, 2016), la fotonovela diurna también podría entenderse como una serie de historias periféricas.

El 27 de octubre de 2010, prácticamente a la mitad de la fotonovela diurna (entre las entregas número cuatro y número cinco), se publica en el blog un posteo que lleva el siguiente título: “Telegrama 1.0 para dos Increíblemente Pequeñas forajidas”. A continuación, leemos:

*[El texto se escribirá a doble renglón entre líneas y en mayúscula sostenida/ No se deberán dividir silábicamente las palabras/ Se deberán eliminar palabras innecesarias como: artículos, conjunciones y preposiciones /Se usarán términos enclíticos, como "solicítote", "agradecémosle"/ Se deberá, en lo posible, utilizar palabras que no pasen de 10 caracteres].*

SOLÍCITOLES INFORMES PARADERO. ¿VOLVIÉRONSE FORAJIDAS? VIVEN EN MUNDO SIN TRENES, AVÍSOLES. LAS FOTOGRAFÍAS ERAN MENTIRAS. LA DISTANCIA NO HACE MÁS QUE CRECER. GUARECERSE EN LA NOCHE: BIEN. EL CAMINO AMARILLO, SÍGANLO. PLATIQUEN CON EXTRAÑOS: ÚNICA FORMA DE LLEGAR. QUIÉROLAS. CUÍDENSE MUCHO. EL PAÍS POR DESAPARECER (crg, 2010i)

De pronto, la Increíblemente Pequeña asume una identidad plural, múltiple. Un remitente anónimo sigue al pie de la letra las indicaciones que encabeza el telegrama para conformar un ruego delineado por una consigna de escritura derivada de los límites técnicos de un “medio muerto”, pero también por el lenguaje desnudo que se enuncia a causa de unas ausencias inexplicables, de unos cuerpos que, de pronto, ya no se encuentran presentes. Las indicaciones no solo plantean cómo el remitente debe escribir el texto, sino que “cuenta de

un ejercicio de escritura propuesto por Rivera Garza y un ejercicio de lectura que se le plantea al lector” (Prieto Rodríguez, 2017, p. 7). La explicitación de los procedimientos que se emplean en el proceso de composición del texto literario vuelve a repetirse en *Viriditas* y en *La imaginación pública*.

Además de corresponderse con la estética del telegrama, el uso de la mayúscula (y más teniendo en cuenta que su lugar de publicación es un entorno digital) simula un grito, un llamado de atención para conocer un paradero que se desconoce y un pedido desesperado para que se cuiden por la noche y no se vuelvan forajidas. La prosa, a su vez, no remeda simplemente la concisión derivada del pago que se hacía por cada palabra, sino también la interrupción de la narración que observamos, por ejemplo, en *La muerte me da*. La transparencia se obvia a partir de lo comedido del mensaje, que deja abierto el sentido el mensaje (lo limitado, paradójicamente, multiplica lo semántico), y por el uso de los pronombres, especialmente los enclíticos. Prieto Rodríguez (2017) explica que “los enclíticos dan la sensación de no ser pronombres, pues lo que hacen es adherirse al verbo al modo de sufijos”. Una forma, un fragmento que se adhiere, “que no sustituye al nombre, pero que de algún modo alude a él y que en este caso señala lo que no está, a quiénes no están” (Prieto Rodríguez, 2017, pp. 7-8).

En la siguiente publicación del blog, “Se buscan”, del 30 de octubre, la desaparición se confirma y el contexto de violencia socio-institucional mexicano, en el que un Estado se repliega en materia de bienestar y protección social mientras que se despliega “un feroz grupo de empresarios del capitalismo global a los que se les denomina de manera genérica como el Narco” (Rivera Garza, 2015a), se explicita, se instala amenazadoramente contra la integridad de la ciudadanía, pero con particular ensañamiento contra las mujeres:

¡DESAPARECIERON DOS INCREÍBLEMENTE PEQUEÑAS!

Estatura: 6 centímetros. Color: Rosa o Morado. Ninguna cicatriz.

Fueron vistas la última vez en La Orilla del Fin del Mundo y/o en Las Afueras y/o en Las Faldas del Último Volcán durante la tercera semana de octubre, 2010.

Su tamaño las expone a peligros continuos en el espacio público y privado. Su poco conocimiento del mundo las vuelve víctimas potenciales de tratantes y secuestradores. Su singularidad las hace presa fácil de coleccionistas o empresarios circenses.

¡AYUDEN A RESCATAR A DOS INCREÍBLEMENTE PEQUEÑAS! (crg, 2010j)

A continuación, paralelamente al desarrollo de las entregas de la fotonovela, se publican cinco telegramas más para las Increíblemente Pequeñas forajidas (publicaciones del 4 de noviembre, 14 de noviembre, 22 de noviembre y 8 de diciembre de 2010; publicación del 28 de enero de 2011). En esta nueva trayectoria, el telegrama es bloqueado y el blog es telegrafiado: colindancia plena.

De la misma manera en que las convenciones genéricas y formas de composición de la fotonovela habían ingresado en el *template* de un posteo digital, los rasgos específicos y las limitaciones discursivas y estéticas del telegrama se utilizan en la “silueta” (crg, 2004v) del blog. La escritura telegráfica es insertada en la plantilla de diseño que enmarca la escritura bloguera, y entonces se produce la tensión, porque, por ejemplo, la potencialidad multimodal del texto digital queda desactivada: los modos de composición, los lenguajes, las convenciones que permiten el blog y el telegrama chocan y se produce una discordancia. El sistema semiótico del telegrama se traduce al sistema semiótico del blog. Podemos considerar que se lleva adelante un proceso de transcodificación. Antes de desarrollar este concepto, es necesario reconstruir otra trayectoria más que tomaron las aventuras de la Increíblemente Pequeña.

En 2015, Rivera Garza publica el poemario *La imaginación pública*, el cual consta de tres secciones: “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, “Lo propio de la máquina es cortar”, y “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”. Esta última sección engloba diecisiete textos, seis de los cuales son los “Telegramas para dos Increíblemente Pequeñas forajidas”, mientras que otros siete son poemas que emplean la prosa de diferentes entregas de la fotonovela diurna y de otras publicaciones de *No hay tal lugar*. Los posteos del blog, en donde ya se había ejecutado procesos de traducción entre sistemas semióticos a partir de la inclusión de los telegramas y la fotonovela, se transfieren hacia el libro impreso y, al hacerlo, son transcodificados. Más adelante, desarrollaremos el análisis de esta sección de *La imaginación pública*.

Mientras la voz narradora trata de comunicarse con la Increíblemente Pequeña por medio de telegramas, recibe por debajo de la puerta de su hotel una postal que la lleva a suponer que “las dos Increíblemente Pequeñas Forajidas están en peligro” o “están lejos” (crg, 2010l), y le envía “instrucciones para regresar a casa por el camino de la seda” a través de los diseños de una pañuelo (crg, 2010n), Gildrig se embarca en siete entregas más de la fotonovela.<sup>93</sup>

Con estas entregas, se extiende más el mundo de la historia de la Increíblemente Pequeña, en tanto que el sistema transmedial y transficcional suma un documento más. A diferencia de la “fotonovela diurna”, aquí encontramos dos referencias temporales explícitas

---

<sup>93</sup> “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de los pájaros de Falköping” (21-1-11), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña en Campo Alaska: una fotonovela documental con tres instrucciones” (24-2-11), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la roca descomunal: una fotonovela hacia el rojo” (2-3-11), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la fantasma que aparece y desaparece” (6-4-11), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de los días en que cabe la posibilidad” (4-5-11), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la intemperie que mata” (17-6-11), y “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el momento en el que las almas se hacen demasiadas preguntas” (11-7-11). La serie completa se encuentra disponible en <https://increiblementepequena-blog.tumblr.com/>

(en la entrega número uno figura el año 2011, y en la entrega número dos se menciona el año 2009) y la Detective aparece como personaje en dos entregas (en “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la intemperie que mata” y en “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el momento en el que las almas se hacen demasiadas preguntas”). Si tomamos que los hechos de *La muerte me da* sucedieron en algún momento previo a estas entregas de la fotonovela, las mismas pueden ser clasificadas como historias intersticiales, ya que funcionarían como secuelas.

En las entregas de esta “segunda temporada” de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, cada imagen constituye una unidad multimodal, ya que se emplea conjuntamente el texto visual y el texto verbal. A diferencia de la anterior “temporada”, en donde la prosa, cuando estaba presente, se ubicaba separada, como un epígrafe a la fotografía, en esta oportunidad toda la información se encuentra contenida en la imagen, en donde, además, se observa el uso de flechas, globos de diálogo, prácticas de collage y de fotomontaje, fotografías de archivo, dibujos del ilustrador Carlos Maiques (Rivera Garza, 2015c), entre otros recursos.

Es interesante destacar que en varias de las entregas se empleen los esquemas de diseño de las diapositivas del programa de presentaciones PowerPoint, cuyo origen ligado al ámbito empresarial, su utilización por parte de distintos Gobiernos alrededor del mundo para exponer políticas impopulares y su empleo en conferencias motivacionales ocasiona que una gran cantidad de usuarios tenga una perspectiva crítica para con el programa de Microsoft.

Las limitaciones técnicas del PowerPoint originan que éste posea “una gramática específica que impone enunciados simplificados, formas sintácticas limitadas y procedimientos discursivos que consisten generalmente en neutralizar cualquier singularidad” (Frommer, 2011). Generalmente, la baja resolución de las diapositivas lleva a que se utilice “el lenguaje comprimido de las presentaciones”: la lista de viñetas de frases breves. Las viñetas pueden crear la apariencia de un pensamiento organizado, pero el estilo cognitivo del PowerPoint es falsamente analítico. Al elidir la narrativa entre cada uno de los puntos, el esquema de las viñetas ignora y oculta las premisas causales y la estructura analítica del razonamiento (Tufte, 2003).

La retórica, la estética que suele emplearse para simular, “con una inusitada habilidad, la debilidad de una proposición, la vacuidad de un plan de negocios” (Parker, 2001), es recontextualizada y reescrita en las nuevas aventuras de la Increíblemente Pequeña. Los códigos del PowerPoint son transcodificados a una fotonovela que, a su vez, traduce los códigos de, por ejemplo, el poema visual. Carrión (2012) destaca cómo “una tecnología de carácter pedagógico o informativo sea reconducida hacia la expresión poética”. Si en su uso empresarial, por ejemplo, la lista de viñetas enmascara información crucial y provoca que la argumentación siga “un solo camino jerarquizado” (Tufte, 2003, p. 4), con el objetivo de

presentar como transparente y lógica una situación que en realidad es contradictoria y hasta potencialmente perjudicial, en *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* las viñetas explicitan la opacidad misma del lenguaje. La narración elide no para ocultar, sino para mostrar que la prosa está elidiendo, que está obviando, que hay conexiones sintácticas y semánticas que no están explicitadas, lo que provoca discordancia, tensión.

En las diapositivas de PowerPoint, las imágenes tendrían dos funciones simultáneas y, a la vez, contradictorias: “los esquemas o diagramas son argumentos de autoridad, pero también tienen la función de decorar, ilustrar y divertir a la audiencia”. Es decir, las imágenes captan la atención y al mismo tiempo la distraen (Frommer, 2011, p. 18).

Las imágenes de la fotonovela de la Increíblemente Pequeña captan la atención por las escrituras que colindan con ellas. La distracción no opera sobre ellas, al contrario, al emplear múltiples códigos estéticos, discursivos, surgen desvíos, *détournements* a la manera de la Internacional Situacionista. “El esbozo, el poema visual, el recorte, la fotografía propia y apropiada, el collage, la viñeta de cómic, la poesía, el fotograma: todo convive en una obra que no puede someterse a una sola categoría estética” (Carrión, 2012); por lo tanto, la lectura, el visionado se (re)actualiza y se complejiza. *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* rechaza la falsa y aparente transparencia de la diapositiva del PowerPoint, el mito moderno de que la narración tiene como función la producción “de esa muy particular forma de conocimiento que es la iluminación, el momento mismo de un develamiento” y se erige, como antes lo había hecho la blogsivela de Rivera Garza, “orgullosa, de sus propias sombras, de sus muchos trucos de velación” (Rivera Garza, 2004a).

La fotonovela de la Increíblemente Pequeña traduce y se traduce en los más diversos sistemas semióticos y, al hacerlo, produce efectos inesperados: la capa de software, como la retórica del PowerPoint, se hace visible, las grietas se muestran, los códigos están al desnudo. Lo que se conoce como *glitch*, en Rivera Garza, se constituye como elemento central de una poética de la transcodificación.

A partir de la clasificación de Ryan (2013), en el caso de la Detective, la expansión adquiere la forma de historias intersticiales, en tanto *La frontera más distante*, *El mal de la taiga* y las entregas de la fotonovela de la Increíblemente Pequeña funcionan como secuelas de *La muerte me da*, con lo cual se expande el período de tiempo que cubría la novela de inicio. Con los textos transficcionales y transmediales, la Detective, sobre todo, adquiere un pasado que repercute en el presente ficcional.

En *El mal de la taiga*, la Detective narra cómo un personaje le ofrece trabajo como investigadora privada:

—Hace tiempo que no practico —dije. Aunque en realidad hubiera querido decirle: «¿Pero es que no sabe usted de mis tantos fracasos?».

El caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino.  
El caso de los hombres castrados.  
El caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo.  
El caso del hombre que vivió por años dentro de una ballena.  
El caso de la mujer que perdió un anillo de jade.  
—Mejor así —dijo, como si me hubiera escuchado decir algo más. Luego, sin transición de por medio, colocó un portafolio de piel sobre la mesa y, con unos dedos nerviosos y largos, se dio a la tarea de abrir el candado. (Rivera Garza, 2019a, pp. 15-16)

De forma explícita, la Detective hace referencia a los casos de *La muerte me da* y a los que se desarrollan en los cuentos “Simple placer. Puro placer”, “Estar a mano”, “El perfil de él” y “El último signo”, de *La frontera más distante*. Al hacerlo, no solo ancla los hechos sucedidos en la primera novela y en el libro de cuentos como en el pasado de la línea temporal del “mundo de la historia” del sistema transmedial, sino que, como se trata de un relato ulterior, la propia trama de *La frontera más distante* es pretérita, una pieza más que se suma al universo ficcional.

Si bien el sistema transmedial ubica a determinadas acciones en el pasado, conformando el folklore (Ryan, 2013), los antecedentes, el *mythos* del mundo de la historia (Klastrup & Tosca, 2004), no se brindan coordenadas temporales precisas: los hechos quedan bajo el manto de los recuerdos difusos, suenan como ecos cuyos orígenes no se conocen o no se quieren rastrear. Esta imprecisión se inaugura en la misma *La muerte me da*, en donde abundan las elipsis, los tiempos muertos, las imágenes fragmentadas. Las referencias temporales son muy escasas: lo único que nos da cierta cronología es el orden de aparición de las víctimas. El relato parece, en parte, discurrir en un presente eterno. Otras veces se insertan analepsis y prolepsis, que contribuyen a desarmar todavía más el orden temporal.

Hemos analizado en este apartado uno de los dos textos digitales que integran el sistema transmedial de *La muerte me da*. En *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, la Detective es un personaje de algunas entregas. Será en el otro texto digital en donde la investigadora adquirirá centralidad: *Las Afueras*.

### 3.7. *Las Afueras (2008-2011)*

El 27 de febrero de 2008 se publica en el blog de Rivera Garza “Las Afueras / Edición matutina”. El posteo reproduce de forma íntegra el artículo “Abren arca de Noé para semillas en el Ártico” aparecido en el periódico mexicano *El Universal* ese mismo día<sup>94</sup>. El artículo

---

<sup>94</sup> Véase «Abren arca de Noé para semillas en el Ártico» (2008).

periodístico trata sobre el banco de semillas que se ubica en la isla Spitsbergen del archipiélago noruego de Svalbard. ¿Por qué lo incluimos en el sistema transmedial surgido a partir de *La muerte me da*? Luego del artículo, leemos lo siguiente: “[leído y subrayado por La Detective antes de tomar café]” (crg, 2008a). Si ya reescribiéndolo y transponiéndolo de un contexto a otro, de un medio a otro, cambia el sentido, el agregado de la línea final, de la digresión entre corchetes, hace ingresar al texto al mundo de la historia de *La muerte me da*. Una vez más, la línea (re)marcada por un signo gráfico suspende el límite entre realidad y ficción. Otro elemento paratextual, como es el título del posteo, complementa el movimiento: un texto verbal aparecido en un artículo periodístico real, que refiere a un hecho que efectivamente sucedió, que se enlaza con un referente histórico determinado, es transpuesto a otro medio, a un blog, para reelaborarse como parte de un periódico ficcional (*Las Afueras*), leído y subrayado a su vez por un existente de ese mundo de la historia. El título y la línea final entre corchetes enmarcan a la prosa periodística proveniente de “lo real”, para transformarla en ficción.

A partir de este momento, se publican en el blog la serie de diecisiete posteos *Las Afueras*, que, a grandes rasgos, siguen el modelo del texto del 27 de febrero de 2008: un título en donde se consigna el nombre del periódico ficcional y la especificación de qué edición se trata (matutina, vespertina, de madrugada o nocturna); el texto de una noticia de actualidad con ciertos rasgos curiosos o extravagantes (una mujer de 52 años que fue encontrada viviendo en un bosque tras haber estado desaparecida 12 años, un pueblo fantasma en Letonia que sale a subasta, cinco turistas que fueron arrastrados por olas gigantes mientras paseaban por una playa del Pacífico, etc.), publicadas originalmente en medios como *El Universal*, *El Economista* o agencias de noticias como Associated Press; y una línea entre corchetes en donde se describe que el texto es leído por la Detective, generalmente subrayado, mientras bebe café o está mirando un determinado paisaje. El siguiente texto de *Las Afueras* se publica el 19 de marzo de 2008 y las entregas continúan a un ritmo de dos o tres posteos por mes hasta el 12 de junio de 2008<sup>95</sup>. La serie vuelve ya en el 2009 con cinco posteos<sup>96</sup>. En el año 2010 tiene una única entrega (5 de febrero), lo mismo que en el 2011, cuando la serie cierra con el texto publicado el 12 de enero.

Hay algunas publicaciones de *Las Afueras* que se destacan y que merecen una lectura más detallada. La primera es la del 28 de mayo de 2008. Allí, la edición vespertina de *Las Afueras* cita un fragmento de “Luvina”, el cuento de *El llano en llamas*:

---

<sup>95</sup> Publicaciones del 19 de marzo, 26 de marzo, 14 de abril, 16 de abril, 25 de abril, 17 de mayo, 20 de mayo, 28 de mayo, 29 de mayo y 12 de junio.

<sup>96</sup> Publicaciones del 29 de enero, 16 de julio, 26 de julio, 7 de octubre y 3 de noviembre.

Una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire. Allí nos quedamos.

Entonces [yo] le pregunté a mi mujer:

—¿En qué país estamos, Agripina?

Y ella se alzó de hombros. (crg, 2008c)

Salvo la pequeña errata del “yo”, el texto es el mismo que en el cuento de Rulfo. De hecho, debajo del fragmento citado, hay una línea que explicita la referencia bibliográfica (“Juan Rulfo, Luvina, El Llano en llamas”), como si el ingreso de ese cuento en el universo ficcional en donde se edita el periódico *Las Afueras* hace necesario que se indique que dicho texto literario está ejecutando un pasaje: la literatura (de Rulfo) va hacia un espacio y un medio otro, en donde lo ficcional y lo real confluyen en tensión, en donde un texto canónico de la tradición literaria mexicana se reescribe en un entorno digital como parte de un sistema transmedial. Después, encontramos los corchetes: “[recordado por La Detective mientras come cantidades industriales de sandía y, luego entonces, ríe]” (crg, 2008c).

Más allá de la curiosa escena en la que la Detective recuerda las palabras de Rulfo en *Las Afueras*, tal vez lo que es más interesante es que la investigadora haya memorizado un fragmento completo del cuento del escritor mexicano, ya que en *La muerte me da* ella es completamente ajena a la esfera literaria (de hecho, por eso tiene que recurrir al personaje de Cristina Rivera Garza como asesora en el tema de Pizarnik y la poesía en general). Este detalle, que puede parecer nimio, muestra un cambio en el personaje, estableciendo una continuidad entre los textos que conforman el mundo de la historia que se inicia con *La muerte me da*. De hecho, la Detective, en algún momento entre *La frontera más distante* y *El mal de la taiga*, tal como se cuenta en esta última novela, abandona el cuerpo de policía y comienza “una discreta vida de autora de novelitas negras” (Rivera Garza, 2019a, p. 23).

Hay dos ediciones de *Las Afueras* que no tienen los corchetes. La primera es la del 29 de mayo de 2008, en donde se nos narra la noticia de una mujer que fue arrollada por un caballo desbocado (crg, 2008b). El posteo termina sin la mención a cómo lee el artículo la Detective. Hay otro elemento interesante y es que las referencias a lugares reales y nombres propios se omiten. No hay datos explícitos que nos permitan ubicar en qué lugar ha sucedido el hecho; los/as participantes, los personajes, son innominados, se mencionan sólo por sus funciones en el relato (son “la Arrollada”, “el Dueño”, “la Víctima”, “la Agraviada”). Pero además hay un aspecto más:

Los hechos ocurrieron en estas Afueras, a las 20.30 horas del martes, cuando la Víctima se encontraba en la parada del transporte público y repentinamente fue impactada por el corcel que pasó a todo galope, con la silla de montar, pero sin jinete, según la declaró ante el ministerio público que le tomó su declaración en el nosocomio donde es atendida. (crg, 2008b)

Es la primera vez que al universo ficcional que habita la Detective en la serie de entregas del blog se lo bautiza: es las Afueras, tal como el nombre del periódico. Una vez más, el juego entre los espacios. Observemos la dinámica: el mundo de la historia, que es nombrado como “las Afueras”, hace ingresar en él noticias de aquel espacio referencial que efectivamente se presenta como “afuera” de la literatura, el “mundo real”. Los artículos periodísticos se transforman, pierden sus referentes de la realidad extratextual y sus categorías genéricas (lo periodístico, lo literario, lo real, lo ficticio), para deambular entre escrituras<sup>97</sup>. Aquí también, como lo habíamos visto, por ejemplo, en *La muerte me da*, se pone en cuestión la construcción del “hecho”, de la “anécdota” que debe supuestamente motivar la narración; en la serie de *Las Afueras* ello adquiere otro peso, ya que, en el género periodístico, no puede haber ningún tipo de dudas de lo fáctico, de lo que debe comunicarse: una noticia se opone a lo innominado, a lo ambiguo, a lo temporal y lo espacialmente difuso (cualquier manual de redacción periodística puede dar cuenta de ello).

La edición matutina del 12 de junio de 2008 de *Las Afueras* toma lo ensayado en la publicación del 29 de mayo para presentar el texto que decididamente más se aleja de la forma del artículo periodístico hasta este momento. Leemos:

Al tanto de que las ciudades son los territorios salvajes de hoy, sus verdaderos hoyos negros, las garzas sobrevuelan Chapultepec, los osos merodean las afueras de Monterrey, los cocodrilos devoran pescadores en Tampico, los halcones anidan en Santa Fe. Las Afueras en los adentros. (crg, 2008d)

Como mencionamos, en esta publicación tampoco está la línea entre corchetes sobre lo que hace la Detective. Quizás, lo más interesante es el sintagma último, donde se vuelve a poner en cuestión la diferenciación entre lugares, entre espacios. En una contemporaneidad en donde las ciudades son verdaderos espacios fuera de toda norma, donde solo parece regir la ley del más fuerte, las categorías de “lo civilizado” y “lo salvaje” se confunden; por lo tanto, los animales, la animalidad, ahora son las “Afueras” mientras que lo humano es “los adentros”.

---

<sup>97</sup> Para explicitar cómo operan los cambios, podemos tomar como ejemplo la publicación de *Las Afueras* del 26 de julio de 2009. Allí, leemos: “Cinco turistas murieron en los últimos dos días en las costas del océano Pacífico, arrastrados por fuertes oleajes, por lo que las autoridades decretaron el cierre de varias playas. La Secretaría de Seguridad Pública y Protección Civil pidió a los bañistas que no ingresen al mar por lo menos en los siguientes cinco días”. (crg, 2009a).

Dicho texto fue producido a partir del artículo “Cierran playas de Guerrero por muerte de turistas”, del periódico *El Economista*: “Chilpancingo.- Cinco turistas murieron en los últimos dos días en las costas de Guerrero, arrastrados por fuertes oleajes, por lo que las autoridades decretaron este domingo el cierre de varias playas. La Secretaria de Seguridad Pública y Protección Civil de Guerrero pidió a los turistas que no ingresen al mar por lo menos en los siguientes cinco días”. («Cierran playas de Guerrero por muerte de turistas», 2009)

Cualquier referencia del lugar ha sido omitida: “Chilpancingo” y “Guerrero” se eliden en el texto reelaborado. La tragedia puede haberse dado en cualquier playa del Pacífico.

La otra entrega que podemos destacar es la del 7 de octubre del 2009. Allí, nos recibe una fotografía en blanco y negro de lo que suponemos es una expedición al Ártico o a la Antártida a principios del siglo XX. No hay ninguna información ni epígrafe, lo único que vemos son cuatro figuras humanas que están formadas ante una bandera que se alza en el techo de una carpa. No es inusual que las entregas de *Las Afueras* tengan una imagen alusiva a la noticia que reproducen: la publicación sobre los turistas arrastrados por las olas está ilustrada con una fotografía de una ola proveniente de algún banco de imágenes (crg, 2009a); la entrega sobre la subasta del pueblo fantasma en Letonia, llamado Skrunnda-1, tiene una imagen de lo que parece ser una maqueta del lugar (crg, 2010a), entre otros ejemplos. Lo que sí podemos subrayar es que la entrega posee un texto narrativo en inglés:

Ah, the symmetry of ice, thought The Detective. Then looked through the window (it was a cloudy day) and imagined how far away she could go. Invisibility is a complicated emotion. (crg, 2009b)

El pasar del español al inglés y del inglés al español es otro de los movimientos que ejecuta la poética de Rivera Garza. Las fronteras entre lenguas se diluyen, para proponer textos en donde se evidencia este pasaje. En el blog, hay varios ejemplos de publicaciones que tienen textos sólo en inglés o en donde colindan con el español (crg, 2004e, 2004l, 2004n, 2009c, 2009e). De entre los libros impresos, podemos destacar *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. Más adelante, en el capítulo sobre la dinámica de la traducción, nos detendremos más en estos pasajes.

Finalmente, el 12 de enero de 2011 se publica la última entrega de *Las Afueras*. El texto cuenta sobre cómo unos científicos rusos “reanudaron la búsqueda del agua más pura y antigua del planeta en el lago Vostok, ubicado bajo los hielos de la Antártida” (crg, 2011a). El grupo de científicos emplea una máquina perforadora con la cual esperan alcanzar la superficie del lago, que se encuentra bajo una capa de hielo de 3748 metros y que ha estado sellado durante millones de años. El lago Vostok, descubierto por científicos soviéticos en 1957, “alberga una isla en su centro, pero por el momento se desconoce si acoge alguna clase de vida vegetal o animal”. El jefe de la expedición rusa cree que, en caso de encontrar vida en el lago, lo más probable es que “se tratará de extremófilos (microorganismos que viven en condiciones extremas), hecho que de confirmarse permitiría estudiar el posible traslado de esos organismos a lugares como el satélite Enceladus de Saturno o la luna Europa de Júpiter”. La noticia explica que el lago Vostok, con una superficie de 15.690 kilómetros cuadrados, es la reserva de agua dulce más grande del mundo. El último texto entre corchetes nos brinda un aspecto que ha sido central en *Las Afueras*: lo lúdico. Leemos en el posteo:

[Leído y subrayado por La Detective, una extremófila que en el momento de llevarse el vaso de agua a la boca se pregunta algo sobre Enceladus y algo más sobre esos millones de años y algo más sobre la isla ésa que, presa en el centro de un lago, podría acoger o haber acogido alguna clase de vida en su medio]. (crg, 2011a).

Hay en la acumulación de historias extrañas, curiosas y sensacionalistas, y en cómo aquellas son leídas por la Detective, una narrativa que aparece y se oculta, que juega a las escondidas. Es una historia sobre los momentos que no suelen contarse, los momentos que se despliegan en los “entre”. No son las catálisis que menciona Barthes (1977) en su clásico trabajo, ya que las instancias de *Las Afueras* no tienen vinculación con núcleo narrativo alguno. Si Barthes explicaba que los núcleos eran lo que quedaban al resumir un relato, lo que presenta *Las Afueras* son los restos, aquellos hechos que suelen ser víctimas de las elipsis, de la síntesis en las narrativas pretendidamente “transparentes”, centradas alrededor de la anécdota, de la causalidad y del desarrollo cronológico. Las entregas de *Las Afueras* son, justamente, las “afueras” de las narraciones: instancias que no son ni acciones primarias ni secundarias, pero cuya existencia es indudable. Son los momentos en donde el conflicto está ausente, donde “el hecho” que supuestamente debe traccionar el desarrollo es inexistente. En *Las Afueras*, estas instancias son escenas de lectura de historias extrañas y absurdas, de notas de color de grandes periódicos. Hay mucho de juego en la serie, de divertirse con lo que se lee, como lo hace la Detective.

La serie sólo plantea entregas en donde la Detective lee historias extravagantes, ni más ni menos. No hay didactismo, tampoco conflicto, y la protagonista no experimenta transformaciones. Podría decirse que *Las Afueras* es la puesta en texto de una determinada manera de entender la narrativa: lo único que vale la pena contar es lo inverosímil, que muchas veces suele ser también ininteligible.

### 3.8. *La frontera más distante* (2008)

*La frontera más distante* consta de once cuentos, cuatro de los cuales son casos que debe investigar la Detective (“Simple placer. Puro placer”, “Estar a mano”, “El perfil de él” y “El último signo”). En “El último signo”, a su vez, uno de los personajes del relato es Xian, quien, como dijimos, protagoniza varias narraciones de *La guerra no importa* y será central en *Verde Shanghai*, que a su vez se trata de una reescritura del primer libro de cuentos de Rivera Garza. En primer lugar, repasaremos los lineamientos de los principales estudios sobre *La frontera más distante*, para después centrarnos específicamente en dos ensayos, que pueden articularse con el análisis de la poética de Rivera Garza que proponemos.

Estrada (2010a) toma la narrativa de la autora mexicana desde 1991 hasta el 2008 y sostiene que en ella se problematiza la identidad de los personajes, en los que se evidencia el género como una performance “que varía y se *enacta* de acuerdo a negociaciones específicas en contextos específicos” (Hind, 2003, p. 189), tal como lo explica la propia Rivera Garza en una entrevista. Luego, Estrada se centra en *La frontera más distante*, el último libro publicado al momento de la aparición del ensayo crítico, y sostiene que en los cuentos “la novelista desintegra las rígidas categorías de género y desestabiliza el binarismo que impone la heteronormatividad para así proponer una identidad alternativa, mutable, migratoria, intercambiable y desobediente” (p. 147).

En su trabajo, Ruffinelli (2010) se pregunta acerca de la conveniencia de una lectura metafórica o de una lectura directa de *La frontera más distante*. Para el crítico, basta leer el primero de los cuentos para advertir que “su narrativa está llena de desplazamientos de sentido, sus frases se mueven sin rodillos, las palabras son precisas en sí mismas, pero a la vez ambiguas por su situación en la frase... sin que necesariamente recurramos a la facilidad de la interpretación metafórica” (p. 261).

Lámbarry et al. (2015) examinan los tres libros de cuentos de Rivera Garza, a los que caracterizan como “puestas en abismo de las teorías postestructuralistas, en específico, de los estudios de género y la teoría foucaultiana, aunque también desborda en [...] el postcolonialismo” (p. 103). En lo que respecta a *La frontera más distante*, en cada uno de los cuentos “el lenguaje ocupa el lugar central de la acción”, no sólo es el vehículo para la creación, sino que es el objeto de estudio (p. 113). No resulta casual que la mayoría de los relatos giren alrededor de cómo distintos lenguajes y diversas lenguas se encarnen y se accionen de diferentes maneras en los cuerpos de los personajes: con la violencia, con los tatuajes, con el sexo, con el viaje, etc. Los cuentos “hurgan en la gramática, la sintaxis y la semántica para herir, rajar y sangrar en la palabra las posibilidades de significación que encierra y genera” (p. 113). En *La frontera más distante*, Rivera Garza “representa como enigma la búsqueda reflexiva del personaje narrador o del personaje focalizado para comprender el significado de los acontecimientos o de una experiencia”. Se problematiza lo que se enuncia y se explicita, en un intento de ver lo que se encuentra atrás, como huella, como evocación, como punto ciego. El objetivo “consiste en indagar en el enigma para vislumbrar una significación en cada cuento que probablemente conduzca a otra incógnita” (Lámbarry et al., 2015, pp. 113-114).

Hemos mencionado que *La muerte me da*, *Las Afueras* y *La frontera más distante* forman parte del mismo mundo de la historia, del mismo ciclo, ya que en los tres textos aparece como personaje la Detective. A su vez, en dos de los cuentos, hay referencias explícitas a la novela *La muerte me da*, publicada tan solo un año antes.

En “El perfil de él”, la Detective lleva adelante el caso de la Poeta que murió electrocutada en La-Ciudad-Más-Antigua. Ni bien comienza las pesquisas, la policía “recordó de inmediato el otro caso, el que nunca pudo solucionar, que también involucraba a una poeta —aquella vez en las pistas de los homicidios seriales y no en la profesión de ninguna de las víctimas—” (Rivera Garza, 2008, p. 169). Los hechos del cuento, por lo tanto, son posteriores a *La muerte me da*.

Por otra parte, en “El último signo”, la Detective investiga la desaparición de Xian, quien se esfumó detrás de un remolino y compartía con su amante la escritura de un diario y el conocimiento del nushu, una lengua secreta de China. Cerca del cierre del cuento, leemos: “Tiempo después, justo cuando trataba de resolver uno de los casos más difíciles de su historia, el caso de los Hombres Castrados, la Detective estaría a punto de lanzar su mano, las yemas de sus dedos, hacia la marca del cuerpo de otro sospechoso” (Rivera Garza, 2008, p. 216). La línea cronológica del universo ficcional esta vez se ubica con anterioridad a *La muerte me da*, al plantearse una prolepsis.

Sin embargo, bien podría indicarse que solamente una parte de *La frontera más distante* se vincula con *La muerte me da* y *Las Afueras* y que el resto de los cuentos no establecen relaciones con dichos textos o con toda la demás producción de la autora analizada. Nada más alejado. Lo que une a dichos textos, y a todos los demás de nuestro corpus, es que comparten las dinámicas que proponemos para interpretar la poética de Rivera Garza. La reescritura, la expansión y la traducción son procedimientos que en sí mismos se evidencian como transmediales en el corpus seleccionado: a lo largo de textos de diferentes medios el funcionamiento de los tres procedimientos se basa en los mismos lineamientos, que determinan cómo Rivera Garza entiende la literatura y la práctica escritural. Para ello, podemos revisar las formas en que está representada la figura de “Las Afueras” en los cuentos de *La frontera más distante*, ya que justamente trabaja con la idea de los límites, los pasajes entre espacios y cómo los desplazamientos a lo largo de diferentes medios requieren, necesariamente, un proceso de traducción.

En un primer momento, las “Afueras” aparecen como un espacio asolado por el hambre, el frío y la violencia de donde viene un “Extraño” animalizado (“Autoetnografía con otro”)<sup>98</sup>, un lugar “fuera del tiempo” y “sin contextos humanos” habitado por seres salvajes (“La ciudad de los hombres”)<sup>99</sup>, el sitio de origen de silenciosos e invisibles trabajadores que, sin embargo, pueden convertirse en cualquier momento en asesinos a los ojos de la

---

<sup>98</sup> “La actitud de un animal que huye. Eso parecía: un animal que huye. Un animal que trata de evadir la llegada puntual de un castigo. Esa clase de pena. Tenía la misma reacción frente a ruidos inusuales o movimientos que aún no me conocía del todo. A ratos, me resultaba fácil imaginar que lo perseguía la violencia” (Rivera Garza, 2008, p. 33).

<sup>99</sup> “Sin hablar su lengua y encorvada, la figura parecía provenir de muy lejos. Un lugar fuera del tiempo. Un lugar sin contextos humanos” (Rivera Garza, 2008, p. 72).

burguesía local (“El perfil de él”)<sup>100</sup>, etc. De hecho, gran parte de los/as protagonistas se encuentran desplazados/as, descolocados/as (uno de los cuentos, en donde se narra cómo la narradora queda varada en un páramo invernal, se llama “Fuera de lugar”), tras un viaje que “ha ocurrido en un tiempo previo a la escritura y en muchos casos a contra-voluntad” (Cantú, 2010, p. 267).

Sin embargo, esa idea que se origina en una primera lectura, en una primera interpretación de los hechos por parte de los personajes, pero que también puede ser compartida por ciertos/as lectores/as, es puesta en crisis no solamente por la trama de los cuentos, sino por la estructura y los procedimientos formales que se despliegan en los textos. Según Carrillo Juárez (2013), “la frontera más distante es aquella en la que un sujeto está colocado” y, paradójicamente, está “fuera del foco de atención, escapa a su percepción inmediata” (p. 144). En una primera lectura, si se siguen las convenciones y las formas prefijadas, los géneros y los medios específicos y establecidos, los límites de la frontera “parecen simples y precisos”; pero, de cerca, releyendo y muchas veces reescribiendo textos, discursos, tradiciones literarias enteras, y traduciéndolas, los personajes “descubren un espacio ambiguo que se difumina en sus contornos y sus implicaciones” (Carrillo Juárez, 2013, p. 144). A continuación, vamos a centrarnos en dos de los cuentos, “Autoetnografía con otro” y “El último signo”, y articularlos con los otros relatos, para evidenciar cómo operan las dinámicas de la reescritura, la expansión y la traducción en el libro.

“Autoetnografía con otro” comienza con la aparición del Extraño recostado sobre el césped del patio trasero de la casa de la narradora, quien es investigadora en el campo de la antropología. En este universo, los hombres son seres salvajes que provienen de Las Afueras y que deben ser denunciados ni bien son hallados dentro de los límites de la “civilización”. El cuento está dividido en veinticinco secciones, cuya organización asemeja a un cuaderno de bitácora o al “punteo” de un estudio etnográfico. Trece de las secciones se dedican específicamente al relato de la experiencia de la narradora con el Extraño, cuyos títulos como “I. Escena de arribo”, “III. Lenguaje” o “IX. El día N° 11 el hombre se cortó las uñas”, remiten específicamente a las convenciones discursivas, o “sistema retórico” (Rivera Garza, 2008, p. 43), de la etnografía. Las otras doce secciones son reseñas de películas documentales etnográficas, fichas o resúmenes de las principales características de la etnografía “clásica” y la “posmoderna”, citas directas, paráfrasis y traducciones de trabajos de Dorinne Kindo, Barbara Myer Hoff, Mary Louise Pratt, James Clifford, Marlon Riggs y Ruth Behar. Carrillo Juárez (2013) plantea que, de esta manera, se compone “un collage de observaciones sobre las reacciones del otro y las suyas con información histórica y teórica de la etnografía y, en

---

<sup>100</sup> “Debió haber sido alguien de las Afueras —murmuró muy cerca de su oído derecho—. Uno de ellos —señaló con discreción hacia los hombres oscuros que, desde detrás de la barra, iban de un lado a otro sirviendo bebidas calientes sin ni siquiera hacer ruido o dejar huella” (Rivera Garza, 2008, p. 172).

general, sobre la forma de documentar lo otro y al otro” (p. 145). La comparación con el collage resulta válida, ya que aquel opera a partir del desplazamiento de un elemento desde un determinado contexto a otro, de una forma producida con una determinada sintaxis a un lugar que tal vez en donde tal vez se despliegue un modo de composición completamente diferente. Esta técnica se basa en tensionar la idea de pertinencia y especificidad, en reelaborar esos elementos otros en un medio o un texto ajeno al de su origen, en un proceso de transposición de lenguajes.

La primera sección “Escena de arribo” ya subvierte los roles del estudio antropológico, y en consecuencia el género discursivo entero, ya que es el Extraño quien viaja desde las afueras y llega a un lugar desconocido y la narradora es la nativa. De hecho, en la sección “XVI. James Clifford, *et al.*, *Escribir cultura*, 1986”, leemos: “En las etnografías, por ejemplo, existe la convención de «la escena de arribo» —el momento clave de la llegada del antropólogo al lugar exótico” (Rivera Garza, 2008, p. 43). El trastocamiento de las normas, el proceso de borramiento de las fronteras se confirma cuando el hombre despierta: “Cuando abrió los ojos, sus ojos me abrieron” (Rivera Garza, 2008, p. 30). La antropóloga es vista, leída, por el extraño. La mirada del afuera desnuda al otro/a, expone su interior.

La sección “II. Brevísima historia de la etnografía clásica” realiza una lista de las principales corrientes de los estudios etnográficos desde inicios del siglo XX hasta la década del ochenta. En el último punto (“3. La antropología con conciencia política”), leemos: “Mea culpa: los antropólogos cuestionan su complicidad con procesos coloniales” (Rivera Garza, 2008, p. 31). Acaso sean los apuntes para la investigación que lleva adelante la narradora, pero también puede tratarse de las notas para la escritura del propio cuento, ya que la idea de la vinculación entre antropología y colonialismo organiza tres secciones posteriores del relato, que justamente llevan el título “El cine, el colonialismo y la antropología nacieron al mismo tiempo” (parte I, parte II y parte III). De ser este el caso, el mecanismo metaliterario es evidente, pero también puede interpretarse como un movimiento que descentra a la literatura, que la lleva hacia los bordes de su especificidad, en donde la ficción y lo real se cruzan y no se distinguen. De hecho, la sección “V. La etnografía posmoderna” finaliza con el siguiente punto: “3. Autoridad y autenticidad etnográfica: identidad entre sujetos. Autoetnografía” (Rivera Garza, 2008, p. 35). El cuento, en gran medida, es una puesta en ficción de esas tensiones que se plantean en el campo de los estudios etnográficos más recientes: el corrimiento del lugar de autoridad del/ de la investigador/a, su desestabilización como figura depositaria del saber legitimado; a su vez, este movimiento se articula con la puesta en cuestión del grado de autenticidad que se les confiere a las producciones textuales que dan cuenta de la experiencia, de los datos recolectados. Los mecanismos de un relato de ficción no se diferenciarían mucho de los del relato que se compone en un estudio etnográfico.

La sección III, titulada “Lenguaje”, describe una escena clásica de la antropología, prácticamente un tropo de la retórica de la disciplina: el/la antropólogo/a se señala el pecho y dice “yo”, para después poner la palma en el pecho del otro al que denomina “tú”. Leemos:

—Yo —le decía, señalándome el pecho.

—Yo —repetía él, señalándome el pecho.

—No, yo soy tu tú —le contestaba yo. Presa del extrañamiento. Enfurruñada.

—Tú —concluía él, señalándose el pecho. (Rivera Garza, 2008, p. 31)

La confusión en los pronombres lejos está de ser una mera anécdota graciosa a costa del Extraño. La frontera primigenia, la que se establece entre la propia individualidad y un sujeto otro, cuya existencia se ubica en el afuera, en una corporalidad distinta, queda desencajada, ya que las categorías gramaticales y los cuerpos pueden intercambiarse, pueden no seguir las directrices que establecen la separación. Yo y tú son dos palabras que en definitiva son una. El Extraño reelabora los conceptos y los traduce en un código que emplea los términos conocidos, pero desviados, trastocados en su sentido.

La relación entre la narradora y el Extraño se hace cada vez más fuerte, la distinción entre el yo y el tú, entre el interior y el exterior se desdibuja, las fronteras de cada cuerpo se expanden hacia el otro en el día número 38 de la estadía. Ese día, la relación entre la narradora y el Extraño pasa a ser sexual, la cual acciona, “performa” la confusión prenominal de algunas páginas antes.

Se me había olvidado todo esto:

1. El peso de otro cuerpo propio sobre el cuerpo propio —la inmovilidad que esto produce, el principio de asfixia, la claustrofobia. El impulso de correr.
2. La univocidad de la penetración —la manera en que el pene erecto, súbitamente sólido, aparentemente indestructible, abre lo que tiene que ser abierto. El impulso de correr.
3. La respiración. El impulso.
4. Las resonancias más personales del sonido. Más allá del lenguaje. Más allá de la palabra. El ruido del interior. El (im)pulso. (Rivera Garza, 2008, p. 39)

Quien está afuera va hacia el otro sujeto, traspasa la barrera del cuerpo, que de repente se transforma en fácilmente expugnable, y se vuelve uno con él en su adentro. El yo penetra al tú y a la vez es penetrado por el tú. El impulso de correr, de ir hacia, pero también de irse de sí, de correrse del propio cuerpo, de transitar el placer para llegar al orgasmo, hace que, al diluir el límite corporal entre el yo y tú, el pulso del otro sea el propio. El sabor, el ruido, la agitación del otro/a se siente adentro, como si de un único cuerpo se tratase. Yo y tú son

intercambiables, se funden, se diluye en un mismo pronombre, tal como leemos también en la sección XIII, “Lenguaje bis”:

—Tú —dijo, señalándose el esternón. Luego se colocó tras de mí y empezó a arrancarme las ropas. Sus gemidos en la parte posterior del cuello. Sus mordidas sobre los hombros. Su saliva sobre las vertebras de la espalda. Su placer.

—Tú —susurró—. Tú. (Rivera Garza, 2008, p. 39)

Para el Extraño, el “tú” es él y a la vez es la narradora, es su cuerpo y el de ella, que marca, que es el lugar en donde se expande su placer. En “El último signo”, por ejemplo, este borramiento de las fronteras entre el yo y el tú también adquiere especial relevancia, sobre todo cuando la Detective indica que son indistinguible las escrituras de dos amantes en un diario íntimo y cuando la policía lee que en un poema de la pareja se construye un neologismo, un pronombre nuevo para poder describir la relación entre los dos individuos. Un poco más adelante vamos a explayarnos sobre este punto.

La narradora cuenta que había pasado poco tiempo luego de la llegada del Extraño cuando reflexionó lo siguiente: “Aunque peligrosa, la estancia del hombre en mi casa atrajo, por primera vez, el enigma. En la ciudad, donde todo se sabía, donde nadie podía ignorarse, no había nada como el enigma para atizar la conciencia, los ojos, todos los sentidos” (Rivera Garza, 2008, p. 32). Lo incomprensible, aquello que cruza fronteras y las diluye, es lo que suscita la literatura, es la literatura, en definitiva, de acuerdo con la poética de Rivera Garza. En un contexto de transparencia, ya que todo podía ser leído fácilmente, en un espacio prácticamente de omnisciencia, la presencia del Extraño acicatea, atiza todos los regímenes de los sentidos. El enigma es lo ininteligible, aquello que escapa de categorías semánticas y sintácticas, aquello que no puede ser contenido en las formas de representación predominantes; el enigma es todo esto y, además, es lo que acciona la escritura.

Justamente, como cierre de su definición del Extraño como enigma, dice la narradora:

Ya de reojo o sin pudor alguno, ya con método o por mera casualidad, lo veía hacer y deshacer, moverse, estarse quieto. Supongo que lo llamé el Extraño porque lo que hacía, a pesar de reconocerlo, me resultaba ajeno. Porque el hombre era mi Falta-de-Comprensión. Porque era, en realidad, mi Falta (Rivera Garza, 2008, p. 33)

Las acciones del Extraño son reconocibles, pero al desarrollarse en otro contexto, al ir más allá de su medio, al evitar una correspondencia uno a uno entre lo que significan los verbos para él y para la narradora (ya que elige transponer), genera un distanciamiento, una ajenidad, un extrañamiento que guía el deseo de la investigadora. En el ensayo “La página cruda”, casi contemporáneo a *La frontera más distante*, sostiene Rivera Garza:

Sólo eso que no entiendo, sólo eso que representa una resistencia a mi lógica o mi entendimiento o mi poder de normalización, vale la pena de ser escrito. [...] Aclaro, no se trata únicamente de identificar el sin sentido, sino también de utilizar todas las herramientas gramaticales y sintácticas y semánticas que están a mano para capturar eso que es lo único que vale la pena escribir a su manera y no la mía. (Rivera Garza, 2010b, p. 16).

Lo incomprensible, lo ininteligible, lo que no puede ser normalizado y normativizado es el objeto y el movimiento de la escritura. En “Autoetnografía con otro”, las herramientas formales que se emplean para dar cuenta de la “falta de sentido”, del enigma en fin, son las diferentes formas de reescritura que se despliegan (la reseña, la paráfrasis, la cita textual, la traducción), la lectura crítica y la subversión compositiva del género mismo de la autoetnografía. Todas esas herramientas, a su vez, son en definitiva la de la investigación, académica en este caso, pero también criminal, ya que la Detective las emplea en *La muerte me da* y en “El perfil de él”, por ejemplo.

Es interesante destacar que el género mismo de la autoetnografía ejecuta pasajes entre diversas escrituras, se articula en la colindancia de la narración y la recopilación y análisis de datos cualitativos. Carrillo Juárez (2013) sostiene que “es un tipo de estudio antropológico que se plantea la escritura de relatos personales combinados con la experiencia del etnógrafo, situados en un contexto social y cultural como método de investigación para entender el significado de lo que la gente piensa sobre su experiencia” (p. 144). Los textos que la autoetnografía elabora son “productos conscientemente híbridos de naturaleza transcultural o transdisciplinaria que remarquen el carácter impreciso, difuso y arbitrario de las fronteras culturales y disciplinarias” (p. 266) como etnografía y literatura, tal como explica Feliu i Samuel-Lajeunesse (2007).

La autoetnografía suscita controversias y cuestionamientos en la esfera misma de los estudios antropológicos, sobre todo por su validez como conocimiento objetivo y científico, ya que se le achaca recurrir a “una metodología interdisciplinaria a caballo entre los campos de la antropología y la literatura” (Valdez, 2008, p. 80). Es innegable que en la autoetnografía, tal como lo expone Blanco (2012), la frontera entre lo personal y lo cultural se vuelve difusa, lo mismo que no habría un límite claro entre la autoetnografía y la autobiografía, o entre datos veraces e inventados.

De hecho, el mismo cuento expone la colindancia de géneros sobre y a partir de los que se compone el relato. A través de la paráfrasis y la traducción, la narradora toma el libro de James Clifford y George E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), y sostiene que “la antropología es una forma de escribir, de narrar, de hacer literatura, sobre la representación del otro” (Rivera Garza, 2008, p. 42). En el cuento se reelabora un texto otro, se lo transpone del inglés al español y del lenguaje ensayístico al

lenguaje literario, no solo para aportar un elemento para la trama (la antropóloga/narradora sabe que su texto se acerca más a lo literario que a lo científico), sino para dar cuenta del procedimiento que ejecuta el relato (un cuento que simula ser una bitácora etnográfica, para evidenciar que la supuesta escritura científica y objetiva no se distingue mucho de la literatura). Tal como expone la narradora, el trabajo de campo y la literatura llevan adelante una “negociación” de la cual surge el texto autoetnográfico, en donde se ha llegado un acuerdo sobre el poder literario que tiene el texto. Para cerrar la sección, la narradora parafrasea a Mary Louise Pratt y sostiene que “toda etnografía forma parte de un sistema retórico” (Rivera Garza, 2008, p. 43). Según Cantú (2010), “desde el inicio, el cuento produce un texto que desdibuja la frontera entre la ciencia social y el sistema retórico dejando claro que la convención etnográfica no es otra cosa que un artificio literario” (p. 274).

Hay tres secciones del cuento que son reseñas de documentales etnográficos: *Nanook of the North* (1922), dirigido por Robert Flaherty (p. 35); *Bathing Babies in Three Cultures* (1952), de Margareth Mead (p. 40); e *Ishi, the Last Yahi* (1967)<sup>101</sup> (p. 45). Las características del primer documental serán compartidas por las siguientes películas, rasgos que son los que plantea el cuento para el género discursivo de la investigación antropológica: el film de Flaherty, que “funda” el cine documental, es, por una parte, una recreación de la experiencia, no es la captación “directa” de la vida de los esquimales, ya que después se supo que Nanook posaba todas sus acciones; por otro lado, si bien el documental es acreditado como filmado, producido y dirigido por Flaherty, mucho del metraje fue registrado por los esquimales mismos. El grado de “veracidad” o de “ficcionalización” del documental, así como la lucha sobre la autoría del texto (que puede ir del borramiento total de la autoría de los/as nativos/as a un reconocimiento de coautoría o autoría colectiva entre el/la antropólogo/a y el sujeto de análisis y su comunidad) son constantes en *Bathing Babies in Three Cultures* e *Ishi, the Last Yahi*. De hecho, las tres reseñas llevan como título “El cine, el colonialismo y la antropología nacieron al mismo tiempo”, frase que cada una repite como cierre. Es interesante remarcar también que, en un momento de la historia, la propia narradora hace referencia a las reseñas, lo que evidencia una vez más los procedimientos del relato: “—¿Qué cosas? —pregunté sin en realidad querer hacerlo y, por lo mismo, porque había sido una reacción automática, ella me miró como si estuviera justo frente a Ishi o a Nanook o a la madre balinesa que baña a su bebé. Me miró, quiero decir, con ese tipo de condescendencia, con esa clase de suspicaz distancia” (Rivera Garza, 2008, pp. 41-42).

---

<sup>101</sup> Hay dos aspectos que es necesario remarcar de *Ishi, the Last Yahi*. El primero es que no se menciona quién dirigió el documental, y el segundo es el año de estreno. De acuerdo con Internet Movie Database (<https://www.imdb.com/title/tt0104531/>), la película se lanzó en 1993 y fue dirigida por Jed Riffe y Pamela Roberts

La idea de concebir un texto ajeno a lo estético como una forma válida de hacer literatura también se presenta en otros cuentos de *La frontera más distante*. Uno de ellos es “El perfil de él”, en donde, mientras se narra cómo la Detective investiga la muerte de la poeta electrocutada, se intercalan textos enciclopédicos, de manuales técnicos, que explican el fenómeno de físico de la electricidad con una prosa pretendidamente neutra, “objetiva” y transparente, a lo que se le suma un cambio de tipo de letra. El empleo de textos de divulgación científica como forma de componer literatura se evidencia también en la parte “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, de *La imaginación pública*, en donde los poemas se elaboran a partir de definiciones de Wikipedia de las enfermedades que sufrió Rivera Garza durante el 2012. El texto es igual en el escrito de origen como en el reelaborado: lo que cambia es el contexto, que habilita una lectura literaria. El texto es el mismo, pero igualmente, al ir hacia otro medio, es traducido. Para Rivera Garza, cualquier texto tiene el potencial de ser un objeto estético, todo texto puede ser una manera de hacer literatura, ya que esta dinámica puede ser operativizada a partir de la expansión, la reescritura y la traducción. Los libros que se originan siguiendo esta poética son “libros extraños, mitad historia, mitad leyenda” (Rivera Garza, 2008, p. 94), como se describen los libros que leyó “la Mujer de los Cárpatos” y que motivaron su viaje. Son libros mal comportados, irrespetuosos, incómodos, que hacen “cuestionar no sólo lo que veo o lo que oigo sino también lo que me permito ver y oír” (crg, 2004w). La ruptura de la unicidad, de las normas, del equilibrio y la transparencia que supuestamente debe poseer la escritura es lo que hace que un libro sea catalogado como tal: “todo libro que no es, al menos, dos libros (incluido el libro que no es), no es libro” (crg, 2004ad).

En gran medida ensayo de lo que después se desplegará en *El mal de la taiga*, sobre todo por la reelaboración del género de los cuentos tradicionales, en “La mujer de los Cárpatos” leemos: “Todo bosque contiene siempre otro bosque dentro. El que está adentro es el mítico bosque encantado de los cuentos. Vivir en el bosque de afuera, sin embargo, no es fácil. La vida en la montaña requiere esfuerzo, disciplina, abnegación” (Rivera Garza, 2008, p. 97). Para la poética de Rivera Garza, todo texto literario contiene, como el bosque, a la ficción y a la realidad, al menos dos tipos de escrituras y la condición de su propia posibilidad e imposibilidad.

Volvemos a “Autoetnografía con otro” y observamos que si bien la narradora muestra ser un personaje, desde el inicio, construido a partir de las tensiones (es la antropóloga y, al mismo tiempo, la nativa del lugar; escribe un texto científico y literario; es yo y tú), el Extraño también se conforma a través de la discordancia. El comportamiento del hombre es “algo indescriptible” y “algo transparente” (Rivera Garza, 2008, p. 34), sus acciones son ininteligibles a la vez que fácilmente interpretables. Las Afueras, el lugar de origen del Extraño, escapan a la representación colonialista, racista y xenófoba de la barbarie, de la

anomia, del caos, para constituirse en un espacio donde se desarrolla “otro orden”, el “inicio de la nada, que era en realidad el inicio del todo” (Rivera Garza, 2008, pp. 75-83), tal como las describen en el cuento “La ciudad de los hombres”. Finalmente, luego de que el Extraño es descubierto y arrestado, la narradora encuentra un papel que había escrito el hombre: “El castigo es esto: esto”, decía. La antropóloga lee el texto (literario) y concluye: “La letra irregular del alfabeto reciente o del que huye. Un animal de Las Afueras. Un caníbal” (Rivera Garza, 2008, p. 53). El Extraño es un escritor, un animal, un salvaje, un perseguido. Todo a la vez.

Otro personaje misterioso es el Hombre Oscuro, quien la Detective identifica como el amante de la poeta electrocutada en el cuento “El perfil de él”. La denominación no viene solo dada por su color de piel, “sino también, acaso sobre todo, por la oscuridad de su lenguaje”. El Hombre Oscuro “se decía y se desdecía con la misma convicción, a menudo casi al mismo tiempo”, además “avanzaba y retrocedía en la plática como si el interlocutor estuviera al tanto de los extremos, tanto en el pasado como en el futuro, que sostenían la médula de su relato” (Rivera Garza, 2008, p. 183). El lenguaje del Hombre Oscuro se organiza alrededor de la colindancia de elementos y dinámicas disímiles; quizás por ello, porque es similar al poético, es que la poeta se enamoró de él.

Por último, además de evidenciar su dinámica en varios de los elementos que hemos revisado del cuento, la traducción es el eje de tres de las secciones de “Autoetnografía del otro”. El apartado VIII se titula “Cita textual en dos idiomas [traducción de la autora]” (Rivera Garza, 2008, p. 36). Allí, la narradora incluye un fragmento de un texto en inglés, “Dissolution and Reconstitution of Self. Implications for Anthropological Epistemology”, de Dorinne Kindo, y su correspondiente traducción al español, que realiza la protagonista. En un primer momento, la sección se presenta transparente: hay dos citas directas, una del texto original en inglés y otra de la traducción al español. Pero la frase entre los corchetes, que aparentemente especifica y aclara, complejiza la lectura. Si uno de los textos es traducción del otro, desde su composición no se puede hablar de “cita directa”. Es decir, lo que se presenta como una reproducción textual, en realidad, en sí mismo es una interpretación, una lectura y reescritura entre otras varias posibles.

El contenido de la cita es también interesante de examinar. Kindo, traducida por la narradora, dice: “Escribir etnografía le ofrece al autor la oportunidad de reencontrarse con el otro de manera «segura», así como de hallar significado en el caos de la experiencia vivida a través de la reordenación del pasado”. La escritura etnográfica se basa, para ambas antropólogas, en la reelaboración de las experiencias, para encontrar “significado en eventos cuya importancia era más bien elusiva en el momento en que se estaban viviendo” (Rivera Garza, 2008, p. 36). La escritura etnográfica, entonces, está lejos de representar de forma directa la realidad vivida, implica un proceso de reordenación, de composición, para

garantizar cierto significado. La escritura etnográfica, literaria reescribe y traduce para construir sentido (científico, estético).

En la sección “XXI. Mujer traducida: el libro procesual”, la narradora cuenta de qué manera *Translated Woman. Crossing the Border with Esperanza’s Story*, de Ruth Behar y Esperanza Hernández Sánchez, la impactó. La lectura comenzó por obligación, como un libro más de la bibliografía para uno de los exámenes durante su carrera, pero rápidamente se trastocó en placer, emoción, perplejidad, incredulidad. La narradora leyó en una noche la historia de Esperanza, una vendedora ambulante de Mexquitic, San Luis Potosí, registrada y traducida por Ruth, la autoetnógrafa, a partir de varias charlas entre ellas. Esperanza y Ruth le enseñaron que “la investigación no tenía que ser rígida ni solemne ni aburrida”, que “los libros o son dialógicos o no son o son otra cosa” (Rivera Garza, 2008, p. 49). Si en la anterior sección la antropóloga establece que la escritura reelabora y traduce, aquí expande esa idea y plantea que todo libro se compone necesariamente a partir de la interacción con otras voces, del ida y vuelta de discursos, historias y cuerpos más allá de cualquier frontera geográfica, idiomática, social, cultural, temporal, etc. “Con capítulos que partían de la historia misma de Esperanza [...] y luego conducían hasta la antropóloga reflexiva que supo, y quiso, dar la cara, las dos me mostraron lo que es un libro procesual” (Rivera Garza, 2008, p. 49), explica la narradora y destaca el aspecto del libro como un pasaje e intercambio constantes, como un proceso de reelaboración, expansión y transposición que opera de manera permanente. “Esperanza y Ruth pusieron de manifiesto lo que la inteligencia abierta-al-otro puede hacer: abrir ventanas. Y herir” (Rivera Garza, 2008, p. 49), abrirse al otro, en discurso, en cuerpo, habilita nuevas instancias, rompe aislamientos, construye sentidos, pero también hiere. Abrirse en y con el/la otro/a es lo que lleva adelante la poesía, la cual “marca el cuerpo” y “daña” (crg, 2004af). Literatura y antropología una vez más colindan en discordancia.

La última sección que examinaremos es la XXIV, titulada “Retro-traducción”. La narradora cuenta la historia que se desplegó luego de la publicación de *Translated Woman*. Se explica que fue reeditado y que “no sólo encontró su camino fuera las universidades y hacia otros lugares tan impensables como las celdas de ciertas cárceles anónimas, sino que también se adaptó al teatro” (Rivera Garza, 2008, p. 54). Como la literatura para la poética de Rivera Garza, el libro de Ruth y Esperanza se expande más allá de sí mismo y llega hasta espacios fuera de su supuesta especificidad. “El libro, después, hizo el viaje de regreso del inglés, al que fue traducido, hacia el español, la lengua «original». Se trató, sin duda alguna, de una retro-traducción” (Rivera Garza, 2008, p. 54), toda escritura es una traducción, toda escritura en algún momento traza la trayectoria de vuelta a su origen, “un origen que era, desde el inicio, el falso inicio” (Rivera Garza, 2008, p. 54). La traducción termina siendo un camino de dos vías: el sistema semiótico interpretante se vuelve interpretado y viceversa.

Todo origen es un punto de llegada, y todo aparente final es, a su vez, el inicio de otra trayectoria.

Varios personajes traducen en *La frontera más distante*. La Mujer de los Cárpatos se encuentra con un soldado foráneo cuya escritura le resulta incomprensible, “pero no así la lengua con la que se dirigió hacia mí” (Rivera Garza, 2008, p. 95). En “Fuera de lugar”, la narradora es la “foránea” y, al desconocer la lengua del inhóspito e invernal lugar donde ha quedado varada, debe apelar a un muchacho que conoce su idioma y que oficiará de su traductor (Rivera Garza, 2008, p. 109)<sup>102</sup>.

La Detective, en “Estar a mano”, cuenta el caso de una mujer que literalmente, voluntariamente, le dio su mano a un hombre que se la pidió. La mujer manca le pide a la Detective que encuentre su mano, pero el Joven Ayudante de la policía no está muy seguro, ya que no encuentra un delito en toda aquella acción. “Supongo que el crimen”, le contesta la Detective, “reside en el uso, acaso intencionalmente impreciso, de la literalidad, ¿no te parece? Míralo así. Una mujer, joven y bonita [...], entiende metafóricamente una petición que ha sido planteada, sin que ella lo sepa así, de manera literal” (Rivera Garza, 2008, p. 139). El crimen acaso sea que se ha ejecutado una mala traducción entre lo literal y lo metafórico, que es otra manera de decir lo real y lo literario. Una metáfora termina dañando un cuerpo, una metáfora es ejecutada “en la vida real”.

En “El perfil de él” leemos que la Electrocutada “había escrito largos poemas mórbidos a lo largo de su vida, excepto hacia el final”. La Detective lee las copias de los manuscritos que la poeta le había enviado a su hermana y constata que, efectivamente, “el tono de la poeta había cambiado”. Los temas parecían ser los mismos (el desamor, la muerte, el aislamiento, la vejez), “pero las palabras con las que los tocaba se movían a un ritmo diferente sobre la hoja”. Los poemas de la Electrocutada, “de súbitas líneas largas, decían, de repente, otras cosas”. Los textos “hablaban otros idiomas”, se “dirigían a otro tipos de lectores” (Rivera Garza, 2008, p. 171). Los últimos poemas de la Electrocutada trataban los mismos temas y estaban escritos en español, pero para quienes no compartían el nuevo código que se ocultaba detrás de las palabras, parecían diferentes, como si estuvieran en otra lengua imposible de traducir. La hermana de la víctima pregunta qué “provoca que una mujer escriba, de repente, de otra manera”. La Detective le responde: “El amor, por supuesto” (Rivera Garza, 2008, p. 171). El código secreto del amor, que sólo pueden descifrar los amantes, será central en “El último signo” y en *El mal de la taiga*, por ejemplo.

“El último signo” es el anteúltimo cuento de *La frontera más distante*. El Hombre del Árbol recurre a la Detective, porque ha desaparecida Xian, su amante, luego de ser engullida por un remolino de polvo y hojas que se levantó inesperadamente en el momento en que se

---

<sup>102</sup> Cuando la Detective llega a la taiga en *El mal de la taiga* debe contratar a un traductor, cuyo papel de mediador se verá reflejado en la construcción del relato.

iban a encontrar. La Detective revisa el departamento de Xian y allí encuentra un diario íntimo que “contenía una suerte de escritura en dos letras distintas que la intrigaba” (Rivera Garza, 2008, p. 203). La policía lee el texto y concluye que “el diario en el que se inscribían los deseos de los amantes era, a su vez, acaso sobre todo, el origen de nuevos deseos”. El diario era “una especie de motor”, “una máquina” de “deseos de fusión” (Rivera Garza, 2008, p. 204). Ese deseo de fusión del que habla el diario se ve en la propia escritura, ya que si bien el texto está compuesto de dos escrituras “resultaba imposible saber cuál pertenecía al hombre, cuál le pertenecía a la mujer”. Las dos escrituras se funden, de confunden, intercambian sus autorías. “Resultaba imposible saber quién le hacía qué a quién, quién se dejaba hacer, quién deseaba, quién deseaba más” (Rivera Garza, 2008, p. 206). Ante el pedido de su Ayudante de que le explicara esa afirmación, la Detective desarrolla: “Nunca sé quién es el sujeto de la oración” (Rivera Garza, 2008, p. 206). Si la puesta en cuestión de la narración en los textos de *La muerte me da* se traduce en una omisión del verbo, la fusión de los amantes en el diario se transpone en el enmascaramiento del sujeto, en el ocultamiento de la identidad, de la autoría<sup>103</sup>. Hay dos escrituras, pero parece ser un solo individuo:

un hombre y una mujer que escriben las palabras de su mutuo daño, [...] un hombre y una mujer dictándose su pena, su deseo, su espera. [...] Sólo así podía explicarse que el diario, que la escritura del diario, constituyera, a la vez, la revelación más íntima y el enmascaramiento perfecto de los dos (Rivera Garza, 2008, pp. 209-210)

La indistinción de las escrituras, la efectiva indeterminación del sujeto de las oraciones, los deseos de traspasar cualquier frontera identitaria se transponen también a los cuerpos. La fusión de los sujetos en lo escritural se encarna. La Detective descubre que ambos amantes tienen tatuajes escritos en nushu, una lengua secreta producida por las mujeres de la provincia china de Hunan que, desde el siglo III, se transmite de generación en generación. Un código secreto que sólo pueden descifrar los amantes, que son uno en escritura y en cuerpo, que diluyen la diferencia entre el yo y el tú. En otro fragmento del diario, leemos: “*Tú en lugar de mí: yo en el lugar tuyo. / In-tu-yo: en ese lugar. Si fueses de la China. / Un lugar húmedo: tu-yo*”. [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2008, p. 210). Los

---

<sup>103</sup> En las páginas del diario, leemos textos como el siguiente:

*Tocar tu muslo. Macerar tu muslo. Triturar tu muslo. Marcarlo como se marca la piel muerta.*

*El calor del hierro. La fuerza del hierro. La inscripción. El grito. La súbita inhalación. La exhalación que tiembla.*

*Tocar mi muslo. Marcar mi muslo. Triturar mi muslo. Marcarlo como se marca la piel muerta. Revivirlo.*

*El muslo. El destierro.* [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2008, pp. 205-206)

amantes alcanzan el límite de la lengua, la gramática no puede dar cuenta de sus cuerpos y de su deseo, por lo tanto, van hacia fuera de sus normas porque ellos fueron hacia afuera de sí mismos. Para representar su experiencia en el mundo deben crear nuevas palabras: “in-tu-yo”, “tu-yo”.

La indiferenciación entre los dos amantes, en este caso hombre y mujer, se presenta también en “El gesto de alguien que está en otra parte”. El texto está compuesto de quince secciones, algunas de las cuales tienen un narrador heterodiegético y otras una voz narradora autodiegética. La voz que narra como protagonista su propia historia, evita cualquier identificación con algún género. Sabemos que la relación es entre un hombre y una mujer, porque el narrador heterodiegético así los denomina, pero no sabemos cómo los personajes se perciben. En la primera sección, “In situ”, leemos: “Es en el sexo. [...] Hay un cuerpo dentro de otro. Hay un cuerpo dentro de otro. [...] Todo ocurre en el sexo” (Rivera Garza, 2008, pp. 85-86). Un cuerpo está dentro de otro, dos cuerpos que se imbrican, que no se distinguen. En un determinado momento, la voz narradora dice: “El dolor en el culo no era insoportable, pero lo tenía que notar. Un solo día, es cierto, pero el ardor me recordaba sus manos larguísimas. Sus dedos alargados. Me traía a la mente la frase *el hombre penetrado* [en cursiva en el original]. El titubeo. La oscilación” (Rivera Garza, 2008, p. 87). ¿Quién tenía que notar el dolor en el culo? ¿La voz narradora o el otro sujeto? La frase de “el hombre penetrado” bien puede ser dicha por quien efectivamente fue penetrado o por quien ejecutó la penetración. De hecho, la disolución entre quien realiza la acción y quien la recibe se destaca aún más en la sección que precisamente se llama “Doble penetración”: “Le dijo eso precisamente. Le dijo que había presenciado su placer; que lo había provocado” (Rivera Garza, 2008, p. 88). El hecho de provocar placer se entiende en la misma acción que provocarse placer. La duda sobre quién es el sujeto que realiza la acción (narrar, penetrar, hablar) y a quién está dirigida replica la pregunta que se hacía en el poemario *La muerte me da*: “¿Quién versifica? ¿Quién versifica al versificador? / ¿Quién verifica?” (Bianco, 2007, p. 25).

En “La página cruda”, Rivera Garza (2010b) sostiene: “Pero un verdadero libro no tiene por qué comunicar un mensaje, puesto que para eso ya están los anuncios de la televisión, los manuales de instrucciones, los manifiestos políticos. La claridad y el entendimiento no son responsabilidad de la escritura” (p. 16). Así como la reescritura desestima la idea de la versión final de un texto, la cual supone un sentido cerrado, único y unificado, con vistas a que no haya ambigüedades en su interpretación, la expansión también desestabiliza la idea de claridad, de transparencia, ya que, al ejecutar pasajes hacia otras disciplinas, medios, regímenes de expresión inevitablemente se complejiza no sólo su comprensión, sino también su composición.

Rancière (2010) explica que en la actualidad del arte contemporáneo “todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes” (p. 27). Andrade et al. (2021) toman en consideración dicho planteo y exponen que, en algunas prácticas artísticas y literarias latinoamericanas contemporáneas, “esa expansión resultó en una insistente erosión de toda idea de especificidad de un medio al utilizar varios soportes y materiales”. Este proceso de desgaste hace posible observar “una salida de la especificidad, de lo propio, de la propiedad, y una expansión de los lenguajes artísticos que desbordan sus muros y barreras de contención”. Andrade et al. destacan que esa “apuesta por inespecificidad se encuentra también en el interior de lo que podríamos considerar un mismo lenguaje o soporte” (p. 262).

La dinámica de expansión que opera en el corpus de Rivera Garza, a la vez que se enmarca en el contexto descrito por Rancière y Andrea et al., responde a los lineamientos de la poética de la escritora mexicana, los cuales han guiado desde el inicio su producción literaria (el cruce con el género discursivo médico y/o científico y sus materialidades en *La más mía* y *Nadie me verá llorar*, por ejemplo). La serie de textos que se vinculan a *La muerte me da* (la novela, el poemario, *La frontera más distante*, *Las Afueras*, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*) evidencian de forma más patente la expansión, sobre todo porque las estrategias transmediales han construido un mismo mundo de la historia que vincula todas las producciones de diferentes medios y regímenes de expresión. Tal como indica Sánchez-Aparicio (2014), “*La muerte me da* se convierte, por tanto, en una obra que atraviesa las fronteras de los formatos y los medios, y cada fragmento textual aparece disgregado a la espera del lector participativo” (p. 69).

El procedimiento de reescritura pone en duda la completitud del texto, su fin, asume como parte central del proceso de composición textual a la recursividad, así como desestabiliza la idea de originalidad y autoría individual. La expansión disuelve cualquier límite disciplinar, genérico y/o medial, ya que permite entender que la literatura problematiza su especificidad y pertinencia y se descentra para ejecutar pasajes de ida y vuelta hacia espacios, regímenes de expresión y lenguajes otros. A su vez, la reescritura y la expansión necesariamente requieren la traducción entre, por lo menos, un sistema interpretante y un sistema interpretado. Por lo tanto, a continuación vamos a centrarnos en el procedimiento de la traducción.

## **Traducción**

Sin caer en el biografismo, pero tampoco sin obviar aspectos centrales para su práctica literaria, debemos destacar que Rivera Garza es traductora. Además de la traducción de *Notas sobre conceptualismos* (2013), de Robert Fitterman y Vanessa Place, en su blog

personal ha publicado varias traducciones de poemas de escritores/as anglófonos/as y estadounidenses que ha realizado. En sus ensayos, suele explicitar cuándo traduce alguna fuente bibliográfica que sólo se encuentra en inglés. Rivera Garza escribió varios artículos para “La mano oblicua”, en donde examina las dificultades que afronta la literatura latinoamericana para ingresar al mercado estadounidense, sobre todo en lo que respecta a la falta de traducciones<sup>104</sup>. Tiene también una activa participación en encuentros y acciones artísticas y literarias en donde la traducción es un elemento político y estético central (por ejemplo, “La inquietante (e internacional) semana de las mujeres traducidas”, en marzo de 2007). A su vez, en su trayectoria personal y académica, Rivera Garza transita constantemente espacios bilingües, aspecto que se desarrolla sobre todo en *Los muertos indóciles* y en *Autobiografía del algodón*, en donde, además, muestra que la traducción entre el español y el inglés es una cuestión central en la historia de su familia.

Más allá de estos elementos biográficos, que sin duda son importantes para propiciar un cabal entendimiento de la trayectoria vital y literaria desde donde escribe Rivera Garza, nos centraremos en cómo la traducción es uno de las dinámicas a través de las cuales proponemos leer la poética de la autora mexicana.

El cuento que cierra *La frontera más distante* es “Raro es el pájaro que puede atravesar el río Pripiat”. En el medio del silencio de una ciudad devastada por la catástrofe nuclear, la Mujer Joven, el Hombre Mayor y el Niño se encuentran, deciden abandonar aquel páramo invernal e ir hacia un lugar donde “el cielo es azul” (Rivera Garza, 2008, p. 236). El silencio es lo que abunda en el relato, los intercambios entre los personajes son contados y muy breves, pareciera que “el ambiente desolado exige que cada pieza del discurso plasme lo inefable y el vacío” (Sánchez-Aparicio, 2019, p. 7).

En la primera sección del cuento, que lleva como título “Música electrónica”, leemos “Esto es lo que la Mujer Joven escucha a través de los audífonos mientras brinca [...]” y a continuación se despliega una descripción técnica de un programa musical de sampleo. A modo de ejemplo, insertamos una imagen de dicha descripción, tal como aparece en la página del libro:

---

<sup>104</sup> “Escrituras transciberianas” (18 de noviembre de 2011), “Comunidades fronterizas” (3 de septiembre de 2013), “Leer desde afuera” (17 de septiembre de 2013), “Se sigue hablando español” (24 de septiembre de 2013), etc.

**Intro-percusiones**-(eq +graves)-acordes piano **Kontakt** (delay)-melodía piano **Kontakt** (**filtro** band pass)-acordes sintetizados del Vst A1 **Waldorf**, sonido Warm Pad (**filtro** low-pass 24 Db), Velocity 50%,modulación+3, osc1+2 en sync, chorus/flanger 90% depth 100%, mixer 70%, ring Mod 65% Osc2 50%, PW Mod 90%, PW 50%, \_Detune 45%, Square, **LFO** Speed 50%, Range 3, Glide on 25% **ADSR OSC1** normal, **ADSR OSC2** normal (50%,45%,50%,75%)-Armonía ambiental Vst A1 Thin Whistles WFM (**filtro** high-pass 12 DB, cutoff 54%, Velocity 60%, modulacion+6, osc1+2 en sync, chorus/flanger 50% depth 100%, mixer 50%, ring Mod 35%

(Rivera Garza, 2008, p. 219)

En la anteúltima sección del cuento, la descripción vuelve a aparecer. Sánchez-Aparicio (2019) propone el concepto de *glitch*, entendido como un efecto inesperado debido a un problema en el código informático, para interpretar estos fragmentos, en donde los valores físicos se trasponen a un texto verbal. Para la crítica, “el *glitch* que propone Rivera Garza supera aún más el alcance del receptor: el mensaje no llegará a ser leído ni por una máquina ni por un experto”. Los fragmentos de código, antes que narrar, “inoculan una experiencia, [de] ahí que los enunciados devengan en balbuceos, que la escritura se sobrecoja ante el escenario que revela y que este *glitch* equivalga a un hueco de ruido” (Sánchez-Aparicio, 2019, p. 7). Así como otros problemas de traducción que aparecen detallados en cuentos de *La frontera más distante*, aquí también se evidencia que el pasaje de un código no está exento de transformaciones, de posibles efectos inesperados, de interpretaciones erróneas o simplemente novedosas.

El concepto de *glitch* hace aparecer una dimensión específica de esta escritura, donde lo discordante, lo inestable y lo opaco que hemos revisado adquieren otro matiz, es decir, donde estas características toman otra manera de figurarse, cuyos alcances reclaman una revisión detenida de la noción de traducción, cuanto menos para establecer sus sentidos en la producción literaria de Rivera Garza.

Para Verónica Gómez (2019), “el lenguaje es un código sujeto a traducciones que durante la Modernidad se centraron de modo dominante en una práctica entre lenguas verbales nacionales y que actualmente se expande hacia otras materialidades” (p. 95). En el marco de los entrecruzamientos de la literatura impresa con los entornos digitales, “la traducción se amplía al plano experimental mediante la intervención de lenguajes no verbales —visuales, musicales, cinéticos, fotográficos, etc.—, como operaciones no contempladas en el sistema tradicional de traducción entre lenguas naturales”. De esta manera, Gómez

sostiene que la traducción puede entenderse en un “sentido expandido”, a partir de los planteamientos de Rosalind Krauss (p. 96). La traducción, por lo tanto, “se expande más allá de las lenguas naturales en cuestión que supone su práctica de origen, produciendo nuevas traslaciones de una forma material del código a otra” (p. 97).

A partir de una definición general de traducir (“trasladar el significado y las características formales de un texto original o «fuente», que se presenta en una lengua, a otro denominado texto «meta», escrito en otra lengua”) Ana Medina Arias & María Giovine Yáñez (2021) analizan el término más específico de “traducción intersemiótica” (p. 53). Identifican que el término fue acuñado por Roman Jakobson (1984), quien distingue tres tipos de traducción: la traducción intralingüística o reformulación, la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica o transmutación. Por un lado, la traducción intralingüística es “una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua”. Por el otro, la traducción interlingüística “es una interpretación de signos verbales mediante cualquier otra lengua”. Finalmente, la traducción intersemiótica consiste en “una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal” (Jakobson, 1984, p. 69); el mensaje se transpone de un sistema semiótico a otro.

Medina Arias & Giovine Yáñez (2021) indican entonces que, para Jakobson, la traducibilidad se basa “en la noción de “interpretante”, uno de los tres elementos que constituyen un signo —a saber: objeto; representamen o aquello que sustituye al objeto; e interpretante o aquello que permite dar sentido a dicho representamen—, cuya naturaleza esencial es la capacidad de traducir cualquier signo en otro subsiguiente”. De esta manera, cualquier tipo de comunicación “puede considerarse como un proceso de traducción en un sentido amplio”. Como interpretantes, “de manera permanente estamos llevando a cabo traducciones de signos, textos u objetos en otras formas de signos, textos u objetos” (p. 53).

La traducción intersemiótica ha sido ampliamente analizada. Gianfranco Bettetini (1996) se basa en Emile Benveniste (1976) para postular que la transposición es una traducción entre dos sistemas semióticos: un sistema interpretante y un sistema interpretado (p. 97): en el caso que analiza Bettetini hay un paso de una materia expresiva verbal escrita a una materia expresiva audiovisual (p. 84).

Como ya hemos mencionado, la correspondencia total, ya sea entre sistemas lingüísticos o semióticos, es imposible de lograr. Para Oscar Traversa (1995), la transposición, el cambio de soporte, conlleva ciertas equivalencias (isomorfización) entre los “textos” que ejecutan el pasaje, pero al mismo tiempo explicita diferencias y desvíos (p. 49). Medina Arias & Giovine Yáñez (2021) explican que las decisiones que se toman para llevar a cabo el proceso de transposición “están siempre atravesadas por la función o la intención de la traducción, así como por el contexto”, por lo tanto, los “vínculos entre los sistemas semióticos no son ni generalizables ni de naturaleza global” (p. 55).

Peeter Torop (2000) parte de entender que la seriación es una de las características ontológicas de la traducción; lo cual significa que en un mismo texto fuente pueden subyacer varias traducciones múltiples y que la identificación de una traducción absoluta o ideal es imposible. Torop, por lo tanto, plantea que todos los diferentes tipos de comunicación en la cultura puede ser entendida como una traducción de textos (o sus fragmentos) en otros textos. Por lo tanto, explica que es posible describir a la cultura como un proceso infinito de “traducción total”, que se desarrolla a partir de cuatro manifestaciones: textos completos que son traducidos en otros textos completos (traducción textual); textos completos que son traducidos a la cultura en la forma de metatextos variados (anotaciones, reseñas, estudios, comentarios, parodias, etc.), complementando la traducción del texto o relacionando a cierto texto a la cultura (traducción metatextual); textos o grupos de textos que son traducidos a unidades de texto (traducción intratextual e intertextual); textos hechos de una sustancia (por ejemplo, verbal) que son traducidos a textos compuestos de otra sustancia (audiovisual, por ejemplo) (traducción extratextual). El proceso de traducción total refleja las peculiaridades de la comunicación del texto en la cultura. Para Torop, es posible asociar la traducción intersemiótica con todas las manifestaciones de traducción total. Desde esta perspectiva, un mismo texto puede presentarse simultáneamente en diferentes sistemas, lo cual genera relaciones transmediales entre las distintas realizaciones.

En la traducción intersemiótica, explican Medina Arias & Giovine Yáñez (2021), “ocurre un desplazamiento del significado de un sistema de signos a otro, y/o de un medio a otro; en este tránsito lo que resulta evidente es el cambio en los contextos de recepción” (p. 55). En esta misma línea, Oscar Steimberg (1993) ya había indicado que la transposición, como cambio de materia significante, implica un cambio en las condiciones de producción de un discurso social (p. 95).

De acuerdo con Medina Arias & Giovine Yáñez (2021), en el proceso de transposición “tiene lugar una transformación compleja en la que operan los principios de selección y combinación, vinculados también a la noción de traducibilidad”. En la transposición, “quien interpreta deriva ciertos elementos, ya sean formales o de fondo, y los combina para significar algo nuevo, considerando los códigos específicos de cada medio o soporte”. Además de la transposición de texto a imagen, las autoras sostienen que “también es posible considerar bajo este fenómeno los tránsitos de imagen a texto”; por lo tanto, es posible interpretar a la écfrasis como traducción intersemiótica (p. 54).

La transposición, en los trabajos de Steimberg (1993), Bettetini (1996), Traversa (1995), por ejemplo, ha sido analizada usualmente para y desde el campo de estudios de los medios de comunicación y las artes del espectáculo como traslación de dispositivos (Aumont, 1992) y cambio de géneros o soportes. Sin embargo, a partir de los/as teóricos/as de lo

intertextual, “el efecto de corrimiento, superposición, agregado y pérdida que este tipo de procesos genera es práctica usual de la literatura” (de Mendonça & Jurovietzky, 2023, p. 6).

Cuando Beatriz Sarlo (2015) analiza “Funes el memorioso” en *Borges, un escritor en las orillas*, indica que el destino del personaje de Borges es “quedar preso de la materia de su experiencia”, encerrado en “un mundo donde no hay categorías sino percepciones”. Por lo tanto, se propone las tareas imposibles del arte clasificatorio: “Funes inventa un sistema de palabras que reemplaza la serie infinita (abstracta y lógica) de los números, revelando, al mismo tiempo, la potencia de su memoria y la futilidad de su empeño”. Es claro, Funes quiere traducir, pero su intento se basa en la creencia de que los códigos (palabras y números) “son perfectamente análogos y que nada se pierde en el pasaje de uno a otro” (p. 67). Este es el aspecto que nos suscita traer a colación el análisis de Sarlo: la traducción y cómo ésta se relaciona con un determinado lineamiento poético.

En el cuento de Borges, el sistema de Irineo Funes fracasa, porque “traducir siempre implica *traspapelar*, descolocar, divergir [cursiva en el original]” (p. 67). La supuesta “identidad última de los lenguajes” es una trampa, la traducción es desestabilización. Para Sarlo, “Funes el memorioso” es “una parábola tragicómica acerca de las posibilidades y los obstáculos de la representación”, lo cual claramente puede vincularse con una poética que se distancia del realismo, que en Borges puede rastrearse tan tempranamente como en *Historia universal de la infamia*, por ejemplo. Las dificultades de traducción de un código a otro que Funes experimenta dan cuenta, para Sarlo, de que “el realismo se apoya en la ilusión de que la representación directa (el intercambio de objetos por palabras) es posible y de que las palabras se adaptan bien a los requisitos de esa sustitución” (p. 67). El intento de lograr una “traductibilidad completa” y una “representación transparente” en un texto literario que se plantea como pretendidamente “realista” no toma en cuenta “el problema suscitado por las diferencias entre la lógica del discurso y de eso que se presenta como la realidad de la literatura” (p. 67).

Así como en la sección de la reescritura referenciamos la compilación *Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana* (2021), coordinada por Andrea Cobas Carral, aquí debemos destacar otro muy reciente volumen editado por el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), elemento que marca la centralidad actual de estas reflexiones teóricas en el ámbito de los estudios sobre literatura latinoamericana. Se trata de *Traslados: Figuras de la transposición en la literatura latinoamericana* (2023), compilado por Inés de Mendonça y Silvia Jurovietzky.

En la presentación del volumen, de Mendonça & Jurovietzky (2023) subrayan que, desde los planteamientos de Kristeva (1981) sobre la intertextualidad a partir del dialoguismo de Bajtin y de Genette (1989) sobre el palimpsesto intertextual “como una forma de réplica entre textos e interlocutores” ya no es posible leer “los textos como entidades cerradas ni puntos

cero de ninguna lengua, de ninguna poética, incluso de ningún imaginario”. En una afirmación que puede aplicarse perfectamente a la literatura de Rivera Garza, de Mendonça & Jurovietzky sostienen que “la escritura reescribe a otra, lee y traduce, genera nuevas formas, correlaciones y correspondencias que provocan nuevas lecturas de la tradición y fugan hacia adelante ordenamientos necesarios e imprevistos” (pp. 5-6).

Así como vimos que la traducción es un componente temático en la literatura de Rivera Garza (personajes que son traductores, tramas que giran alrededor de la correcta o incorrecta interpretación de un sistema semiótico, etc.), también cabe señalarla como aquel procedimiento que subyace a los otros dos movimientos a partir de los cuales leemos la poética de la escritora mexicana: reescritura y expansión. La traducción, en suma, está en la base del repertorio de formas con que trabaja esta literatura. La reelaboración de textos anteriores y las conexiones con diferentes esferas artísticas, a lo largo de diversos medios, dispositivos y espacios, requieren, como parte fundamental, a la traducción, proceso que en el corpus, si seguimos a Jakobson (1984), asume los tres tipos detallados. Pero la traducción también subraya el distanciamiento de los textos de Rivera Garza con respecto al realismo literario. Desde *Los textos del yo*, en donde la deriva entre lo testimonial y lo ficcional, el empleo del discurso médico, la divergencia identitaria de las voces, entre otros elementos, alejan al poemario del mimetismo y de cierta tradición lírica mexicana, hasta, por ejemplo, *El mal de la taiga*, en la que las manipulaciones del esquema temporal, las formas de inclusión de voces como cajas chinas y los elementos claramente fantásticos como criaturas que se asemejan a hadas y humanos-lobos hacen que sea una novela que subvierta el género policial, dan cuenta de una poética que compone libros que no son una “representación de lo real”, que no pretenden “atrapar la realidad, sino escaparse de ella” (crg, 2004w).

En el ensayo “La escritura solamente”, específicamente en la sección “Escritura y traducción”, Rivera Garza plantea la siguiente definición: “Utilizar recursos y retóricas propias de una lengua y aplicarlas a otra, descontextualizándolas, de alguna manera extrañándolas la una a otra, eso es escribir en-traducción” (Rivera Garza, 2006, p. 81). La traducción, en la literatura de Rivera Garza, es más que una temática, que un pasaje de un sistema a otro, es una manera de entender la composición, es una determinada forma de escritura: se escribe en y a partir del proceso de traducción. La escritura “en-traducción” es discordante, opera contra cualquier intención de pretendida “transparencia”. Un texto literario que despliega al proceso de traducción como parte de su poética necesariamente se opone al realismo mimético, y eso es lo que hacen los textos de Rivera Garza del corpus. Por ejemplo, tanto *Verde Shanghai* como *El mal de la taiga* (dos de los textos en donde de forma más evidente funciona el procedimiento de la traducción), aunque poseen determinados esquemas genéricos cercanos a relatos realistas (el del thriller y el del policial) inmediatamente son puestos en crisis por los tres tipos de traducción que proponía Jakobson: en *Verde Shanghai*,

el proceso de traducción intralingüística que realizan los personajes de Cristina, Rodrigo, Chian, doña Aída y Horacio de las narraciones de Marina desestabilizan tanto temática como estructuralmente el relato de aquella, abriendo la posibilidad de una fragmentación no sólo temporal y espacial, sino del personaje mismo, ya que al final de la novela Marina y Xian dejan de ser una (en distintos tiempos y lugares) y se desdoblan; en *El mal de la taiga* las tres traducciones operan para distanciar la narración de los hechos de cualquier representación realista: la reformulación que le hace la Detective al cliente abandona la forma del informe de investigación para convertirse en bitácora de viaje (con las transformaciones de sentido y de sintaxis que ello conlleva), pero además explícitamente expone el distanciamiento entre lo que efectivamente pasó en el caso y cómo puede reproducirse a través de la escritura; la traducción interlingüística es la más evidente, ya que, al necesitar la Detective del traductor para comunicarse con los habitantes de la taiga, constantemente se tensiona el “marco realista” del relato cuando ingresa la duda de si la aparición de seres sobrenaturales se debe a dificultades de traducción entre lenguas o si efectivamente la narrativa asume como propia parámetros del género fantástico; finalmente, la transposición del sistema semiótico verbal al sistema semiótico visual (los dibujos de Maiques) cuestiona la representación realista de los hechos que realizan ciertas voces narradoras e instaura la sospecha de la presencia de lo onírico y lo siniestro; de igual manera, la traducción del lenguaje inarticulado que emiten ciertos personajes (la pareja de amantes y el niño informante) alrededor del suceso de los humunculos al lenguaje verbal desestabiliza una vez más cualquier representación mimética y habilita la entrada de lo irreal.

Identifican que el término fue acuñado por Roman Jakobson (1984), quien distingue tres tipos de traducción: la traducción intralingüística o reformulación, la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica o transmutación. Por un lado, la traducción intralingüística es “una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua”. Por el otro, la traducción interlingüística “es una interpretación de signos verbales mediante cualquier otra lengua”. Finalmente, la traducción intersemiótica consiste en “una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal” (Jakobson, 1984, p. 69); el mensaje se transpone de un sistema semiótico a otro.

La voz narradora de *Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica* propone que la novela por entregas tiene “una trama fantasmática en el más puro estilo realista” (crg, 2005I). Más que un chiste es una declaración poética, en donde la escritura que se supone representa fielmente la realidad colinda con vampiros, con lo “fantasmático”, que no fantástico, porque el término hace referencia a representaciones mentales imaginarias, a ilusiones de los sentidos. La escritura en-traducción transpone un sistema (lenguaje, tradición, estética, etc.) a otro, para discordar y así generar lo literario: en este caso, una trama ilusoriamente realista, una

novela por entregas intermedial que cuestiona la pretendida especificidad del medio impreso para lo literario.

Casi como una paráfrasis de los planteos de Steimberg (1993), Torop (2000), Medina Arias & Giovine Yáñez (2021), Rivera Garza sostiene que “todo lo que es, es traducido”. Lejos de la transparencia, de la “pureza” de lo que se denomina “original”, distanciada de la hermenéutica que busca un significado único e inteligible detrás de los textos o los objetos, “la traducción es un recordatorio constante de nuestra condición alterada” (crg, 2007a).

Los personajes y las voces narradoras en Rivera Garza muestran esa “condición alterada” de diversas maneras, desde las derivas nominales, pasando por el cambio de género y de sexo biológico, hasta la transposición temporal y espacial hacia vidas pasadas. Esa tensión constante con los/as otros/as hace que se constituyan así mismos/as en discordancia con cualquier norma o tradición: una detective que siempre fracasa, una asesina-poeta-periodista, una antropóloga que hace las veces de nativa, una hija escritora que se vuelve madre de su madre, un/a amante penetrado/a y penetrador/a, etc. Y todos/as ellos/as son marcados/as por la escritura, y la escritura es a su vez marcada por sus existencias divergentes.

La “condición alterada” alcanza, por supuesto, hasta la unidad compositiva mínima de los textos de Rivera Garza: la línea. En ella, se despliega el nombre y sus modificadores, se denominan los personajes como funciones, pero suele elidir los verbos. Hay un lugar, pero se obvia el hecho. El verbo, la acción, que supuestamente es lo pertinente a la narración, se difumina entre sintagmas nominales. Algo ha pasado, pero no se lo dice; un hecho ha originado consecuencia, pero no se lo explicita. El resultado es una narrativa que atenta contra lo que se supone que es su objetivo, su especificidad: representar una secuencia de eventos conectados significativamente de manera temporal y causal<sup>105</sup>. En Rivera Garza, la narrativa no apunta a comunicar, a dilucidar significados. El texto narrativo debe desestabilizar categorías, interpretaciones, hermenéuticas; en definitiva, debe producir “una sospecha de la realidad”. Las líneas sin verbos son una de las formas en las que se logra, pero también lo es la ausencia del hecho criminal en un relato policial (ya sea porque el hecho no es específicamente un delito o porque no se lo explicita detalladamente<sup>106</sup>), la evitación de una “anécdota” que motorice la narrativa<sup>107</sup> o la enunciación (generalmente fragmentada) de

---

<sup>105</sup> Véase las definiciones de narrativa que proponen Prince (1982), Bal (1990), Onega & García Landa (1996), entre otros/as.

<sup>106</sup> La ausencia de delito en “Estar a mano” lleva a que el incidente de la mujer que literalmente se despojó de su mano sea catalogado como “un malentendido” (Rivera Garza, 2008, p. 139). Los asesinatos evitan ser narrado en *La muerte me da* o “El perfil de él”, por ejemplo.

<sup>107</sup> La mayoría de las entregas de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* se centran en reflexiones o comentarios que realiza la voz narradora sobre dicho personaje, no hay específicamente un conflicto o una anécdota. Lo mismo sucede en las entregas de *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica*.

un instante de una trayectoria vital en donde los personajes experimentan diversas formas del dolor/placer antes que el desarrollo de un trama que los implique<sup>108</sup>.

Los textos compuestos por esa escritura se distancian de cualquier transparencia, de cualquier intento de “comunicar” y de seguir modelos prefijados. Los textos transponen géneros, lenguajes y estéticas ajenas a su especificidad, para reelaborarlas en otros contextos, en otros espacios. Entonces, un poemario es la poética de la novela de la cual forma parte. Una serie de artículos de un periódico ficticio reescribe noticias reales que son leídas por un personaje de ficción. Una fotonovela, o también una novela epistolar, asumen como medio a los entornos digitales interconectados. Un informe científico no resulta tan diferente del escrito literario. Poemarios, novelas y libros de cuentos evidencian su “condición alterada” a partir de sus discordancias y pasajes entre tradiciones, discursos, géneros.

Quien traduce (re)escribe, pero también “lee de la manera más atenta”. No sólo es una práctica de lectura, sino que, para Rivera Garza, es respirar, una forma de vivir. Traducir es “volverse próximo y, por lo tanto, prójimo”, es volverse un cuerpo, una presencia, una palpación. Quien traduce “inventa y roba y traiciona, eso es cierto”, pero también “añade”, suma significados, tiempos y trayectorias. “Más que una actividad, un estado del ser: traducir y ser traducido. Las dos cosas a la vez” (crg, 2007a). El proceso de traducción es aproximarse al otro texto, al otro sujeto, para plantear una retroalimentación permanente entre quien traduce y quien es traducido: “Cuando me traduces, gano yo” (crg, 2007a). La traducción no busca eliminar la diferencia y plantear “fidelidad” o “transparencia”, sino que subraya lo disímil como parte de su proceso: “Traductores y traducidos nos deslizamos por los bordes de la diferenciación, liberados del yugo de ser Nosotros Mismos, y atendemos también, a veces con algarabía, la convocatoria de lo símil. Te digo: soy tu espejo. Añado: empañado” (crg, 2007a).

En el ensayo “Di no a la voz dada”, Rivera Garza plantea su oposición al propósito de ciertos libros, textos e investigaciones de “dar la voz” a algún colectivo oprimido, minimizado, subalterno o disidente. El procedimiento de “dar-voz” implica “borrar la voz que está, la voz que es”, lo cual “transforma en mudo a alguien que sólo habla otra cosa”. “Dar-voz” refuerza “el yo del dador” al otorgarle una “calidad moral” sin prueba alguna. En definitiva, “dar-voz” esconde “una voluntad imperialista y sorda” (crg, 2004b). Rivera Garza indica que es necesario que esos/as investigadores/as e intelectuales bienintencionados/as admitan que, en lugar de “dar-voz”, lo que realmente hacen es “escuchar/leer cuidadosamente, poner la atención adecuada y, entonces, traducir eso que viene de atrás del tiempo o se dice en otras latitudes (y aquí incluyo conceptos de región, clase, etnicidad, género, por mencionar sólo

---

<sup>108</sup> El poemario *La muerte me da* o “El gesto de alguien que está en otra parte” son ejemplos de ello.

algunas)". Solo si se explicita ese procedimiento, "podría creer en su «compromiso» o «anhelo» político [...], en sus buenas intenciones" (crg, 2004b).

El 1 de diciembre de 2006, Felipe Calderón asume la presidencia de México, tras una elección que un amplio sector de la sociedad mexicana calificó de "fraudulenta". Apenas diez días después, en una clara estrategia para recuperar legitimidad tras el cuestionado proceso electoral, el gobierno federal lanza el Operativo Conjunto Michoacán, a partir del cual cinco mil marinos, soldados y policías son desplegados en dicho estado<sup>109</sup>. Si bien es posible rastrear el inicio de la "guerra contra el Narco" hacia mediados del siglo XX, "cuando el Estado mexicano se coludió tanto con productores de drogas en el triángulo dorado en el noreste de México, como con los Estados Unidos, formando un frente común para reprimir a las organizaciones campesinas y populares que empezaban presentar una oposición armada" (Rivera Garza, 2022c, p. 173), son las políticas del gobierno de Calderón (2006-2012) las que desataron un espiral de violencia y horrorismo que sigue, hasta hoy en día, cubriendo el territorio mexicano de desplazados/as, fosas comunes, cuerpos destazados y desmembrados.

*La frontera más distante* se publica en 2008, tras lo cual Rivera Garza comienza un hiato de tres años en lo que respecta a la publicación de libros impresos. Durante ese período, el blog sigue muy activo y sus columnas semanales en el periódico *Milenio* continúan apareciendo. Entonces, llegamos al 2011, el cual es uno de los años de mayor producción para la escritora mexicana, ya que publica cuatro libros: *Verde Shanghai*, *Viriditas*, *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color y Dolerse. Textos desde un país herido*. Este último libro es el primero que establece un diálogo directo entre el contexto de violencia reinante en México y la práctica literaria, relación que es el eje estructurante de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* y seguirá siendo una variable central en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, *Autobiografía del algodón*, *El invencible verano de Liliana* y *Escrituras geológicas*.

### 3.9. *Mi Rulfo mío de mí* (2010-2011)

Entre diciembre de 2010 y septiembre de 2011, se publica en *No hay tal lugar* la serie *Mi Rulfo mío de mí*, la cual consta en total de 31 publicaciones<sup>110</sup>. Del total de posts, 24 son fragmentos reelaborados a partir de los 26 primeros fragmentos de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y 7 sólo constan de fotografía tomadas por el propio Rulfo. Salvo estas siete

---

<sup>109</sup> Véase, por ejemplo, el artículo "El gobierno se declara en guerra contra el hampa; inicia acciones en Michoacán", de Claudia Herrera Beltrán, publicado en el periódico *La Jornada* el 12 de diciembre de 2006 (<https://www.jornada.com.mx/2006/12/12/index.php?section=politica&article=014n1pol>).

<sup>110</sup> Rivera Garza después publica la serie completa en un blog independiente, *Mi Rulfo mío de mí*, disponible en <https://mirulfomiodemi.wordpress.com/>

publicaciones, el resto posee una aclaración entre corchetes: “[notas para una lectura — decembrina, de marzo, septembrina, etc.— de Pedro Páramo]”. Una lectura es, en realidad, una reescritura: “Cuando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación — excavación o tachadura o copiado— algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo” (Rivera Garza, 2013a, p. 267). Como el resto de los textos digitales de Rivera Garza, *Mi Rulfo mío de mí* posee relativamente pocos estudios críticos, se destacan los trabajos de Sánchez Aparicio (2017, 2018) y C. Quintana et al. (2015).

Según las ediciones, *Pedro Páramo* consta de 70 fragmentos. Rivera Garza transpone una parte de la ya fragmentada novela al medio digital, con lo cual la “letra impresa se desmaterializa en el post adquiriendo, así, la flexibilidad del software” (Sánchez Aparicio, 2017, p. 7). Sin embargo, los rasgos de las escrituras digitales en Rivera Garza vienen sólo a potenciar las características intrínsecas de la escritura de Rulfo.

En el ensayo “*Pedro Páramo* en siete minutos” (2005), Rivera Garza parte de la frase “Juan Rulfo es nuestro mejor poeta”, para analizar lo que se oculta detrás de ese lugar común. Para la mexicana, esa transdenominación de llamar poeta al narrador tiene que ver con el “lirismo de sus imágenes”, pero, sobre todo,

creo que la poesía de Rulfo se encuentra en su manejo peculiar de la oración —en su transformar la oración (formalmente la portadora de un pensamiento completo) en una línea [...], [es decir], como una construcción gramatical y semántica que se aleja, con frecuencia de la manera más enfática, de la idea de completitud asociada a la oración (crg, 2005b).

Las líneas de Rulfo expresan la “fragmentación del mundo” tanto de los/as vivos/as como de los/as muerto/as, “resisten al poder amalgamador de la anécdota”. Las líneas de la novela se diseminan “hacia direcciones siempre imprevistas, regresando a veces, avanzando y retrocediendo al mismo tiempo otras”. Para Rivera Garza, es sobre todo este rasgo formal el que aleja “a *Pedro Páramo* del realismo nacionalista de su época”, pero, además, coloca a la novela de Rulfo “en esa colindancia en que la línea, siendo parte de un párrafo, se acerca sin embargo al verso” (crg, 2005b).

Si ya en *Pedro Páramo* se despliegan las colindancias entre prosa y verso, en *Mi Rulfo mío de mí* se emplea las potencialidades de los entornos digitales para ir más allá de lo que, en su momento, pudo haber experimentado Rulfo (Rivera Garza lo considera como “uno de nuestros grandes experimentalistas<sup>111</sup>”). En varios fragmentos, Rivera Garza transforma en

---

<sup>111</sup> “*Pedro Páramo* en siete minutos” está compuesto de seis lecciones. La lección número 5, justamente, se llama “El experimentalista” y dice: “Me gustaba entonces, como ahora, abrir a *Pedro Páramo* en cualquier página y empezar su lectura en cualquier sitio. Ese tipo de interacción—aleatoria,

verso la prosa de *Pedro Páramo*; en otras publicaciones emplea la negrita para resaltar algunas palabras o directamente elimina la mayoría del texto para conservar ciertos términos; también pinta de blanco partes del texto para que, en una primera lectura, el fragmento parezca “agujereado” y sólo puedan reponerse las palabras faltantes seleccionando todo el posteo con el cursor. En el fragmento 15, por ejemplo, sólo se conserva la puntuación; en el fragmento 18, donde dialogan Fulgor y Adrete, se pasa cada proposición gramatical en forma interrogativa; en el 19, la mayoría de las frases de Pedro Páramo y Fulgor se pasan a forma negativa; en el fragmento 22, Rivera Garza coloca todas las frases en desorden, entre otros.

A medida que avanza —o que retrocede esta lectura en retrospectiva del blog—, *Mi Rulfo mío de mí* “pierde el respeto a la obra original, ya que evoluciona desde la versificación de las primeras entradas hasta la intervención radical mediante el *remix*, el borrado o el *copy and paste*: la lectura propone y el medio digital dispone” (Sánchez Aparicio, 2018, p. 8). La lectura, entonces, está lejos de ser un “consumo pasivo de un cliente o de un público” y se entiende “como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras esta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo” (Rivera Garza, 2013a, p. 268). La lectura es otra forma de la escritura. Al referirse a *Mi Rulfo mío de mí*, Rivera Garza (2015c) sostiene: “Re-escribir es abrir un proceso antes en apariencia cerrado por el guiño de un punto final. La literatura no está escrita; se está escribiendo. Volver inacabado lo acabado: ésa es la tarea del que aprende y del que reitera y del que actualiza”.

La reescritura de Rulfo en el blog, que es otra manera decir la traducción en y la expansión hacia el medio digital, seguirá su trayectoria varios años más hasta llegar a *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, donde Rivera Garza declara que a Rulfo: “Tuve que reescribirlo porque no conozco otra manera de decir quiero vivir dentro de ti. Quiero traerte aquí, conmigo. Aquí” (Rivera Garza, 2017a, p. 19)<sup>112</sup>.

### 3.10. *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011)

A cinco años del inicio de la “guerra calderoniana”, verdaderos espectáculos de “horrorismo”, tal como lo define Adriana Cavarero (2009), se suceden todos los días en México. El horror de los cuerpos destrozados, desaparecidos, exhibidos pornográficamente en la cruda desnudez de una muerte violenta como muestra de poder “va íntimamente ligado

---

abierta, sin sujeción al desarrollo de la anécdota—me obliga ahora a calificar a Rulfo como uno de nuestras grandes experimentalistas” (crg, 2005b).

<sup>112</sup> En *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, Rivera Garza (2017a) cuenta el proceso de composición de *Mi Rulfo mío de mí*: “reescribí [...] *Pedro Páramo*, palabra por palabra en un blog personal, convirtiendo capítulos enteros de la novela en estrofas de versos libres y villanelas o transformando párrafos específicos, a través del tachado o el uso estratégico del color, en pálpitos apenas de sí mismos, sostenidos únicamente por los signos de puntuación” (p. 15).

al retroceso del Estado en materia de bienestar y protección social y, consecuentemente, al surgimiento de un feroz grupo de empresarios del capitalismo global a los que se les denomina de manera genérica como el Narco” (Rivera Garza, 2015a, p. 11).

Las reformas neoliberales que llevó a cabo el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) originó que el Estado mexicano le diera “la espalda a sus compromisos y responsabilidades, rindiéndose ante la lógica implacable, la lógica, literalmente letal, de la ganancia”. Ese Estado neoliberal, “que rescinde su relación con el cuidado del cuerpo de sus constituyentes”, que los deja abandonados a la intemperie para que se vuelvan inermes, Rivera Garza lo denomina “Estado sin entrañas”, el cual produjo cuerpos desentrañados esparcidos a lo largo de todo el territorio de la república (Rivera Garza, 2015a, p. 11). A un Estado en franco retroceso, que ha asumido como propia la lógica de la ganancia, “se le unió, con frecuencia de manera orgánica cuando no filial, ese grupo de feroces empresarios de la primera globalización posmoderna”. El lugar que el Estado no ocupa, por desidia o decisión planificada para reducir “el gasto” y aumentar los réditos de las grandes empresas privadas, lo toma el Narco, en “una estratégica y exitosa labor que lo validó como una entidad necesaria”. Rivera Garza establece una clara relación entre narcotráfico y neoliberalismo: tanto el Narco, con su violencia unilateral y espectacular, como las maquilas y otras cadenas de transnacionales de explotación, intentan “reducir al cuerpo a su estado más básico como productor de plusvalía” (Rivera Garza, 2015a, pp. 12-13).

Ante tal panorama, cuando la única opción posible ante el horror y la exploración pareciera ser la parálisis y el silencio, “cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor” (Rivera Garza, 2015a, p. 14). El lenguaje es lo que permite nombrar al dolor, examinarlo, darle sentido a lo que parece no poseerlo. Pero, por sobre todas las cosas, habilita hacer algo con él. El lenguaje permite dolerse con los/as otras/os, condolorse. Hay una “necesidad política de decir “tú me dueles” y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos”, pero también se despliega “la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, esto me duele” (Rivera Garza, 2015a, p. 14). Es necesario “pensar con el dolor, y con el dolor abrazarlo muy dentro, regresarlo al corazón palpitante con el que todavía tiembla este país”, pero, sobre todo, ante el dolor y el miedo, justo en ese momento hay que decir: “aquí, tú, nosotros, nos dolemos” (Rivera Garza, 2015a, p. 15).

En un contexto de horrorismo extremo, en donde el Estado ejecuta una serie de necropolíticas con el fin de maximizar la ganancia, la práctica literaria, para Rivera Garza, debe seguir una ética además de una poética: “Se trata de que, mientras somos testigos integrales del horror, hagamos poesía de otra manera” (Rivera Garza, 2015a, p. 14).

Compartir y escribir sobre y a partir del dolor de los sujetos de una comunidad requiere aproximarse a ellos/as, para escuchar y leer, para después escribir. En este contexto, más que nunca debe entenderse que el lenguaje es una práctica social y que, al entablar relaciones de comunalidad con los/as otros/as, necesariamente se ejecuta un proceso de traducción. Aproximarse a los sujetos, para condolerse y producir escritura, requiere pasajes, negociaciones, transposiciones de sentidos, de regímenes de política y de expresión. Por ello, los textos de Rivera Garza que se publican a partir del 2011 tienen como procedimiento principal a la traducción, movimiento indispensable para “articular la desarticulación muda con que nos atosiga el estado espeluznante de las cosas” (Rivera Garza, 2015a, p. 14).

A partir de este momento, Rivera Garza plantea “estrategias escriturales que, en lugar de promover la preservación del poder, activen más bien el potencial crítico y utópico del lenguaje” (Rivera Garza, 2015a, p. 14). En *Dolerse. Textos desde un país herido, El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color, Verde Shanghai, Viriditas, El mal de la taiga, Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación y La imaginación pública* se transponen al texto literario múltiples escrituras, voces, lenguajes. Cada uno de los procesos de traducción subraya la discordancia entre sistemas interpretados e interpretantes, y justamente de ahí se origina su potencia estética y política.

Estos textos se aproximan tanto a narradores/as, poetas y ensayistas publicados/as y “consagrados/as” como a tuiteros/as de los que solo conocemos sus publicaciones en la red de microblogging, se acercan a autores/as de la tradición literaria mexicana (Guadalupe Dueñas, Ramón López Velarde, José Carlos Becerra, Juan Rulfo, etc.), pero también a escritores/as anglosajones (Virginia Woolf, Anne Michaels, David Markson, Gertrude Stein, Toni Morrison), van hacia académicos/as que analizan el dolor individual y social (Susan Sontag, Judith Butler, Adriana Cavarero, Achille Mbembe) a su vez que a activistas, militantes, víctimas y familiares que experimentaron de primera mano la violencia, se dirigen hacia formas de escritura en desuso (como el telegrama) y a las escrituras digitales. Estos libros de Rivera Garza subrayan la “condición alterada” entre los códigos, entre los lenguajes para traducir uno en otro, y en ese proceso, transformar los dos. *La imaginación pública* abre con una cita de “Literaturas postautónomas” de Josefina Ludmer y la transforma en poema. En *El mal de la taiga*, Hansel y Gretel no dejan migajas para volver a su hogar, sino que usan un rastro de telegramas para que, en definitiva, sean encontrados, pero para no retornar. *El disco de Newton* hace de la escritura ensayística la clave de su traducción de los aforismos, los tuits y las referencias intermediales a las artes plásticas y al cine.

“Dolerse” es como guarecer(se) de la intemperie, dolerse “es escribir de otra manera” (Rivera Garza, 2015a, p. 14). ¿De qué manera? Una en donde la traducción es el movimiento que enmarca la reescritura y la expansión, que permite sus funcionamientos cuando se reelaboran textos o se tienden relaciones hacia otros medios, artes o espacios; pero también

puede entenderse que la traducción es la puesta en procedimiento del concepto de “escrituras colindantes”, de “escrituras desapropiativas”: es lo que configura que lo estético se componga en y a partir de la porosidad de los géneros, del encuentro entre lo disarmónico (crg, 2004v); es lo que hace el trabajo escritural, en un contexto de violencia, se abra “para incluir, de manera evidente y creativa, las voces de otros”, evitando “subsumirlas a la esfera del autor mismo o reificarlas en intercambios desiguales signados por la ganancia o el prestigio” (Rivera Garza, 2019b, p. 97).

En este contexto de violencia gubernamental y criminal, el editor Saúl Hernández Vargas le pide a Rivera Garza “que articul[e] en un libro mis ideas sobre la situación del México actual”. Entonces, la autora explica que “retomé cosas que había escrito y publicado, así como textos que se quedaron sin ver la luz del día. Incluí poemas y crónicas y ensayos personales” (Rivera Garza, 2015a, p. 19). Los textos tratan sobre los/as desplazados/as y migrados/as, la ausencia de “entrañas” del Estado neoliberal mexicano, los asesinatos provocados por la violencia narco y gubernamental y la revisión y discusión de varios/as autores/as que estudian el dolor individual y el dolor social. Es así como se compone *Dolerse. Textos desde un país herido*, que tiene una primera edición en el 2011 y una segunda en el 2015. El procedimiento de la reescritura es más que evidente, pero también es posible identificar la expansión, al ir más allá de limitaciones genéricas: los textos ejecutan deambulatorias entre la prosa y el verso, entre el artículo académico y la crónica periodística. Esos mismos pasajes requieren que un régimen de expresión se transponga en otro diferente. Los tres procedimientos que postulamos para leer la poética de Rivera Garza están desplegados en *Dolerse*.

Para esta compilación de escrituras, Rivera Garza explica: “No respeté un orden cronológico, pero puse bastante atención en su orden de aparición. Su diálogo interno. Su derivación” (Rivera Garza, 2015a, p. 19). Al lado de cada uno de los títulos de los textos figura una fecha, con lo cual rápidamente se observa que, por ejemplo, a “Agencia trágica (30 de marzo de 2010)” le sigue “*Diario del dolor* de María Luisa Puga (6 de abril de 2004)”, tras lo cual aparece “La violencia y el dolor (6 de noviembre de 2007)”. Hay textos del 2009, 2010 y del 2011; mientras que la segunda edición agrega artículos hasta 2014<sup>113</sup>. Los textos se interrogan, se responden, se duelen y conducen. Un ejemplo de este “diálogo interno”, que funciona a partir de los tres procedimientos analizados, son los textos sobre el caso de Luz María Dávila, madre de Marcos y José Luis Piña Dávila, de 19 y 17 años de edad, quienes fueron asesinados junto con trece personas más mientras festejaban un cumpleaños el 31 de enero de 2010 en Villas de Salvárcar, Ciudad Juárez.

---

<sup>113</sup> La edición de 2019 de la editorial chilena Libros del Cardo agrega dos textos más: “La mañana después” (noviembre de 2016)” y “El fin del silencio de las mujeres (marzo de 2017)”.

Tras la masacre de Villas de Salvárcar, rápidamente, el Gobierno federal deslizó que había sido un “ajuste de cuentas” entre narcotraficantes. La indignación de los familiares, amigos/as, de la comunidad de las víctimas hizo que el presidente Felipe Calderón se trasladase a Ciudad Juárez el 11 de febrero de 2010 para encabezar un acto que se llamó “Todos somos Juárez”<sup>114</sup>. En pleno acto, Luz María Dávila se hace con el micrófono y se dirige al presidente de México. Le dice en la cara que ella no le va a dar la mano, que no es bienvenido allí y que lo único que ella quiere es justicia para sus hijos, para todas las víctimas de la violencia en Ciudad Juárez.

Un día después, el 12 de febrero de 2010, Rivera Garza publica en su blog “La reclamante”: las palabras de Luz María se convierten en el eje central del poema, en donde entran en diálogo con citas de notas de Sandra Rodríguez Nieto, periodista que cubrió el caso de la masacre de Villas de Salvárcar, y Ramón López Velarde<sup>115</sup>, el llamado “poeta nacional” de México. Meses después, Rivera Garza explica en su columna “La mano oblicua” cómo surgió el texto:

La reacción de Luz María Dávila ante su pérdida personal y el dolor colectivo no sólo me conmovió como a tantos otros, sino que también me hizo sentir una especie de sedimentado orgullo por ser conciudadana de esa mujer que, como Antígona, no se amedrentaba. Admiré, pues, de entrada, su valentía. *Usted no es bienvenido, señor Presidente. Yo no le doy mi mano.* Y luego, a medida en que desdoblaba su lenguaje, admiré incluso más su dignidad. [En cursiva en el original] (crg, 2010f)

Luego de su primera publicación digital, “La reclamante” es reescrita en *Dolerse*, donde además establece vinculaciones con otros textos sobre el caso. Leemos en el poema:

**Discúlpeme, Señor Presidente, pero no le doy  
la mano  
usted no es mi amigo. Yo  
no le puedo dar la bienvenida  
Usted no es bienvenido  
nadie lo es.**

*Luz María Dávila, Villas de Salvárcar, madre de Marcos*

---

<sup>114</sup> Véase “Felipe Calderón visita el lugar donde fueron asesinados 15 jóvenes”. Recuperado desde <https://cutt.ly/Z8TbK7h>

<sup>115</sup> Al final del posteo, un texto entre corchetes indica las autorías que están implicadas en el poema: “[textos de Luz María Dávila, Ramón López Velarde, Sandra Rodríguez Nieto y crg]” (crg, 2010b). La aclaración seguirá presente en las ediciones impresas. Por otro lado, Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) identifican que los textos de López Velarde empleados son “La suave patria”, “Mi prima Águeda” y “Llegada”.

*y José Luis Piña Dávila de 19 y 17 años de edad.*

**No es justo  
mis muchachitos estaban en una fiesta  
y los mataron.**

*Masacre del sábado 30 de enero en Ciudad Juárez,  
Chihuahua, 15 muertos.* [en negrita y en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2015a, p. 29)

Para Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015), Rivera Garza parte de un espacio de resonancia social, para agregarle otro, “dándole aun mayor fuerza a la onda acústica y semántica primera, ampliando así con una elaboración poética el horizonte del decir” (p. 166). Las voces y las escrituras que vienen del violento afuera, de lo real, ingresan al texto literario, ya que sus límites se han expandido. Lo que es crónica periodística y protesta contra el poder en el ágora se transforma en poema. Hemos visto que la poesía de Rivera Garza emplea diversos elementos tipográficos para resaltar determinadas partes del texto; en este caso, la negrita se emplea para subrayar las palabras de Dávila y la cursiva para evidenciar las citas de los artículos de Rodríguez Nieto.

La línea, unidad de composición en Rivera Garza, ejecuta cortes y se interrumpe para que prosa y verso sean disímiles, pero al mismo tiempo compartan un mismo espacio textual en constante tensión. La línea de apertura “Discúlpeme, Señor Presidente, pero no le doy” termina con el inicio de una conjunción adversativa, sin indicar qué no da la voz poética, con lo cual lo que se niega es el lazo, el vínculo entre la voz de una ciudadana y doliente y el poderoso: no le doy nada, porque no hay intercambio justo ante un Estado que deja a sus habitantes inermes. El segundo verso consta de un sintagma nominal, de una parte del cuerpo, “la mano”, que al estrecharse con otra simboliza un saludo, pero también un acuerdo, un pacto. El verso mutila a “la mano” y ésta aparece sola, separada del cuerpo, lo cual puede bien representar a los cuerpos cercenados y destruidos de las víctimas, pero también al rechazo del acuerdo con el Estado (“la mano” se da a la nada).

“usted no es mi amigo. Yo / no le puedo dar la bienvenida / Usted no es bienvenido / nadie lo es”. La ubicación del “Yo” marca la identidad de la voz: son palabras que las dice un yo poético identificable, que habla por su cuenta y se hace cargo de sus palabras, con la legitimidad de las víctimas y la dignidad de quien busca justicia. La cuarta línea (“no le puedo dar la bienvenida”) identifica con la desinencia del verbo (puedo) el sujeto (yo), pero al aparecer aislada habilita que, quien no puede dar la bienvenida, sea cualquier miembro de la comunidad: el “nosotros/as” está conformado por varios yoes.

Los nombres de las víctimas y el lugar del hecho son dichos por la escritura periodística, que asume ahora la forma del poema. El hecho de que la línea “No es justo” esté

aislada permite leer que no sólo hace referencia a la masacre de Villas de Salvárcar, sino a todo lo que sucede en Ciudad Juárez y en México. Se evidencia una diferencia con respecto a anteriores poemas de Rivera Garza: ya sea a través de la voz del testimonio o del texto periodístico, la línea poética ahora explicita el hecho, el lugar y quiénes fueron las víctimas. Este cambio está lejos de ser nimio, marca un giro en la escritura de Rivera Garza, más si tenemos en cuenta que “La reclamante” es el texto que abre *Dolerse. Textos desde un país herido*.

“La reclamante” puede enmarcarse en lo que la propia Rivera Garza denomina como “poesía documental” en el ensayo “La escritura doliente”, también incluido en *Dolerse*. En dicho ensayo, Rivera Garza explica que la literatura estadounidense posee una larga tradición de poesía documental. En el contexto de la Gran Depresión de la década del 30, “algunos poetas se alejaron de la práctica de la lírica íntima o personal para dedicarle especial atención tanto a su entorno social como a las formas utilizadas para implicarse en él”. A partir de la influencia de las prácticas del modernismo estadounidense (entre ellas la ruptura de la linealidad en la forma), la poesía documental incluye “el documento histórico, la cita textual, la historia oral, el folclore e incluso los anuncios comerciales en la formulación de textos híbridos marcados por una pluralidad de voces y, luego entonces, por una subjetividad múltiple” (Rivera Garza, 2015a, p. 159). Escritores/as como Muriel Rukeyser, Charles Reznikoff, James Agee “se dieron a la tarea de documentar las luchas y sufrimientos de vastos sectores de la clase trabajadora norteamericana incorporando sus voces tal y como éstas aparecieron en documentos oficiales o en entrevistas orales o en registros del periódico” (Rivera Garza, 2015a, p. 160).

Volvamos a “La reclamante”:

**hace dos años que se están cometiendo asesinatos  
se están cometiendo muchas cosas**

cometer es un verbo fúlgido, un radioso vértigo, un  
letárgico tremor

**se están cometiendo muchas cosas y nadie hace algo.  
Y yo sólo quiero que se haga  
justicia, y no sólo para mis dos niños**

los difuntos remordidos, los fulmíneos masacrados, los  
fúlgidos perdidos

**sino para todos. Justicia.**

Encarar, espetar, reclamar, echar en cara, demandar,  
exigir, requerir, reivindicar [en negritas en el original] (Rivera Garza, 2015a, pp. 29-30)

Dijimos que uno de los aspectos que diferenciaba este texto de otros poemas anteriores de Rivera Garza es la explicitación del hecho, del lugar y de los sujetos implicados. Por supuesto, podría explicarse que la mención se deriva del hecho de que el poema está haciendo referencia a un suceso histórico que posee responsables y víctimas reales. Pero también puede interpretarse que se ha desarrollado una transformación desde, por ejemplo, los poemas de *La muerte me da*. Si en dicho poemario la elisión de los hechos y lugares era la forma de desestabilizar la idea tradicional de narración, en “La reclamante” y en los otros poemas de *Dolerse* las acciones y sus consecuencias se explicitan de manera total. En poemas de *La muerte me da* y en cuentos de *La frontera más distante* se elidía el verbo, el núcleo de una historia por excelencia, porque narrar estaba sobrevalorado, era una exageración. A partir del momento en que la violencia inunda la cotidianidad, en que todos los espacios se vuelven zona de guerra, se debe hacer poesía de otra manera. En *Dolerse*, *El disco de Newton* o en *Viriditas* la traducción es más patente, porque es necesario aproximarse a los/as otros/as para escucharlos/as y leerlos/as, para dar cuenta de sus vivencias, de su dolor, que son compartidos por la voz poética. La traducción implica movimiento, pasaje, por lo tanto, acción. Los verbos, que en varios poemas de *La muerte me da* o de *Los textos del yo*, se obliteraban, ahora están explícitos. Y, sin embargo, no es directamente la voz poética la que comienza a ejecutar ese desvío de los textos anteriores, sino de palabras que provienen de “las afueras”, de lo real. Justamente, para Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015), el “poema se impone como espacio total que samplea fragmentos verbales de lo real y de la creación poética, que sedimenta lo otro dentro, lo plurívoco a través de variaciones, en una mecánica imaginativa de lo disjunto” (p. 168). El espacio de poesía se expande hacia los discursos testimoniales, hacia las voces “de lo real”, las traduce al lenguaje poético y en dicho proceso no se oblitera la fuerza que poseen como piezas que documentan las injusticias o las violencias.

Luz María explica: “hace dos años que se están cometiendo asesinatos / se están cometiendo muchas cosas”. Quienes realizan acciones son los victimarios, quienes llevan adelante los delitos, las muertes lo hacen a través de un verbo “fúlgido, un radioso vértigo, un / letárgico tremor”. Ante el verbo que se ejecuta contra el cuerpo de las víctimas y sus familias ya no es posible la impavidez, porque el Estado ha dejado a los/as ciudadanos/as desamparados/as: “se están cometiendo muchas cosas y nadie hace algo”. El pedido es simple, pero no por ello menos poderoso, porque en un entorno de muerte y corrupción, alzar la voz y declamar es un acto revolucionario: “Y yo sólo quiero que se haga / justicia, y no sólo para mis dos niños // los difuntos remordidos, los fulmíneos masacrados, los / fúlgidos

perdidos // sino para todos. Justicia”. El pedido tiene como punto de partida los afectos íntimos, el del vínculo filial, pero rápidamente se amplía a todas las víctimas: los/as otros/as muertos/as también son míos, también me duelen y deben recibir justicia.

La voz poética parte de las palabras de Luz María, indica que son de su autoría, que surgieron del dolor personal y social y del compromiso de justicia, para enumerar acciones, para hacer una lista de verbos que, además de describir una determinada forma en la cual se puede usar el discurso, la conformación de una específica secuencia textual (oral o escrita), requieren poner el cuerpo, comprometerse, implicarse. “Encarar, espetar, reclamar, echar en cara, demandar, / exigir, requerir, reivindicar”, son verbos del decir y del hacer, y la poesía de Rivera Garza asume ahora a la acción y al verbo como parte de la poética, pero también se configuran como una postura política. A partir del momento en que la violencia institucional y delictiva impera, en que las comunidades y los sujetos se encuentran inermes ante un constante despliegue de necropolíticas, quien escribe debe hacer, y ello se replica en la explicitación del verbo en la línea literaria, la cual, en otro momento de la producción de Rivera Garza (que corresponde con otro momento histórico), optaba como práctica la elisión verbal, el empleo frecuente de sintagmas nominales. ¿Qué debe hacer quien compone textos? De mínima “Seguir escribiendo”, tal como es el título del poema homónimo también incluido en *Dolerse*; de máxima, desarrollar prácticas de comunalidad, tal como se ejemplifica en *Los muertos indóciles*.

“La reclamante”, todos los otros textos “doloridos, [...] dolientes” (Rivera Garza, 2015a, p. 15) de *Dolerse*, se proponen ser algo más “que un mero intento de empatía con las víctimas”, tampoco “piden conmiseración” ni “están sujetos al mercado de la lástima”. Para Rivera Garza, son “un ejercicio de disenso a través del cual tendría que ser posible poner en juego una vez más, y de otra manera, «lo que es percibido, pensable y factible»” (Rivera Garza, 2015a, p. 15-16). Es claro que estos textos “son política”, tal como la propia escritora mexicana lo plantea en la introducción de *Dolerse*, pero al mismo tiempo proponen y llevan adelante una poética. La literatura de Rivera Garza practica el disenso, la discordancia, con y entre escrituras, géneros, tradiciones, prácticas y, al hacerlo, propone una determinada manera entender, pensar y hacer literatura.

Los textos de *Dolerse* no “tratan ni de tomar la voz ni de dar voz a las múltiples voces que existen, de hecho, por sí mismas”. Por el contrario, operan “en disenso de un discurso bélico que antepone a la violencia de los empresarios globalizadores la violencia del Estado”, lo cual conlleva a que los textos “implican al dolor, especialmente al dolor del cuerpo desentrañado”, explicitan las voces y las escrituras marcadas por las distintas formas de la violencia, con el objetivo de “participar de la reconfiguración de «lo visible, lo decible, lo pensable; y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible»” (Rivera Garza, 2015a, p. 16). Por supuesto, dicho “paisaje nuevo de lo posible” es otra relación con el Estado, una basada

en el bien común y donde la ganancia, a partir de la explotación de los cuerpos, ya no sea la única variable posible, pero también implica una forma distinta de entender la práctica escritural y la literatura.

Leemos en el cierre de “La reclamante”:

Usted no es mi amigo, ésta  
es la mano que no le doy, póngase  
Señor Presidente  
en su lugar, le doy  
mi espalda

mi sed, le doy, mi calosfrío ignoto, mi remordida ternura,  
mis fúlgidas aves, mis muertos

*Y la mujer bajita, de suéter azul, salió del salón limpiándose  
las lágrimas.* [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2015a, p. 31)

Tras la Revolución mexicana, en pleno proceso de pacificación y de institucionalización, en el marco de los festejos del centenario de la independencia, López Velarde declama que el territorio de la patria está “mutilado”, pero que igualmente “se viste de percal y de abalorio”, porque el flagelo de la guerra ha quedado atrás y se augura un futuro de progreso y alegría, al ritmo del “golpe cadencioso de las hachas, / entre risas y gritos de muchachas / y pájaros de oficio carpintero” (López Velarde & Quirarte, 2021, pp. 7-8). Ahora, en plena guerra contra el narco, son los cuerpos de los/as mexicanos/as los que están mutilados física y/o emocionalmente.

Luz María no puede buscar a los culpables “porque no tengo / recursos”, lo único que tiene son “muertos a mis dos hijos”. No solo el Estado sin entrañas deja que sus ciudadanos sean desmembrados, sino que pide una parte del cuerpo, para simbolizar un respeto inexistente. Si el presidente solicita una mano, Luz María, en cambio, le da otra parte de su cuerpo: la espalda. Le da el desprecio, la falta (la sed) que ha provocado la inacción estatal. Los “calosfríos ignotos” que suscitaban la presencia “de temible / luto ceremonioso” de “Mi prima Águeda” (López Velarde, 2009, p. 16) se transforma en lo que queda tras la violencia, que es único que se puede dar. Aquello que Luz María puede darle al representante del Estado es “mis muertos”.

Las palabras de Rodríguez Nieto cierran la escena y el poema. La reclamante abandona el ágora: ha plantado el pedido de justicia y la demanda al poder, lleva en sus espaldas un dolor íntimo que se traduce en el dolor social de un país que hace años ha dejado de ser la “suave patria” a la que cantó López Velarde. “La reclamante” toma las palabras de

Luz María, López Velarde y Rodríguez Nieto y las traduce como poema. Frente al silencio, a la inacción, el poema “se construye mediante peregrinaciones simultáneas, yuxtaposiciones de coros de voces disonantes [...], interrupciones y desidentificaciones que son líneas de fuga, desbordes hacia la (im)posibilidad” (Palma Castro, Galland Boudon, et al., 2015, p. 170) de la práctica escritural y la literatura; movimientos aquellos que pueden leerse como reelaboración, expansión y traducción. Proponemos que “La reclamante” es uno de los puntos de giro de la producción de Rivera Garza, ya que el poema “redefine la estética como la posibilidad de una ética, y la reescritura como lectura y humanidad compartida” (Palma Castro, Galland Boudon, et al., 2015, p. 170). “La reclamante” establece una trayectoria de textos en donde adquiere cada vez más importancia la traducción, que sigue con los otros dos poemarios del 2011 (*El disco de Newton* y *Viriditas*), continúa en las novelas *Verde Shanghai* y *El mal de la taiga*, y alcanza con *La imaginación pública* acaso su producción más interesante.

Como dijimos, el caso de Luz María Dávila adquiere diferentes formas a lo largo de *Dolerse*: primero, en “La reclamante”, se transpone en poema; luego, en el ensayo “La guerra que perdimos”, se establece como ejemplo que se contrapone a la retórica que el narcotraficante Ismael Zambada desplegó durante la entrevista que le realizó el periodista Julio Scherer García; por último, como crónica periodística, en “El domingo más largo”, en donde se narra el encuentro y conversación que Rivera Garza tuvo con Dávila.

Otro de los poemas de *Dolerse* es “Horrorismo”, que se organiza alrededor de la voz de Cinthia Salazar Castillo, madre de Martín y Bryan Almanza, de cinco y nueve años, asesinados por soldados en un retén de Nuevo Laredo, Tamaulipas. Si en “La reclamante” las líneas se organizan en lo que podemos considerar estrofas, en “Horrorismo”, la extensión de la línea poética suele coincidir con la marca gráfica que indica el fin de una oración o con el límite de la página:

No quiero volver a leer las palabras: “Mi hijo murió en mis brazos”.

“Mi hijo murió en mis brazos”, relató Cinthia Salazar Castillo.

No quiero volver a leer las palabras: “La bala era para mí pero mató a mi hijo” (Rivera Garza, 2015a, p. 111)

Las palabras de Cinthia Salazar Castillo son reproducidas de forma textual y se marcan entre comillas. La voz poética sostiene que ya es suficiente, que no quiere volver a leer que una madre lamente la muerte de su hijo/a a causa de la guerra contra el narcotráfico. La repetición es la forma que se despliega en el poema para mostrar cómo la violencia se

repite en un aparente bucle sin fin, cómo familiares de víctimas siguen llorando a sus seres queridos, cómo las palabras repiquetean una y otra vez como las balas.

“Fueron minutos de terror, de miedo, de coraje”, repitió una y otra vez.

“Fueron minutos de terror, de miedo, de coraje”, repitió una y otra vez.

“Fueron minutos de terror, de miedo, de coraje”, repitió una y otra vez.

“Fueron minutos de terror, de miedo, de coraje”, repitió una y otra vez.

[...]

La palabra: esquirla. Las palabras.

Empezaron a tirar, tirar y tirar. (Rivera Garza, 2015a, pp. 111-112)

Más allá del título, en el poema, se referencian las ideas de Adriana Cavarero, expuestas en *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, y de Judith Butler y su *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*.

Una ontología de la vulnerabilidad: lo que nos expone a la dependencia del otro: tanto a su cuidado como a su ultraje.

[...]

La palabra inerte. El gesto de la víctima. (Rivera Garza, 2015a, pp. 112-113).

La forma que adquiere el poema lo acerca más a lo que se desarrolla en *El disco de Newton*: el corte de la línea está dado por el fin del sintagma o por el límite del espacio de la página; a su vez, las líneas suelen agruparse en lo que podría designarse como párrafos. Por otro lado, la referencia a textos críticos, su transformación como elementos constitutivos de poemas, se observará también en *El disco de Newton* y en *Viriditas*.

Así como *Dolerse* abre con un poema, otro poema lo cierra. En este caso, se trata de “Seguir escribiendo”, texto que se organiza a partir de una serie de “razones” que la voz poética postula para, justamente, seguir escribiendo en un contexto de violencia. Es una declaración sobre la práctica escritural, pero también es una poética, porque la manera en que se entiende a la literatura implica necesariamente una determinada perspectiva sobre cómo el texto literario se relaciona con el momento y el lugar en el que se produce y de qué manera quien lo compone se posiciona ante el horrorismo circundante. Las primeras líneas de “Seguir escribiendo” dejan establecida las ideas del lenguaje como práctica social y de la escritura como proceso, como trabajo que transforma, desde su origen, el entorno, la materialidad:

Porque nos volvemos sociales en el lenguaje. Mi yo de ti. Tu tú mío de mí. Nuestro ustedes de ellos.

Porque la escritura, por ser escritura, invita a considerar la posibilidad de que el mundo puede ser, de hecho, distinto. (Rivera Garza, 2015a, p. 173)

A continuación, se postula la importancia de la imaginación en el proceso de composición del texto:

Porque el mecanismo secreto del texto es la imaginación.

Porque aquí se extiende una manta donde claramente se lee “el lugar de la escritura es también allá afuera, justo frente a tus ojos, en el espacio público de tus pasos y de la imaginación”. (Rivera Garza, 2015a, p. 173)

Podría pensarse que la imaginación es un aspecto que solo concierne al sujeto que escribe, una cuestión netamente individual que poco se relaciona con lo social de la escritura. Sin embargo, es justamente la escritura la que va a oficiar de articuladora entre el recorrido íntimo y el público, entre las esferas pública y social. La expansión hacia espacios otros, que se encuentran más allá de fronteras (en este caso, del sujeto individual), es constitutiva de la escritura como práctica que colinda la imaginación y las trayectorias a través del territorio.

La imaginación implica transcodificación, expansión y reelaboración, por lo tanto, necesariamente posee una perspectiva crítica sobre el estado de un campo disciplinar, de una estética, pero también lo puede tener sobre la *res* pública. La imaginación propone relaciones nuevas entre elementos y entornos, proyecta dinámicas novedosas, postula formas divergentes. La imaginación, para Rivera Garza, subvierte órdenes, tradiciones, sistemas:

Porque la imaginación es otro nombre de la crítica y, éste, el otro nombre de la subversión.

Porque el que escribe no se adaptará jamás.

[...]

Porque la escritura nos enseña que no hay nada “natural”. Las cosas están más cerca de lo que parecen, eso dice también la escritura. (Rivera Garza, 2015a, pp. 173-174)

La escritura, como forma de la práctica social del lenguaje, es política. En el prólogo, Rivera Garza ya había mencionado que los textos de *Dolerse* son “política”. Y ahora, en el cierre, se despliega más esta conceptualización o, mejor dicho, se realiza un ejercicio de conclusión tras un recorrido a lo largo de páginas dolientes.

Porque utilizar el lenguaje o dejarse utilizar por él, eso es una práctica cotidiana de la política. Trastocar los límites de lo inteligible o de lo real, que eso y no otra cosa es lo que se hace al escribir, es hacer política. Independientemente del tema que trate o de la anécdota que cuente o del reto estilístico que se proponga, el texto es un ejercicio concreto de la política. Mi mano, sobre todo la izquierda aunque también la derecha, es pura política. Pues eso. (Rivera Garza, 2015a, p. 175)

Para Rivera Garza, lo político viene dado por las relaciones que el sujeto establece con y a partir de las diversas formas del lenguaje, el cual expande los propios límites del individuo. “Porque el lenguaje es una forma del No que siempre nos lleva a otra parte; sobre todo a esa otra parte impensada de nosotros mismos” (Rivera Garza, 2015a, p. 176). La escritura se proyecta más allá de lo que el/la escritor/a puede entender y puede representar(se) como real: esa es la práctica de la política que lleva adelante la práctica escritural, la cual está lejos de reducirse a la forma o al contenido del texto que aquella produce. La política de la escritura es traspasar los esquemas y las formas que configuran el sentido de una determinada manera, es cuestionar y tensionar las representaciones: “Porque la escritura nos enseña que no hay nada “natural”. [...] Porque hay un abismo al final de cada línea por la que vale la pena despeñarse. O lanzarse. O desaparecer” (Rivera Garza, 2015a, pp. 174-175). La apuesta que en varios ensayos Rivera Garza realiza por la ininteligibilidad y el rechazo al mimetismo de cierto realismo, por lo tanto, debe entenderse no sólo como una postura poética, sino, además, como una política. “Porque, en su quehacer de palabra, cada palabra cuestiona las costumbres de nuestra percepción” (Rivera Garza, 2015a, p. 175).

El establecimiento de vínculos con el contexto, con los sujetos y las comunidades, con las instituciones (sociales, literarias, estatales) requiere adoptar una postura ante las circunstancias, ante el estado de situación en dónde se escribe. Rivera Garza es clara al respecto: “Porque acaso el ser de la escritura no consista más que en dar la cara y, de ser necesario, en ofrecer la otra mejilla. La poesía no se impone, decía Paul Celan, se expone” (Rivera Garza, 2015a, p. 173). La escritura asume un compromiso ante lo público y éste conlleva posibles consecuencias:

Porque encarar, es, sobre todo, encarar a la muerte. Colocarse en pos de lo desconocido o, lo que es lo mismo, lo oscuro. En esa actitud ética y estética de la exposición que abre y, al abrir, vulnera, ahí donde surge con singular apremio la certeza de que la muerte, independientemente de su circunstancia, es una violencia, ahí, en ese camino, tanto el rostro como la poesía van solos. (Rivera Garza, 2015a, pp. 173-174)

La escritura establece una relación central con el momento histórico en el que se compone, difunde y se lee. Se escribe en un aquí y en un ahora determinado, y esa instancia

necesariamente queda imbricada en la práctica escritural, pero también es la escritura la que propone y compone de determinada manera esa realidad: “Porque es sólo a través de la escritura que se funda el aquí. Porque el ahora” (Rivera Garza, 2015a, p. 176).

Posicionarse ante el contexto, exponerse y comprometerse son actitudes y acciones individuales, pero se dan en el marco de un vínculo muy estrecho entre quien escribe y la comunidad de la que forma parte. Justamente, una de las razones por las cuales seguir escribiendo es “porque hay voces que vienen de lejos, de abajo, de más allá” (Rivera Garza, 2015a, p. 175). A la escritora, al escritor le compelen seguir escribiendo voces del presente, pero también las del pasado. “Porque a través de ese artefacto rectangular que es el libro nos comunicamos con nuestros muertos. Y todos los muertos son nuestros muertos” (Rivera Garza, 2015a, p. 174). Por una parte, la vinculación con los/as muertos/as se va a establecer a través de las distintas formas de la memoria individual, social e institucional, como ser las ceremonias, las anécdotas, las historias familiares, los objetos memorables y los archivos privados y gubernamentales; tales vínculos son centrales en *Verde Shanghai*, pero sobre todo en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*.

Por otra parte, la comunicación con los/as muertos/as se da a partir de que la escritura se desarrolla en un entorno caracterizado por la cotidianidad de la muerte horripalante. De hecho, esta es una de las cuestiones centrales que abordará dos años después *Los muertos indóciles*: “¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? [...] ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?” (Rivera Garza, 2013a, p. 19). De hecho, en ese libro de ensayos, Rivera Garza postula llamar “necroescritura” a la práctica de escritura que se lleva a cabo “en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital” (Rivera Garza, 2013a, p. 22). Para Rivera Garza, los textos “que se producen en condiciones de necropolítica son así, en realidad, fichas anamnésicas de la cultura”, y los/as escritores/as, “comportándose como forenses, los leen con cuidado, los interrogan, los excavan o los exhuman a través del reciclaje o la copia, los preparan y los recontextualizan” (Rivera Garza, 2013a, pp. 38-39). En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* analiza varias “fichas anamnésicas”, necroescrituras “en las que los contextos de producción, o más precisamente de posproducción y distribución, juegan un papel tan relevante como las operaciones escriturales específicas de cada objeto textual” (Rivera Garza, 2013a, p. 47).

Volvamos a “Seguir escribiendo”, en donde se subraya que la manera en la que se establecen los vínculos con otros sujetos y con la comunidad es a través de la escritura: “Porque pertenecer es algo que hago a través de ti, oración” (Rivera Garza, 2015a, p. 174). Justamente, otra de las razones por las cuales seguir escribiendo es que la escritura “es una

forma, la más definitiva, del plural” (Rivera Garza, 2015a, p. 177). La escritura permite que el individuo se establezca, se entienda y se represente como parte de un colectivo.

El texto cierra con la respuesta definitiva de una serie de preguntas que pueden plantearse a partir de la relación entre la escritura y un contexto de violencia:

Porque ante las preguntas: ¿vale la pena levantarme en la mañana temprano sólo para seguir escribiendo? ¿Puede la escritura, de hecho, algo contra el miedo o el terror? ¿Desde cuándo una página ha detenido una bala? ¿Ha utilizado alguien un libro como escudo sobre el pecho, justo sobre el corazón? ¿Hay una zona protegida, de alguna manera invencible, alrededor de un texto? ¿Es posible, por no decir deseable, empuñar o blandir o alzar una palabra?, mi respuesta sigue siendo Sí.

Porque sí es una palabra diminuta y sagrada y salvaje al mismo tiempo.

Porque, francamente, no sé hacer otra cosa. (Rivera Garza, 2015a, p. 177)

Ante la posibilidad real de la muerte, ante la amenaza patente sobre la materialidad del cuerpo, componer literatura, desestabilizadora, subversiva, discordante, salvaje, es una decisión, un lineamiento ético y estético. “Porque el terror se detiene ahí donde se detiene, inscrita, la palabra terror” (Rivera Garza, 2015a, p. 175). Nombrar a la violencia, dar cuenta de cómo la comunidad se encuentra inerme ante la maquinaria de muerte, pero por sobre todas las cosas, “trastocar los límites de lo inteligible o de lo real” son las acciones que hacen de la escritura una práctica política e inevitable. “Porque en el rectángulo de la página me alimento y sueño y me zambullo y muero. Porque ahí, también, renazco. Renacemos” (Rivera Garza, 2015a, p. 176).

Como mencionamos, *Dolerse. Textos desde un país herido* tiene dos ediciones: una en el 2011 y la otra en el 2015. En la segunda edición, Rivera Garza agrega otro prólogo “Con/dolerse: textos desde un país herido”. En 2015, la “guerra contra el narco” ya se ha constituido como una verdadera necropolítica del Estado mexicano y, tras la finalización de la presidencia de Felipe Calderón, sigue desplegándose bajo la administración de Enrique Peña Nieto (2012-2018). La gravedad de las circunstancias no ha disminuido, por lo tanto, Rivera Garza declara que le gustaría que el libro no existiera, “que no fuera éste el país herido desde donde parten estos textos también heridos” (Rivera Garza, 2015a, p. 19).

Es claro cómo en este segundo prólogo del 2015 resuena la dinámica de la idea de la desapropiación, que Rivera Garza había postulado dos años antes en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Allí, explica que la “poética de la desapropiación” busca decididamente “desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos, como el concepto antropológico

mixe del que provienen, atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común”. Las dinámicas y las prácticas que despliegan dichas comunalidades de escritura, que toman la forma, por ejemplo, de talleres de escritura, confrontan la violenta “naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado” (Rivera Garza, 2013a, pp. 22-23). En el segundo prólogo de *Dolerse*, Rivera Garza dice: “Me gustaría que no tuviéramos que dolernos, que no tuviéramos que hacer propio el dolor ajeno y volver ajeno el dolor propio para seguir adelante incluso en medio del horror. Pero es preciso. Condolerse es preciso” (Rivera Garza, 2015a, p. 19). Observemos que los dos movimientos se complementan, se articulan para conforman lazos de comunalidad: por un lado, desposeerse del dominio de lo propio, lo cual incluye el dolor; por el otro, hacer propio el dolor ajeno.

Entre los procedimientos y las lógicas de cuidado mutuo se encuentra la de condolerse, “que no es el discurso de la victimización ni mucho menos de la resignación, sino una práctica de la comunalidad generada en la experiencia crítica con y contra las fuentes mismas del dolor social que nos aqueja, que nos agobia”. Pero condolerse “acaso también nos prepare para alterar nuestra percepción de lo posible y lo factible” (Rivera Garza, 2015a, p. 19), es decir, uno de los procesos que, según la autora mexicana, la literatura aspira a lograr.

De acuerdo con Rivera Garza, *Dolerse* está compuesto “de palabras sueltas y palabras tomadas, de oraciones gramaticales y espirituales y estéticas, de párrafos concatenados que intentan, a su vez, concatenarse a otros fuera de la página, en la calle de nuestros días, en las voces que van a parar, tumultuosas, en los pabellones de nuestras orejas” (Rivera Garza, 2015a, p. 20). *Dolerse* establece una marca en la producción de Rivera Garza, ya que, hasta este momento, el contexto histórico de composición y lectura del texto no había estado tan explícito en su obra. Ciertas referencias al México de principios del noventa, cuando el neoliberalismo de Salinas de Gortari avanzaba sin resistencias, pueden encontrarse en *La guerra no importa* y en ciertos poemas de *Los textos del yo*. Sin embargo, se tratan más bien de descripciones de atmósferas, de ciertos rincones marginales urbanos, de algunas circunstancias muy específicas de excesos. Es en *La muerte me da* y en *La frontera más distante* donde ya se evidencian algunas marcas de la violencia circundante al texto. Las desapariciones de mujeres en “La ciudad de los hombres” y en “El último signo” y los cuerpos mutilados que parecen brotar en distintos lugares de una ciudad innominada en *La muerte me da*, por ejemplo, pueden leerse como los ecos de una máquina de muerte externa que comienzan a resonar en las páginas.

Debe destacarse igualmente la columna “La mano oblicua”, del periódico *Milenio*, en donde Rivera Garza escribió ininterrumpidamente desde el 28 de noviembre de 2006 al 5 de noviembre de 2013. Muchos de los artículos establecen un diálogo directo con la acuciante realidad mexicana del momento, relación que está potenciada por la dinámica del medio

periodístico en el que aparecen los textos. Varios de los textos de “La mano oblicua” se compilan y reelaboran, primero, en *Dolerse*, y en *Los muertos indóciles*, después. Una vez más, observamos a la reescritura como procedimiento de la práctica literaria de Rivera Garza. Es interesante subrayar otro aspecto de “La mano oblicua”: todos los textos que aparecieron en la columna del *Milenio* fueron publicados simultáneamente en el blog *No hay tal lugar*. A primera vista, este detalle puede parecer nimio, de hecho, la mayoría de los/as escritores/as que tuvieron o tienen un blog activo llevan o llevaron adelante la misma operación (sólo como botón de muestra, Daniel Link sube a su blog *Linkillo (cosas mías)* las columnas que publica en el diario argentino *Perfil*). Sin embargo, el procedimiento de transposición que Rivera Garza ejecutó en su momento tuvo un resultado inesperado: a menos que hayan sido “guardados” en el repositorio WayBack Machine de *Internet Archive*, hace bastante tiempo que los artículos de “La mano oblicua” ya no están disponibles en la página Web de *Milenio*; por lo tanto, la única manera de poder leer muchos de esos textos de Rivera Garza es en *No hay tal lugar*.

Volvamos a “Con/dolerse: textos desde un país herido”. Rivera Garza sostiene que *Dolerse* se “trata de un libro que es, a su vez, una conversación, una visita, una insistencia. Un sampleo. Un *loop* y un remix. Y una alterada alteración” (Rivera Garza, 2015a, p. 20). Resulta destacable la vinculación que establece Rivera Garza entre instancias o dinámicas sociales que podríamos llamar “tradicionales”, como la conversión y la visita, o acciones como la insistencia, con procedimientos creativos que implican el reciclaje o la intervención directa sobre un material anterior. ¿Acaso un sampleo no puede entenderse como establecer un diálogo entre diferentes sonidos y voces? ¿La remezcla no es tomar un contenido, una textualidad, y hacerlo “visitar” un contexto nuevo, disímil, para generar un diálogo entre los materiales y así producir un objeto estético? El/la escritor/a puede entenderse entonces como un/a DJ que manipula fragmentos de contenido y los recombina en una pieza nueva. Tal como indicó Fernández Porta (2008), el “sampleador” no solo programa melodías dispuestas en canales, sino que, además, imita “voces” (p. 161). Para Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015), en Rivera Garza, hablar de “sampleo es sobre todo subrayar lo que desarticular la escritura significa” (p. 169).

El/la autor/a de una obra (des)apropiada es un/a manipulador/a de códigos, contenidos y formas precedentes. Es por ello que, para Bourriaud (2018), en el marco de la modernidad del siglo XXI, “que nace de negociaciones planetarias y descentralizadas, de múltiples discusiones entre actores provenientes de culturas diferentes, de la confrontación de discursos heterogéneos”, cada artista, cada autor/a es un “traductor/a” de símbolos surgidos en la mezcla de los discursos (pp. 44-50), atributo que lo/a “aproxima al programador informático” (Sánchez Aparicio, 2017, p. 9). Los/as escritores/as, artistas plásticos y audiovisuales, músicos/as, creadores/as de contenido digital buscan entablar una

negociación productiva entre discursos singulares, “esta elaboración constante de disposiciones que permiten a elementos dispares funcionar juntos, constituye a la vez su motor y su contenido” (Bourriaud, 2018, pp. 47-48).

En “Escrituras transciberianas”, un artículo publicado en *Babelia* el 18 de noviembre de 2011, a días de la aparición de la primera edición de *Dolerse*, Rivera Garza sostiene: “La era de globalización tendría que ser, por fuerza, la era de la traducción. Nada, en todo caso, como la traducción para combatir a las fuerzas activas de la desglobalización. [...] Pero no sólo se traduce de una lengua a otra. Escribir es traducir. El libro que se hace hoy mismo, en algún lugar de la Pantalla Cuyo Nombre, es un libro escrito directamente en traducción” (crg, 2011c). La escritura es un proceso de traducción en sí mismo, más aún en el marco de la globalización y de las escrituras digitales interconectadas. Si seguimos a Rivera Garza, podríamos postular que, en la actualidad, los tres tipos de traducción de Jakobson se despliegan tanto adentro como afuera del texto.

En una línea similar, Bourriaud (2018) postula la emergencia de una modernidad específica del siglo XXI, la cual se “construiría a nivel mundial mediante la cooperación entre una multitud de *semas* culturales y mediante la traducción permanente de las singularidades”. A esta instancia y proceso del presente, la denomina “altermodernidad” (p. 44). Para Bourriaud, la altermodernidad “designa un plan de construcción que permitiría nuevas interconexiones culturales, la construcción de un espacio de negociaciones que superarían el multiculturalismo posmoderno, más atento al origen de los discursos y de las formas que a su dinamismo” (p. 46). Los pasajes entre límites, el reciclaje y la transposición no serían solo procedimientos que permiten leer una poética específica, sino todo un marco histórico. De hecho, Bourriaud sostiene que la modernidad del siglo XXI “sólo puede ser políglota: lo altermoderno se anuncia como una modernidad traductora” (p. 49).

Uno de los textos tempranos de *No hay tal lugar* es “La importancia de ser extranjera”, publicado el 28 de julio de 2004. Allí, Rivera Garza traduce y parafrasea *Reflections on Exile and Other Essays* (2000), de Edward Said, para sostener que “ningún regreso al pasado sucede sin ironía”, o sin experimentar la sensación de que un regreso total, o una repatriación, es imposible e inclusive indeseable. Rivera Garza agrega: “Un regreso nunca es un regreso al punto de partida —ni geográfica ni emocionalmente— y, en este sentido, un regreso sólo es un regreso a medias. De hecho, un regreso es, a final de cuentas, una forma de irse a otro lado. Otra forma de desviarse” (crg, 2004z).

Las reflexiones sobre las fronteras, los pasajes entre y a través de espacios, las migraciones y las transposiciones son, como hemos visto, constantes en la producción de Rivera Garza y deben entenderse en un sentido amplio: como lineamientos políticos y como planteamientos poéticos. No es casual que en el ensayo “Las identidades intermitentes”, del 11 de febrero del 2004, el primer término que se enlista para caracterizar las identidades de

la propia Rivera Garza sea “fronteriza” (crg, 2004f). Dos años antes, en una entrevista que le realizó Emily Hind, Rivera Garza declaró que se consideraba una escritora mexicana no sólo por haber nacido en México y por reconocerse como parte de una tradición literaria específica, sino porque, además, ha “abrazado una realidad fronteriza y ambivalente donde las raíces relacionales de la identidad y las relaciones sociales en general resultan más patentes, más punzantes” (Hind, 2003, p. 189). Lo fronterizo designa una manera de entenderse como escritora en el sentido más holístico posible.

Para Bourriaud (2018), “el inmigrado, el exiliado, el turista, el errante urbano son las figuras dominantes de la cultura contemporánea”. Este individuo del siglo XXI asume la dinámica de las plantas radicantes, es decir, que tienen raíces “que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan”. El radicante se desarrolla de acuerdo al suelo en donde se despliega, sigue sus irregularidades, se adapta a su superficie y toma en cuenta sus componentes geológicos: “se traduce en los términos del espacio en que se encuentra”. Bourriaud emplea el adjetivo radicante, lo dinámico y lo dialógico que entra en juego en su campo semántico, para definir a “ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro” (pp. 58-59). De esta manera, Bourriaud conceptualiza al sujeto transhumante del siglo XXI “como un objeto de negociaciones” (p. 59), cuya identidad se configura, podríamos agregar nosotros, en la colindancia, a partir de los pasajes, las reelaboraciones y las traducciones.

Este sujeto en constante desarraigo encuentra en el arte contemporáneo un “laboratorio de identidades”. Los/as artistas de hoy, continúa Bourriaud (2018), “expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de traducción” (p. 59). El/la artista radicante, como semionauta, inventa recorridos entre los signos, pone las formas en movimiento, compone a través de ellas y con ellas trayectorias por las que, permanentemente, se elabora como sujeto. El/la productor/a de textos, objetos, proyectos, performances “recorta fragmentos de significación, recoge muestras” (p. 61), reversiona, mezcla, ejecuta pasajes, compila, archiva. El arte radicante, por lo tanto, implica el fin de la especificidad mediática, “el abandono de las exclusividades disciplinarias” (Bourriaud, 2018, p. 61).

En una conceptualización similar a la de “artista radicante” de Bourriaud, Keizman (2020) propone la figura de “escritor nómada”, como un tipo de escritor/a latinoamericano/a que, desde fines del siglo XX, participa activamente en la nueva ecología mediática, comunicacional y tecnológica, dinámica que se profundiza y acelera durante la primera y segunda década del siglo XXI. Los/as escritores/as nómadas dan “testimonio de lo que ya está ocurriendo en el presente en que escriben” (dejan entrar el “aire del presente”, al decir de Rivera Garza) y sus textos se transponen de manera constante hacia distintos medios y

dispositivos, asumen la forma de obras de teatro, performances, instalaciones, proyectos multi y transmediales, etc. (p. 166). Rivera Garza, para Keizman, modula “este carácter nómade y propone, en su lugar, un estado migrante, avanzando un desprendimiento del implícito campo cultural” (p. 199).

El estado migrante que propondría Rivera Garza, entonces, es articulado, accionado por la idea de la escritura en movimiento, discordante, en proceso de ser escritura permanente en y a través de cualquier espacio medial, textual o genérico. Esta dinámica que asume la escritura se entiende, porque ya, desde *Los textos del yo*, leemos que no hay más espacio que el lenguaje: “Aquí, en el lenguaje, el único lugar.” (Rivera Garza, 2014a, p. 91). El lenguaje es lo único constante, es atravesado por todo lo demás: la literatura de Rivera Garza sigue al lenguaje en deambulatoria por territorios, pasando fronteras y, en ese mismo devenir, configura la poética del movimiento mismo, de las trayectorias discordantes. Serán los procedimientos de reelaboración, expansión y traducción los que (se) ejecutan (en) la poética de Rivera Garza.

La traducción se despliega en la práctica literaria de Rivera Garza y, recordemos, también en su trayectoria profesional y vital. Tal como lo expone en *Autobiografía del algodón*, la historia familiar y personal de Rivera Garza se organiza alrededor de la frontera de México con los Estados Unidos y, sobre todo, a partir del movimiento, de la migración: “Irse no fue una decisión sino una costumbre” (Rivera Garza, 2016b). Y tal vez lo más destacable es que no entra en juego lo sedentario, sino que, así como su escritura, Rivera Garza se desplaza en el *entre*, en el pliegue de los espacios, porque para ella lo fronterizo es interesante como “lugar umbroso, flexible, fluido, paradójico, donde confluye lo disímbo” (Hong & Macías Rodríguez, 2007). La traducción, por lo tanto, es una condición de los sujetos y de los objetos (textuales): “Todo lo que es, es traducido” (crg, 2007a). La traducción es un aspecto de la fenomenología de los seres y los textos, y podríamos agregar, de los espacios, ya sean físicos, virtuales, reales, ficcionales, etc.: “Más que una actividad, un estado del ser: traducir y ser traducido. Las dos cosas a la vez” (crg, 2007a). La traducción es voz activa y voz pasiva; en un mismo procedimiento, sujeto, verbo y objeto.

Para Rivera Garza, “escribir es, sobre todo, escribir desde afuera de la lengua” (Rivera Garza, 2016b): se escribe en relación con otros sujetos, porque la lengua es de la comunidad, por lo tanto, la escritura parte desde la comunidad para alejarse de ella, individualizarse por un instante, y después volver a la comunidad; como migrante se escribe en una lengua “sin Estado y sin ejército” (Rivera Garza, 2019, p. 173), en las afueras de la lengua del lugar hacia donde se emigró; como mujer, como disidencia, la escritura sale de los límites y coacciones de la heteronorma y del patriarcado. Se escribe en contra o afuera o en otro lado (Rivera Garza, 2016b). La escritura en migración, como traducción, es una práctica básicamente discordante.

Lejos de pensar a la escritura como un proceso aislado, individual, todo texto que se produce, independientemente del lenguaje empleando (visual, verbal, audiovisual), es traducido, es una transposición de otro texto, de otro lenguaje, que ha sido producido y/o empleado por otros miembros de una comunidad. La traducción nos recuerda de manera constante “nuestra condición alterada, es decir, [...] nuestra implicación incesante con el otro y la otra y los otros de esos otros (crg, 2007a).

La traducción, que es una de las formas que asume la escritura, implica el pasaje de límites, pero sobre todas las cosas, vincularse con otros/as. Ese movimiento hacia otros espacios, hacia otros sujetos necesariamente implica, de mínima, una interpelación, y de máxima, una transgresión y subversión. Para Rivera Garza, escribir (que también es traducir) puede entenderse como una línea de fuga: “No para entrar, sino para salir. Para cuestionar el estado de las cosas. Para hacerse preguntas imposibles. Para no tener nombre o para tener todos los nombres. Para todos los rostros. Para mutar. Para el plural. Hacia ti” (Rivera Garza, 2016b). La escritura implica ir hacia espacios desconocidos, con otros sujetos, y establecer puntos de contacto con éstos, relaciones que representan un esfuerzo de traducción. Bourriaud (2018) lo explica al decir que “la traducción es, por esencia, un desplazamiento: hace que el sentido de un texto se mueva, de una forma lingüística a otra, y manifiesta estos temblores”. Cuando se transpone el material apropiado, se “sale al encuentro del Otro para presentarle algo ajeno bajo una forma familiar: te traigo lo que fue dicho en otro idioma que el tuyo” (Bourriaud, 2018, p. 62).

En “La importancia de ser extranjera”, dice Rivera Garza:

Al igual que la sexualidad o el género, la relación con el lugar —especialmente con el así llamado lugar de origen— no está signada por la posesión, sino por la desposesión. Es decir, el lugar-del-que-soy me desposee de mí [...]. No regreso al lugar-de-origen, luego entonces, para reconocirme, sino para volverme un enigma. Para solicitar un convertirse-en-otro. Para irme a otro lado. Para desviarme de mí. (crg, 2004z)

De la misma manera, la literatura de Rivera Garza funciona a partir del movimiento, del desvío de las categorías, de la desestabilización de las unidades cerradas y definitivas, de la transposición. Los textos literarios de Rivera Garza pueden también entenderse en el marco de la altermodernidad que plantea Bourriaud (2018), ya que ésta “se nutre de la fluidez de los cuerpos y de los signos, de nuestro vagar cultural”, se presenta “como una incursión fuera de los marcos asignados al pensamiento y al arte, una expedición mental fuera de las normas identitarias” (p. 88). Sánchez-Aparicio (2017), por su parte, propone que el proyecto de escritura de Rivera Garza “surge a partir de una confrontación de textos ajenos y propios, un escrutinio del que emergen formas renovadas, así como planteamientos teóricos que desordenan los papeles de quien crea y quien recibe el mensaje” (p. 10). La figura del

semionauta que postula Bourriaud, la cual es explícita en el personaje del traductor de *El mal de la taiga*, pero contenida en la mayor parte de las producciones de Rivera Garza, “recae en el hallazgo, y la consecuente traslación, de las referencias, añadiduras y complementos que abarca el discurso” (Sánchez Aparicio, 2017, p. 11).

### 3.11. *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* (2011)

El otro libro que Rivera Garza publica en el 2011 es *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. Tal como en *Los textos del yo* y en *Viriditas*, el poemario establece trayectorias hacia/desde el blog personal. 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 polícromo 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”. (crg, 2006b)

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, p. 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, p. 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, p. 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. (2015) 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” (p. 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*<sup>116</sup>. Para Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015), 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” (p. 161). Es en este punto específico en donde nos separamos de la lectura de Palma Castro, Galland Boudon, et al., 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 publica la serie *Disculpe las molestias...*, que consta 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 *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” (p. 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

---

<sup>116</sup> Prácticamente un año antes de la publicación de *El disco de Newton*, en enero de 2010, Rivera Garza abre su cuenta de Twitter @criveragarza. Es posible detectar similitudes entre la forma de los versos del poemario y los tuits, sobre todo en lo que respecta a su autonomía: la gran mayoría de las estrofas son autónomas, pueden comprenderse sin apelar a los versos anteriores o posteriores; un poco a la manera de los tuits que, salvo que se encuentren explícitamente en un “hilo”, apuntan a entenderse de manera independiente del resto de textos de la cuenta, porque la dinámica de esta escritura digital determina que los tuits aparecerán de acuerdo con el algoritmo de la plataforma en el *time line* del resto de usuarios/as sin seguir necesariamente el orden en el que originalmente fueron publicados.

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.

El gato, verde.

El hombre delgado, en negro.

El abrigo que pasaba por ahí, azul.

El vestido, dorado. (crg, 2009g)

Para Prieto Rodríguez (2022), 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”, 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 (Prieto Rodríguez, 2022, p. 91).

Son relativamente pocos los trabajos que analizan *El disco de Newton* (Cruz Arzabal, 2019c; Palma Castro, Galland Boudon, 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, por lo tanto, se centran en uno o dos poemas específicos. Se destaca la lectura que realiza Prieto Rodríguez (2022) de “Conjurar”, el segundo texto del poemario.

*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*, los verbos encabezan todos los textos, inmediatamente ponen a la escritura en movimiento. Al respecto, Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) postulan que “usar un verbo o verbalizar representa un acto poético (en el sentido de la palabra griega *poiesis*)” (p. 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 ensayo, “Despejar”, plantea la dinámica del dispositivo, 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, p. 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, p. 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, p. 11).

Así como “Mercuriar” reelabora “Mi prima Águeda”, publicado en *Sangre devota* (1916), el título del poemario de Rivera Garza es una referencia directa a otro poema de López Velarde; en este caso, “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” (pp. 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, p. 7). Prieto Rodríguez (2022) considera que estos textos son “epígrafes” (p. 109). La interpretación es válida, pero más allá de nombrar a esos textos de tal o cual manera, podemos postular que funcionan como un “poema 0”, ya que se muestran los procedimientos que se desplegarán en el resto del poemario.

En primer lugar, como ya hemos mencionado, 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 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, p. 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: 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, p. 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, p. 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 ejercicio de *El disco de Newton*: “Wittgenstein alguna vez aseguró, de manera por demás famosa, que los colores nos invitan a filosofar” (Rivera Garza, 2011a, p. 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, Galland Boudon, et al., 2015, p. 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, p. 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 *Desvío 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, p. 1). Luego de la imagen, hay nueve párrafos en inglés, siete de los cuales son reescritos y traducidos en *El disco de Newton*<sup>117</sup>.

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. (crg, 2009f)

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 (2022) 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, así como los signos que dan cuenta de él”. El crítico propone que la supresión “tal vez se deba a que esas digresiones aparecen a lo largo del libro en estos ensayos/poemas” (p. 111). Es posible coincidir con la interpretación de Prieto Rodríguez, pero nos interesa centrarnos en las reflexiones de Rivera Garza en sí.

---

<sup>117</sup> Los párrafos en inglés de “Out of the Blue” reelaborados como estrofas del poemario son los siguientes:

[...]

In *What is the Color of the Sacred?*, Michael Taussig recalls that “shamanic songs the world over often use archaic and bizarre terms.” Then, he asks: “Could we dare think of color the same way? As that which is at odds with the normal, as that which strikes a bizarre note and makes the normal come alive and have transformative power?” Then, with a fleeting smile perhaps, he adds: “(Just a thought).”

Parentheses, which always occur in pairs, set off strong or weak interruptions, offer strange alternatives, take readers to impromptu asides, and most generally replace winks.

Wittgenstein once famously claimed that colors spur us to philosophize.

[...]

Isaac Newton, the man who perceived himself to be “just like a boy playing on the sea-shore,” understood rainbows.

So did Cildo Mireles, incidentally.

[...]

Dorothy, the red-shoed one, knew about them also. (crg, 2009f)

La escritura como un proceso permanente, que puede continuar casi indefinidamente, desdibujando cualquier idea de versión final, es central en la poética de Rivera Garza. Si bien es posible hacer una lectura lineal y entender que el libro, *El disco de Newton*, se encuentra en plena instancia de composición mientras los/as visitantes del blog leen ese posteo digital (en línea con los avisos de publicaciones anteriores de “disculpe las molestias, mujer trabajando”), también podemos interpretar que, en general, cualquier libro se conforma, se construye mientras los/as lectores/as lo leen. Por lo tanto, el libro no tendría una forma final ni siquiera cuando ya está publicado, sino que se va constituyendo en cada lectura.

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. Un ejemplo de ello se despliega en el poema “Conjurar”.

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 (crg, 2009d). 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)*<sup>118</sup>. 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,

---

<sup>118</sup> La serie de paneles de *La leyenda de la Rosa de brezo* se encuentra en Buscot Park, Oxfordshire, Inglaterra. Es posible ver su disposición en <https://buscot-park.com/faringdon-collection/paintings-at-buscot>. *La leyenda de la Rosa de brezo* es uno de los “cuadros corales que funcionan entre sí como series temáticas y que tienen a las leyendas, los símbolos y el onirismo como referencias centrales” (Selma, 1991, p. 107).

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, p. 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, p. 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, 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, pp. 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)<sup>119</sup>. 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, p. 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*:

---

<sup>119</sup> Hidalgo (2017) sostiene que “la aparición de *Relación de los hechos* marcó un punto de inflexión en la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX”, ya que “José Carlos Becerra introduce un acento radicalmente distinto en lo que hasta ese momento se escribía en el país”. La novedad de *Relación de los hechos* “no está tanto en la forma ni en el paisaje de sus poemas, sino en la nueva visión del mundo que nos plantea”, así como la “profunda radicalidad de sus metáforas” y “la puesta en crisis del lenguaje” (p. 20).

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, p. 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, pp. 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 multimodal 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<sup>120</sup>. Para

---

<sup>120</sup> Hemos visto que los textos narrativos con atmósferas oníricas no son extraños en la producción de Rivera Garza, basta mencionar, por ejemplo, *La cresta de Ilión*, varios de los cuentos de *La frontera*

Prieto Rodríguez (2022), 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, creo, es uno de los mayores valores poéticos, narrativos, lingüísticos y artísticos del poema” (p. 116).

“Conjurar” ejemplifica cabalmente cómo, a partir del “verso libre, cercano, incluso, a la construcción del versículo por la extensión y la unidad temática” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 119), los procedimientos de la expansión y la reescritura que funcionan en *El disco de Newton* permiten 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 bastante evidente que en nuestro examen de “Conjurar” no hemos mencionado un eje temático muy potente que aparece en los versos del texto y ese es el asesinato de niños. Lejos se debe a un desinterés de nuestra parte, sino porque se relaciona con un elemento que consideramos central para nuestra lectura de *El disco de Newton*: la narración.

*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, Galland Boudon, et al., 2015, p. 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, p. 14)

---

*más distante*, y *El mal de la taiga*, en donde, además, se presentan personajes que ejecutan deambulatorias entre lo animal y lo humano.

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” (p. 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, pp. 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, p. 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, p. 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, p. 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; “Vapular” relata cómo tres personas se zambullen en el océano Pacífico<sup>121</sup>; 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

---

<sup>121</sup> Una escena similar será descrita años después en *El invencible verano de Liliana* (2021).

gives up authority (of intellect, understanding, status, force, legibility, gender) for wonder

I do it for pure pleasure (narrative, that is) (crg, 2009c)

Esta poética explica cómo se expande, cómo se “derrama” la narrativa en los distintos espacios de la producción literaria de Rivera Garza durante el período analizado. Podríamos decir que ya desde *Lo anterior*, una trama compleja o una robusta cronología de hechos lejanos están de llevar adelante la narración. Esta disolución de aspectos que suelen considerarse como centrales para configurar la narrativa (la anécdota, el argumento, el *plot*) 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 colisión, una divergencia. Quizás esto se observe de manera más patente en los textos del ciclo de la Detective (*Las Afueras*, *La muerte me da*, los cuentos incluidos en *La frontera más distante*, las entregas de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, *El mal de la taiga*), ya que juegan con y se desvían de los lineamientos y los lugares comunes del género policial.

Los procedimientos de la expansión, la reescritura y la traducción son compatibles con esta conceptualización de la narrativa, de hecho, la potencian. La ejecución de pasajes entre medios, entre versiones de textos propios y ajenos, conlleva transformaciones en todos los niveles de los lenguajes implicados en la transposición. Necesariamente, estos procedimientos inhabilitan cualquier posicionamiento hegemónico de la unidad y la armonía de sentido, de la linealidad, de un ordenamiento basado en una trama que se suponga sin fisuras. De hecho, la expansión, la reescritura y la traducción trabajan mejor en y con los intersticios, en la porosidad, sobre líneas de fuga permanentes; porque, para Rivera Garza, en la narrativa, “lo verdaderamente interesante ocurre en las colindancias”, en esos “espacios volubles donde lo que es no acaba de ser y, lo que no es, todavía no empieza” (crg, 2004v).

En los textos de nuestro corpus, la narración construye sentido a partir de la inestabilidad, de la tensión, de la deambulatoria semántica en los espacios. La narración se

mueve (y no podríamos decir que avanza, porque, por ejemplo, en cuentos como “Estar a mano”, “El gesto de alguien que está en otra parte” o “La mujer de los Cárpatos”, de *La frontera más distante*, la historia es recursiva, ya que incluso cuando suceden hechos importantes, “puntos de giro” de la trama, los relatos finalizan en situaciones prácticamente similares a las que habían comenzado) 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”).

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*; la voz poética de *La imaginación pública* 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; la Detective, quien intenta leer las escenas de los crímenes, los cadáveres y los documentos de los casos que le designan; Anne-Marie Bianco y la Mujer Vampiro, quienes tratan de leer y de escribir a Cristina, 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, 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, 2011c, p. 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. A raíz de esto, se suele denominar a este distanciamiento de ciertos parámetros narrativos que “obligan” a que la historia alcance un final en donde se efectúe un cierre semántico completo como “la narración del fracaso” (Sánchez Becerril, 2019).

“Todo poema fracasa”, leemos en *La muerte me da*, “todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir la presencia en él mismo que, por ser lenguaje, es todo ausencia”. 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, pp. 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”<sup>122</sup> (Sánchez Becerril, 2019, p. 107).

Opuestos a la inteligibilidad, a la trampa de la transparencia, a la exigencia de la comunicabilidad, los textos de Rivera Garza de nuestro corpus “relatan cómo esa inutilidad, incomunicabilidad, eso inservible del lenguaje se convierte en estrategia creativa y ciertamente lo importante de narrar” (Sánchez Becerril, 2019, p. 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”, 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: la primera narrativa que se fractura, que se daña, es la que trata de imponer la madre, la tradición.

Porque para doblegar a tu mundo sin ángulos,  
a tu mundo de marea y de espumas  
al mundo en que la sentencia suprema y de por vida  
era crecer en mujer  
tenía que encontrar el mecanismo pequeñísimo  
de la astilla en la palma de la mano  
la fractura exacta en el talón de Aquiles y todos  
los otros talones de todos tus pies  
puño de sal que hace parpadear los ojos a fuerza  
de arder. (Rivera Garza, 2014a, p. 20)

Los mandatos familiares, sociales, literarios son relatos que intentan imponerse como naturales, normales, 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, del *statu quo*.

Los planteamientos poéticos de Rivera Garza sobre la narrativa son constantes a lo largo del espacio temporal que delimitamos. 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* (*The Bourne Supremacy*, 2004) “toma más riesgos

---

<sup>122</sup> En “Mantra en infinitivo”, Rivera Garza postula: “Detenerse en el medio. Resaltar la materialidad del medio. Gozar la imposición del medio. Los límites del medio. Los límites que son la realidad del medio. Recordar que el lenguaje es *el medio*” [en cursiva en el original] (crg, 2005n).

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)” (crg, 2004ac). La apuesta por las divergencias que implican cualquier traducción, la multiplicidad de versiones detrás de la reescritura y el traspase de cualquier límite por la expansión debe entenderse como una dinámica que va más allá de la esfera literaria:

Mientras La Narrativa continúe entendiéndose a sí misma como el lugar de la anécdota y, al hacerlo, continúe privilegiando el desarrollo de la misma, uno no tiene otra más que entender por qué los lectores prefieren el cine, incluso el hecho en Hollywood, a ese predecible y timorato desdoblamiento lineal que, al ratificar la idea misma del desarrollo de lo narrado, termina afirmando el *statu quo* con todas sus jerarquías y sus vicios y sus pequeños poderes infames. (crg, 2004ac)

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, p. 109). Se narra para provocar esas respuestas en los/as lectores/as, para “producir una sospecha de realidad” (crg, 2004h).

Para Rivera Garza, 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. Los textos tienen una única posibilidad: “narrar los instantes en que el cuerpo tiene acceso directo a lo real” (crg, 2004h).

En el ensayo “Textualizar el contexto”, Rivera Garza sostiene que “el texto es pura iluminación” (crg, 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*<sup>123</sup> (1928-1929), de Aby Warburg. La vinculación lejos está de ser

---

<sup>123</sup> En el sitio web del Archivo del Instituto Warburg podemos acceder a la primera, a la penúltima y a la última versión del *Atlas*. A su vez, se puede realizar una visita a la exhibición virtual en <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>

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, p. 90).

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 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, p. 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, p. 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 el 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 enmarca, 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, p. 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), tú 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, p. 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. Citemos algunos párrafos más del 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*<sup>124</sup>. [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2011a, pp. 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, 2019c, p. 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, 2019c, p. 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

---

<sup>124</sup> Como es usual en los textos de Rivera Garza, la cursiva marca la cita directa, en este caso de Juan 20:23.

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, 2019c, p. 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.

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*, la serie de *Las Afueras* 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 sexto poema de *El disco de Newton*, “Vapular”, 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, p. 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 “Vapular”, se establece que “La primera tentación es, ciertamente, narrativa” (Rivera Garza, 2011a, p. 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, p. 35). La tentación de narrar tracciona el poema ensayo. Sigamos con otra estrofa de “Vapular”:

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, p. 31)

El experimento, como juego, como estructura lúdica (Nallar, 2016), 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, 2007a, p. 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 y recursividad, hay que volver a jugar.

La siguiente estrofa presenta los personajes de la historia que se anunciaba en las primeras estrofas, pero además vincula la narración con la idea del juego que acabamos de leer:

Desde otra perspectiva sólo se trataba de tres personas a medio vestir  
o medio desvestir que, muy adentro del océano, gritaban y reían. Los  
brazos hacia el cielo; las bocas llenas de sal. (Rivera Garza, 2011a, p. 31)

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.

En “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”, Giorgio Agamben (2001) lee la “llegada al país de los juguetes” de *Las aventuras de Pinocho* para observar 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 retoma a Benveniste para explicar 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” (pp. 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* (y tranquilamente podemos ampliarlo también a los otros textos del corpus analizado), 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. Continuamos con “Vapulear”:

¿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, p. 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 blognovela de Rivera Garza se asume y “se quiere tartamuda, imperfecta, inacabada, en-proceso-perpetuo” (Rivera Garza, 2004a, p. 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, p. 80). Pasan otros cinco años, para que la centralidad de lo procesual en la literatura de Rivera Garza 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, p. 35). La literatura no apunta a comprobar nada, al contrario, busca generar una sospecha. En un ensayo contemporáneo a *El disco de Newton*, “Saber demasiado”, Rivera Garza explica que

los libros que me han marcado, esos a los que regreso una y otra vez con la curiosidad intacta, no son aquellos que me aclaran, ilustran o develan (todos verbos luminíferos, en efecto) la así llamada realidad, sino aquellos otros que me inquietan con su oscuridad, me problematizan con sus preguntas sesgadas o secretas, y me atenazan con sus desvaríos (Rivera Garza, 2010c, p. 13)

“En el juego se asume, no se comprueba” (Rivera Garza, 2011a, p. 37), vuelve a repetir la voz poética en “Desparpajar”, el séptimo poema, y queda más que 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, 2010c, p. 13).

El término “ensayo” del título del poemario innegablemente establece una referencia al género inaugurado por Michel de Montaigne<sup>125</sup>. La bibliografía crítica sobre el ensayo es extensa y variada (y su volumen se amplía aún más si tomamos también el campo del ensayo latinoamericano), por lo tanto, una revisión pormenorizada de dichos trabajos excede los límites de este trabajo<sup>126</sup>. Sin embargo, el funcionamiento, la forma en que Rivera Garza juega y experimenta con *El disco de Newton* nos lleva a que referenciamos algunos textos críticos clásicos sobre la escritura ensayística.

En “Desparpajar” leemos:

Hay un jardín y, en el jardín, hay un nogal de amplias ramas oscuras  
cuyos frutos caen entre las hojas erectas del pasto. Alrededor de los

---

<sup>125</sup> Para Prieto Rodríguez (2022), el término ensayo, más que remitirnos al “centauro de los géneros”, tal como lo definió Alfonso Reyes, “nos lleva a pensarlo y, en especial, a pensar este disco-libro como el dispositivo del disco de Newton, como un objeto para la experimentación de la luz y el color, así como de los otros temas que surgen de ellos, a través de la palabra” (p. 120).

<sup>126</sup> Entre los principales trabajos podríamos mencionar (Adorno, 1962), Cámpora & Dimópulos (2018), Forster (2004), Lagmanovich (1984), Lukács (1975), Montiel (2000), Sarlo (2000), Skirius (2006), Starobinski (1998), Weinberg (2007), etc.

frutos inmóviles sobrevuelan los siete pájaros negros, parloteando.

Es imposible saber aún de quién serán los pasos que dejarán la huella de la que hablaré después.

Alguien que todavía no respira hablará o parloteará, sin duda, de todo esto.

El que observa con cuidado el radiante plumaje del cuervo terminará llevándose la mano hacia la cuenca de los ojos, acaso sin querer.

En el juego se asume, no se comprueba.

El descubrimiento de la verdad obligó a Edipo, el de los pies hinchados, a olvidarse de la luz.

No todas las tragedias son griegas, eso se sabe.

Desde 1971 hay una capilla dentro de la cual cuelgan 14 lienzos negros de Mark Rothko. (Rivera Garza, 2011a, p. 37)

Tal como había mencionado la voz poética en “Vapulear” —“La primera tentación es, ciertamente, narrativa” (Rivera Garza, 2011a, p. 31)—, “Desparpajar” inicia con la representación del lugar en donde se va a desarrollar una de las narrativas del poema. En las estrofas siguientes, la voz asume su calidad de narradora (“de las que hablaré después”) y plantea dos prolepsis, a través de las cuales amplía el marco temporal de la historia narrada, ya que, hemos partido del tiempo presente de la primera estrofa y ejecutamos un salto a tres momentos distintos del futuro (el de la persona que dejará la huella, el del alguien que “hablará o parloteará” de todo esto, el que terminará de llevarse la mano hacia la cuenca de los ojos).

Si la poesía asume la forma de lo narrativo en estas primeras estrofas, también se vincula con las dos siguientes, la de la referencia a Edipo y la de la tragedia, pero aquí con una modalidad discursiva “en segundo grado”, bajo la forma de la acotación crítica, del comentario metaliterario. Sin embargo, esta escritura también posee claros visos poéticos, ya que “olvidarse de la luz” es una metáfora del destino del héroe trágico de Sófocles.

Las catorce pinturas negras de la llamada “Capilla Rothko”, ubicada en Houston, ingresan al poema y se convertirán, junto con el mismo pintor letón, en uno de los ejes del texto. Las relaciones intermediales son centrales en *El disco de Newton*, sobre todo las que tienden puentes, obviamente, con las artes plásticas y visuales y con la química y la física: además de Rothko, piezas de Duchamp, Doré, Burne-Jones, los esquemas de color RGB y

CMYK, las propiedades de la luz, los elementos químicos necesarios para componer un determinado color, etc., se entienden como materiales poéticos.

Arte, literatura y ciencia se articulan en los poemas de *El disco de Newton* o, dicho de otra manera, en los ensayos del poemario. Las fronteras entre las disciplinas se expanden y se hacen porosas, rasgo central de la escritura ensayística. Según Georg Lukács (1975), el ensayo no formaría parte del campo de la ciencia, antes bien se establecería como un género artístico, como una “forma de arte”, pero sin nunca borrar del todo el límite entre arte y ciencia (pp. 15-16). Beatriz Sarlo (2000) explica que el ensayo, que trata de articular el carácter tentativo y el carácter conclusivo de la argumentación, posee cinco recursos principales: la paradoja, la elipsis, la polémica, la metáfora y el aforismo (p. 19). *El disco de Newton*, poemario y a la vez ensayo (que es otra forma de decir juego y experimento), emplea, sobre todo, la elipsis en el montaje de las escenas de las narrativas, la forma breve del aforismo y la condensada traslación semántica de la metáfora.

El ensayo no posee esa perfección definitiva de la filosofía y de la ciencia, pero eso no significa que no tenga la capacidad de una “nueva reordenación conceptual de la vida”. Lukács sostiene que el ensayista contrapone su “creación fragmentaria a las pequeñas perfecciones de la exactitud científica”, por lo tanto, el ensayo no brinda conclusiones absolutas y perpetuas. El ensayo es un juicio, “pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia [...], sino el proceso mismo de juzgar” (pp. 37-38). El poema, que es otra forma de decir el ensayo o el juego para Rivera Garza, se abstiene de generar conclusiones certeras y definitivas, fáciles de comunicar, iluminadoras. Seguimos leyendo en “Desparpajar”: “Es común que la aproximación al mundo se haga a través de hipótesis. / En el juego se asume, no se comprueba” (Rivera Garza, 2011a, p. 40).

*El disco de Newton* privilegia el montaje de escenas, citas, planos detalle, todos elementos fragmentarios, antes que un texto/objeto sin fisuras. De hecho, los procedimientos que despliega la poética de Rivera Garza subrayan lo fragmentario de los materiales empleados, agudizan la discordancia entre formas, escrituras, tradiciones. De hecho, para Cruz Arzabal (2019c), “el sistema de lo múltiple que conforma la poética de Rivera Garza alcanza su momento de formalización más claro en *El disco de Newton*” (p. 147).

Theodor Adorno (1962) expone que el ensayo, radical en su “carácter fragmentario”, no sigue las reglas “del juego de la ciencia”, ya que no apunta “a una construcción cerrada, deductiva o inductiva” y por lo tanto rechaza cualquier resultado atemporal e invariable (pp. 19-20). En el ensayo, los conceptos no se despliegan linealmente y en un solo sentido, sino que se entretajan e interaccionan de forma simultánea; el ensayo “procede de un modo metódicamente ametódico” (Adorno, 1962, p. 23). El ensayo es, a la vez, abierto y cerrado: es abierto en la medida en que, por su disposición misma, niega toda sistematización; y es cerrado, porque “trabaja enfáticamente en la forma de la exposición” (Adorno, 1962, p. 29).

En “Saber demasiado”, leemos:

Un libro verdadero, quiero decir, no porta un mensaje sino un secreto [...], las páginas convertidas en el velo de lo que está hecho. Más que enunciar algo, ese libro alude a otra cosa. Esa otra cosa es, precisamente, lo que el libro no sabe: su propio punto ciego. Un libro así no pide ser digerido o descifrado o consumido, sino ser compartido, estar implicado. (Rivera Garza, 2010c, p. 10)

La escritura ensayística compone experimentando, vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su perspectiva todo lo que ve (Adorno, 1962, p. 28). Podríamos transponer la caracterización a la escritura poética en *El disco de Newton* y cuadraría sin problemas. El ensayo poemario, en la indagación, crea, y en la creación, indaga. “Inacabado siempre, lleno de ángulos imposibles, ese libro sabe hacerse de lado dentro de sí mismo para que yo entre. Es, luego entonces, un libro aptamente [...] vacío” (Rivera Garza, 2010c, p. 13). Los ensayos de *El disco de Newton* “son un experimento, una forma de filosofar fuera de los marcos establecidos para pensar” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 120); de hecho, lo que puede entenderse como materiales y acciones ajenas a la reflexión, en el poemario se instauran como las claves para la duda, la pregunta y el examen: “Alguien pudo haber pensado también que se trataba de tres personas / desquiciadas mientras que otro pudo haberlas descrito como / absolutamente metafísicas” (Rivera Garza, 2011a, p. 32). Ensayo y traducción coinciden en los mecanismos que guían sus funcionamientos: se distancian de su objeto de escritura para tensionar sus contradicciones, para hacerle preguntas incómodas y reelaborarlos a partir de una nueva lectura. Podríamos afirmar que, en Rivera Garza, la escritura ensayística es una escritura en-traducción.

### 3.12. *Un verde así* (2010), *Viriditas* (2011)

El 12 de marzo de 2010, Rivera Garza publica en *No hay tal lugar* el posteo “Lo que se me olvida”. Lo que vemos es una fotografía de un cielo nublado sobre el mar. Las nubes se alzan potentes, grisáceas, y todo parece indicar que, en cualquier momento, una tormenta caerá sobre las aguas. Debajo de la imagen, se encuentra un espacio en blanco. A primera vista, parecería que hubo un error en el diseño del posteo, porque, luego de las líneas vacías, se encuentra la consabida firma “crg”. Pero si con el cursor nos ubicamos en dicho espacio y comenzamos a seleccionar las líneas supuestamente vacías, un texto oculto empieza a aparecer. Como si fuera un mensaje escrito en tinta invisible al que se le aplica un reactivo, gracias al fondo azul de la herramienta de selección, podemos ver las palabras escritas

originalmente en color blanco. El texto posee las fórmulas de inicio de los cuentos tradicionales —“Érase una vez. Había un bosque” (crg, 2010c)—, modelo del cual rápidamente se aparta, para plantear un desarrollo de la acción que depende de sintagmas nominales (que tienen a menudo una proposición incluida adjetiva) y oraciones en donde la relación de predicación se establece con un sustantivo abstracto: “Los caminos de tierra bajo las plantas de los pies. La soberanía reside en La Intemperie: eso es cierto. Nómada la mano, que se alza hasta la piel. El cielo suele ser un cuerpo o un manto. Las raíces, enormes. Los muslos, que avanzan. Las pantorrillas” (crg, 2010c). La voz poética asume la primera persona en ciertas oraciones, “No tengo casa o, si tengo casa, la casa no tiene techo” (crg, 2010c), para postular determinados estados, deseos o acciones bastante curiosas —“Tomo todos los tordos. [...] La verdad es que quiero un reino” (crg, 2010c), dice más adelante—, e inmediatamente después da cuenta de un “Alguien” que recorre el bosque que se había presentado al inicio: “Alguien parpadeaba bajo las sombras de las ramas carnívoras. Alguien besaba, labiodentalmente. [...] Alguien caminaba sobre el agua, aproximándose” (crg, 2010c).

Casi un mes después, el 17 de abril de 2010, aparece en el blog el texto “Sarah Woodruff Looked into me Once”. El posteo sigue los lineamientos formales de “Lo que se me olvida”: una fotografía que aparentemente no tiene vínculo directo (un grupo de personas que observan unos lobos marinos y una joven que mira a cámara) con un texto que se caracteriza por la preeminencia de sintagmas nominales y oraciones cuyos verbos conjugados se articulan a sujetos abstractos. Una vez más, el texto está oculto y se descubre con la herramienta de selección; además, se evidencia una narración difusa en donde apenas se establece una anécdota alrededor de la cual se organiza el relato. Sin embargo, hay un elemento que cobrará importancia dentro de dos meses, cuando comience a publicarse una nueva serie de posteos: “Existe un verde que sólo es posible percibir en sueños” (crg, 2010d).

Entre junio y julio 2010<sup>127</sup>, se publica en *No hay tal lugar* una serie de posteos que lleva como título “Un verde así”, que consiste en fotografías que se caracterizan por un verde intenso. Debajo de la imagen del objeto, lugar (urbano o rural), insecto o sujeto que se encuentran embebidos por el color verde se agregan, en un montaje que juega con la correspondencia (o no) entre palabra e imagen, textos de prosa poética que a menudo recurren, a su vez, a la cita en itálica de distintas fuentes, ya sean “canónicas” (Juan Rulfo, Ramón López Velarde, Anne Michaels, Rodrigo Toscano, etc.) como de la comunidad tuitera (@altanoche, @frank\_lozanodr, @viajerovertical, etc.). Los textos, una vez más, deben descubrirse cuando el/la lector/a selecciona el espacio en blanco debajo de la fotografía. La

---

<sup>127</sup> Publicaciones del 12, 13, 14, 16, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 y 30 de junio (<https://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/06/>). Publicaciones del 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13 de julio (<https://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/07/>).

primera entrega de la serie *Un verde así*, del 12 de junio, recupera ciertos elementos de “Lo que se me olvida” y “Sarah Woodruff Looked into me Once” (la presencia multimodal de la fotografía, el texto oculto/develado, la referencia al verde del posteo del 17 de abril) y establece el tipo de prosa que seguirán todas las demás publicaciones: “Cosa de elevar el rostro y encontrarlo. Un verde así. Desde las banquetas de la noche, los cuatro pasos. Alrededor: las melodías, las voces, los cuerpos. Adentro: el sonido de otro mundo. La rocola es un castillo de cristal. Como desde Shanghái, en el futuro. Como si viera Shanghái en el 2017. Tal vez más tarde, incluso” (crg, 2010e).

En 2011, Rivera Garza propondrá en el poemario *Viriditas* un nuevo itinerario para recorrer *Un verde así*: enmarca la serie entre dos posteos del 24 de diciembre de 2010 (no aparecidos en el blog) y a continuación reproduce todas las entregas que fueron efectivamente publicadas en el blog, pero no incluye las fotografías. Por otro lado, al no contar ya con la posibilidad de que los/las lectores/as descubran el texto con la herramienta de selección, las líneas ya se encuentran “develadas”.

*Viriditas* permite una variedad de lecturas por los conceptos y las dinámicas que entran en juego en su estética y en su proceso de composición: Keizman (2013) centra su análisis en la serie *Un verde así* del blog; Cruz Arzabal (2016, 2018) toma como punto de partida el concepto de archivo, a partir del trabajo de Derrida (1997), para leer las prácticas de archivo en *Viriditas* como “procedimientos artísticos en relación con la acumulación y en la domiciliación que delimitan el interior y el exterior de la textualidad”; Prieto Rodríguez (2022) se centra en las relaciones entre *Viriditas* y *Un verde así* para examinar la colindancia y las estrategias de intermedialidad que se despliegan en el poemario, etc. Nuestra lectura referenciará ciertos aspectos de dichos trabajos y de otros, pero seguiremos un eje diferente, específicamente el de los planteamientos poéticos que se observan en los poemas. Así como lo hicieron *La muerte me da* y *El disco de Newton*, *Viriditas* es un poemario y a la vez una poética: además de desarrollar reflexiones explícitas sobre la práctica escritura y la literatura para Rivera Garza, *Viriditas* textualiza, es la puesta en práctica de los procedimientos de reescritura, expansión y traducción.

En el epígrafe del poemario leemos: “*Si la tierra no tuviera humedad y viriditas, se derrumbaría como las cenizas...* Hildegard von Bingen, sermón en la catedral de Colonia” [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2011c, p. 10). El término *viriditas*, que en latín remite a verdor, verdura, fortaleza, frescor, se encuentra en el pensamiento teológico de la abadesa benedictina Hildegard de Bingen (1098-1179). Ronaldo Ferrito (2014) explica que, en los sermones de la abadesa, el significado de *viriditas* se aproxima a una vitalidad natural subyacente en los seres, otorgada por Dios.

Para Prieto Rodríguez (2022), Rivera Garza rescata “el significado de la palabra en sí, verde, verdor, y construirá imágenes con alusión a *viriditas* para dar cuenta de otro tipo de

fuerza creadora, ya no una divina, sino la del lenguaje” (p. 94). En una perspectiva similar, Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) sostienen que “*Viriditas* no solamente se basa en el título y epígrafe inicial sino en un sentido más profundo de buscar, a partir de la evocación y el goce estético de la escritura, una relación directa con la vida” (p. 173).

El texto “Viernes, diciembre 24, 2010. 9:04 AM” abre el poemario:

También podría ser un sistema de registro, un libro. Únicamente eso, o hasta eso. Uno suele no saber si inició una mañana de marzo, cuando sólo se pensaba en un bosque mientras se veía una fotografía de un cielo muy gris, o poco más tarde, un mediodía de abril, o si empezó después, una tarde de junio, cuando las palabras verde y Shangháí aparecieron juntas por primera vez. Uno sabe en realidad pocas cosas.

Pero un libro es un sistema de registro del paso de algunos pocos días: treinta, tal vez treinta y dos días de un verano muy largo. Se resaltan los elementos que han aparecido: un color, por ejemplo; un lugar mítico, o fantasmagórico, o muy vivo. Se elige una cláusula secreta: escribiré una frase y borraré dos, y entonces escribiré otra frase. Borrar es importante también. Se empieza entonces o se continúa, que es algo más apegado a la verdad. Se continúa hasta que un día, el día menos pensado, en efecto, se detiene. Uno se detiene. Y aunque se vuelva la vista atrás, uno no deja de detenerse.

Las fotografías que acompañaron cada una de éstas, que son entradas de unos cuantos días del verano del 2010, pueden ser vistas en [www.cristinariveragarza.blogspot.com](http://www.cristinariveragarza.blogspot.com), justamente en las fechas indicadas en cada uno de los textos que aparecen en este libro.

Uno registra, entre otras cosas, para poner la experiencia en otro lugar. Eso es bueno. (Rivera Garza, 2011c, p. 12)

Este es uno de los textos que no fue publicado originalmente en *No hay tal lugar*. Sin embargo, asume como propia la estética del blog, que a su vez remeda la del diario personal, la de la bitácora, y emplea como título la fecha que, en la plantilla predeterminada del blog, marca cronológicamente cada entrada. Es interesante que la primera oración explícitamente indica que un libro impreso, como el que tiene en esa instancia el/la lector/a en sus manos, podría ser un registro de días, podría ser una bitácora. El uso del condicional es clave: un libro es una acción no terminada, es un hecho hipotético. Un libro, este libro en particular, podría ser únicamente o hasta una bitácora digital. O no. Podría ser, también, otra multiplicidad de escrituras: ensayo, poética, narrativa, crónica, y tantas otras más.

La estética y el origen digital de los textos le permite a Cruz Arzabal (2016) postular una doble lectura de *Viriditas*: “como libro (que es en sí mismo un registro) y como reproducción de otro registro”. Se desarrollaría de esta manera un “proceso de trans-

archivación”, el cual es “inverso” al que usualmente se someten los documentos que pasan de un soporte físico a un soporte digital. Se trata de “un proceso de cambio y de registro de segundo grado” (Cruz Arzabal, 2016, p. 38). Treinta o treinta y dos días de verano son registrados en un blog, los cuales se transponen en un libro, procedimiento que expande el campo de la literatura impresa, al ir hacia y reescribir textos de los entornos digitales interconectados. Porque, al fin y al cabo, el/la escritor/a registra para que la experiencia se reelabore y realice pasajes hacia otros lugares. La escritura, como práctica social, tiene entre sus propósitos el de transponer registros, archivos. “Publicar, reproducir y registrar son actividades”, sostiene Cruz Arzabal (2016), “que intervienen en la producción de espacios para la memoria” (p. 38).

“Viernes, diciembre 24, 2010. 9:04 AM” brinda también una fórmula de escritura, una metodología cuyos primeros pasos bien puede aplicarse tanto para *Viriditas* como para *El disco de Newton*: “Se resaltan los elementos que han aparecido: un color, por ejemplo; un lugar mítico, o fantasmagórico, o muy vivo”. La escritura es un proceso recursivo en donde necesariamente están implicados los avances y retrocesos, los ir y venir entre versiones y textos:

Se elige una cláusula secreta: escribiré una frase y borraré dos, y entonces escribiré otra frase. Borrar es importante también. Se empieza entonces o se continúa, que es algo más apegado a la verdad. Se continúa hasta que un día, el día menos pensado, en efecto, se detiene. Uno se detiene. Y aunque se vuelva la vista atrás, uno no deja de detenerse. (Rivera Garza, 2011c, p. 12)

El borramiento, la reelaboración, la fragmentación temporal del proceso de composición no sólo dan cuenta de que la “versión final” de un texto es una convención (Rivera Garza, 2011c, p. 44), sino que la escritura es movimiento entre tiempos, espacios, lenguas y lenguajes. Reescritura, traducción y expansión, en definitiva, es otra manera de decir escritura en Rivera Garza.

La acotación sobre las fotografías, además de explicitar la trayectoria entre el libro y el blog, establece una relación intermedial entre los textos verbales y los textos visuales, los cuales están disponibles aún y son fácilmente ubicables si se siguen las coordenadas dadas. En *Un verde así*, las fotos son catalizadoras de la producción de los posteos, son detonantes de la escritura. En la publicación digital, entre el texto visual y el texto verbal, se articula una “colindancia de lenguajes artísticos hilada a través de la estrategia retórica de la écfrasis” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 102). En la entrada correspondiente al martes 29 de junio de 2010, en el blog vemos la fotografía de un diente de león o panadero y en el texto verbal que acompaña leemos:

Cosa de pasar a gran velocidad y verlo. Un verde así. Mira cómo se deshace en el aire el verbo deshacer. Esto es lo único que quedaría. El final es una convención, eso se sabe. Podría ser una nube pequeñísima. O no. El diente de león entre las yemas de sus dedos. Al entrar en la bruma queda claro que la bruma no es más que una llovizna muy tenue.

En esta publicación, el diente de león será uno de los ejes que sigue la voz poética para organizar el relato del recuerdo de una pareja, cuyo pasado, frágil luego del fin, se va deshaciendo como los pétalos de la flor de dicha planta. En la traducción de la serie del blog al poemario impreso, en la transarchivación (Cruz Arzabal, 2018) de *Un verde así* a *Viriditas*, la fotografía se elide. Al deslindarse de la imagen fotográfica, del texto visual, y optar sólo por el registro verbal, “la écfrasis pasa a presentar y a resignificar la imagen ausente detonante de la escritura” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 104).

Las dinámicas de la traducción, la reelaboración y la expansión que postulamos como ejes de lectura para la poética de Rivera Garza pueden observarse claramente en *Viriditas*. Pero además es el propio poemario el que expone los planteamientos poéticos a través de los cuales se compuso. En la misma línea que *Los textos del yo*, *El disco de Newton* y, como veremos, *La imaginación pública*, *Viriditas* es un poemario poética.

En un fragmento de “Lunes, junio 14, 2010. 8:59 AM”, leemos:

Cosa de asomarse al estanque y encontrarlo. Un verde así. No les gustaba volar en sueños, eso les quedó claro. De eso hablaron incluso antes de salir de la habitación. En algún momento se sorprendieron haciendo el mismo gesto: los ojos hacia el techo. La búsqueda infructuosa de algo más. Estas son tus manos, y tiemblan. El ruido de los pasos y las voces y las copas alrededor. En los sueños habría ciudades sin nombre, cuerpos desnudos, cables de teléfono, historias sin principio ni fin. (Rivera Garza, 2011c, p. 22)

Esta escena es reescrita varias veces en la producción de Rivera Garza con años de distancia, en un arco temporal que va desde *La guerra no importa*, en 1991, hasta el 2011, con *Verde Shanghai* y *Viriditas*. Pero centrémonos en lo que podrían soñar los personajes: “ciudades sin nombre, cuerpos desnudos, cables de teléfono, historias sin principio ni fin”. Prácticamente, es una descripción de la mayoría de las narrativas de Rivera Garza.

El texto “Lunes, julio 12, 2010. 7:28 AM” nos brinda una lista de los elementos que colindan en la literatura de Rivera Garza: “Mi equipaje: una colección de materiales manufacturados, una mano, los huesos tocados por el trueno” (Rivera Garza, 2011c, p. 71). Un archivo de textos ajenos y propios para reescribir, cuerpos fragmentados por el deseo, muertos fulminados por la tormenta de la violencia forman parte de los textos de la escritora mexicana.

Si comparamos *Los textos del yo*, *El disco de Newton* y *Viriditas*, es posible establecer una suerte de gradación en lo que respecta al lugar que ocupan los planteamientos poéticos en cada poemario. A diferencia del texto de 2005, en este poemario del 2011 que estamos analizando observamos que las reflexiones sobre la poética se despliegan prácticamente de manera constante en todos los poemas y se presentan de manera explícita.

Cosa de detenerse en medio del parque y encontrarlo. Un verde así. Trasplantar también significa: || 3. tr. Trasladar de un lugar a otro una ciudad, una institución, etc. Shanghái o Copenhague, da lo mismo. [...] ¿De qué se apropia el que se apropia del estilo de otro? La lectora dice: lo que no permite leer el inconsciente es el consciente. Lucha de gigantes. La guerra es una cosa serenísima. Mi alteza. Ahora se dice intervenir, retomar, hacer suyo. En el inicio, todas las historias fueron las historias de tus hadas. (Rivera Garza, 2011c, p. 32)

Luego de la fórmula, de la frase catalizadora que abre veintisiete de los treinta y dos poemas (“Cosa de... y ... Un verde así”), en el texto “Miércoles, junio 23, 2010. 7:53 AM” se cita la tercera acepción de la palabra “trasplantar” que brinda el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española. Es interesante que el proceso de selección de una definición no deriva necesariamente en una omisión de las demás, al contrario, lleva a revisar tres de las acepciones no incluidas y concluir que también forman parte de la producción de sentido. En línea con la lectura de Cruz Arzabal (2016), quien propone que *Viriditas* es un “archivo de escrituras colindantes” (p. 41), bien podríamos decir entonces que lo que queda afuera de cada poema también lo define. En la naturaleza de todo archivo está esa relación con el afuera, con lo que queda a la intemperie. Esa relación nombra su incompletud. Así como no hay archivo sin lugar de consignación y sin una técnica de repetición, tampoco lo hay sin una exterioridad: ningún archivo es sin un afuera (Derrida, 1997, p. 19).

Si con la primera acepción de trasplantar (“trasladar plantas del sitio en que están arraigadas y plantarlas en otro”) podemos establecer un vínculo con la idea de radicante de Bourriaud (2018) que hemos revisado, la segunda se relaciona con los procesos migratorios que no sólo tematizan los textos de Rivera Garza (“La importancia de ser extranjera”, *La frontera más distante*, “Breve historia íntima de la escritura en migración”, *Autobiografía del algodón*, entre otros), sino que forman parte de su historia personal (Gallo, 2009; Hind, 2003; Hong & Macías Rodríguez, 2007; Ruffinelli, 2008). ¿La cuarta acepción (“introducir en un país o lugar ideas, costumbres, instituciones, técnicas, formas artísticas o literarias, etc., procedentes de otro”) no es acaso el proceso basal de la (des)apropiación? En suma, son definiciones que se entienden a partir del movimiento entre espacios y medios de objetos, sujetos, prácticas, regímenes, etc. Esos pasajes necesariamente implican transformaciones y reelaboraciones.

A su vez, es interesante que el texto plantee la reflexión sobre qué implican los términos que se emplean para definir una determinada práctica de escritural. Cuando decimos que un/a escritor/a lleva a cabo una poética apropiativa, ¿qué es lo que realmente “hace suyo” para “intervenir”? En la pregunta retórica del poema acaso resuena cierta idea que se terminará plasmando en el empleo del concepto “desapropiación” en lugar de “apropiación” a partir de *Los muertos indóciles*, ya que el primero ejecuta un movimiento “hacia lo propio y hacia lo ajeno en tanto ajeno, rechazando necesariamente el regreso a la circulación de la autoría y el capital, pero manteniendo las inscripciones del otro y de los otros en el proceso textual”; mientras que el segundo contribuye “de manera acaso paradójica, a la tachadura de autorías subalternas y al reencumbramiento del escritor profesional” (Rivera Garza, 2013a, pp. 24-25). De hecho, el señalamiento de que “en el inicio, todas las historias fueron las historias de tus hadas” puede interpretarse como que todas las narraciones, todas las composiciones literarias, en definitiva, son de otros, incluso las que se empiezan a producir en la infancia. Para Rivera Garza, la idea de unas escrituras desapropiativas permite explorar “el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionamente con otros” (Rivera Garza, 2013a, p. 25).

La cuestión de la inclusión de textos, de voces, vuelve a tratarse en “Jueves, julio 8, 2010. 9:15 AM”. Allí, leemos:

Lo que dice Anne Carson en un libro sobre Emily Dickinson, y lo que dice Susan Howe en un libro sobre Emily Dickinson, y lo que nunca dijo Emily Dickinson. **Aterrador es lo que dicen los párrafos y las oraciones y las letras.** Esas cosas nacen de aquí, dijo señalándose el estómago vacío, y luego la sien derecha. [en negrita en el original]” (Rivera Garza, 2011c, p. 63).

La escritura es sobre, es a partir de, es desde y hacia un/a otro/a. Incluso si las palabras de ese/a otro/a nunca fueron escritas. Aquello que conmueve, aterrera, excita, discuerda, desestabiliza es que la escritura es un trabajo que implica, además de cuestiones intelectuales, aspectos materiales. Nada más terrenal y corporal que el hambre. Porque, detrás de esas voces que se citan, que se reescriben y traducen, hay cuerpos: “**En algún punto empieza el tú.** La voz es un retrato de los órganos más íntimos del cuerpo” [en negrita en el original] (Rivera Garza, 2011c, p. 71). La escritura, remarca Rivera Garza, es una cuestión en donde se pone en juego el cuerpo, el propio y el ajeno.

“Esto no es un ataque personal contra el final” se publica en *No hay tal lugar* el 24 de mayo de 2005. Allí, leemos lo siguiente:

Se sabe que esa convención conocida con el nombre de El Final es completamente aleatoria. [...] El final es resultado, con frecuencia, de motivos extra-textuales: un contrato que se cumple, el aburrimiento del autor, las ganas de iniciar un nuevo libro, una fecha límite [...]. Lo repito ahora y lo repetiré siempre: el libro rara vez culmina en el Final. (crg, 2005f)

La última página no marca necesariamente el fin de un texto, como tampoco lo hacen los marcos de una plantilla de blog o de una diapositiva digital. Menos aún debe considerarse que la versión de un texto publicado es la definitiva y que lo clausura. Así como no hay medio, género o soporte específico para la literatura, tampoco ésta se encuentra circunscripta sólo a un lenguaje, modo de composición o determinado régimen de expresión. Ni siquiera el tiempo delimita al texto, ya que seis años después, leemos “Martes, junio 29, 2010. 7:33 AM”:

Cosa de pasar a gran velocidad y verlo. Un verde así. Mira cómo se deshace en el aire el verbo deshacer. Esto es lo único que quedaría. El final es una convención, eso se sabe. Podría ser una nube pequeñísima. O no. El diente de león entre las yemas de sus dedos. [...] Uno siempre está a punto de cruzar una frontera. (Rivera Garza, 2011c, p. 44)

Deshacer no es sinónimo de finalizar. El hecho de que un objeto o una idea se fragmente, se recorte, no significa su fin. En “Lunes, junio 21, 2010. 7:43 AM”, leemos: “Todo está a punto de romperse alguna vez. El fragmento no es, de manera alguna, una invención del siglo XX. Algo me sucede con los pequeños párrafos encadenados. [...] La destrucción es una forma de vida, a veces” (Rivera Garza, 2011c, p. 30). La idea de equilibrio, armonía es, también como el final, una convención: el texto está en permanente tensión, en cualquier momento puede desarmarse, salirse de sí mismo. Más que fin, hay transformación, hay deriva, hay un pasaje hacia otro lugar. Como quien la escribe, la literatura “siempre está a punto de cruzar una frontera”.

Una vez más, la fórmula vuelve a repetirse en “Viernes, julio 2, 2010. 2:57 AM” (“El final es sólo una convención, se sabe”), y se aplica a todos los niveles e instancias de la práctica escritural: “Cosa de moverse con cautela y verlo. Un verde así. Contarte lo que pasa. Narrar las mañanas y los mediodías y las tardes y las noches y las madrugadas. Los puntos suspensivos son apenas un límite. La anécdota es lo que tiende a explotar” (Rivera Garza, 2011c, p. 71). La narración va más allá de los límites que pueden plantear los signos de puntuación o las formas del relato. Para que el mecanismo de la narrativa funcione no necesariamente debe accionarse a partir de un conflicto, lo narrable bien puede ser un momento, una escena, un fragmento de tiempo, un color

**Cuando te encuentres al final de la frase, toma un paracaídas y abre los brazos.** Las ráfagas afganas. Las hebras del cabello. La atracción del vacío podría ser el diagnóstico de

una enfermedad. Escribir es eso. Ambulatorio se refiere al uso de ambas extremidades, especialmente al caminar. Correr es una manera de inventar el aquí y el ahora. El pensamiento es un ejercicio, en efecto. [en negrita en el original] (Rivera Garza, 2011c, p. 73)

El final es una frontera más que puede, que tiene que ser traspasada. Cuando se alcanza el final de un libro, de una oración quien escribe debe seguir adelante, correr o deambular, pero siempre continuar. Escribir, postula Rivera Garza, es la atracción del vacío.

“Sábado, julio 3, 2010. 8:35 AM” es el poema en donde son más explícitos los lineamientos poéticos. Allí, leemos:

La producción de distancia se lleva a cabo a través de las ventanillas. [...] Escribir es una concentración total. El viento a veces. Las voces. Aquí todo desaparece. Es posible, en esas circunstancias, perder un brazo o una pierna. **La frase es una sustitución.** Lo que se produce en el espacio de la ventanilla es lo que no está, más algo. Lo adicional rara vez es inocente. Aunque existe, en efecto, el diagnóstico: dolor fantasma de las extremidades. Las palabras curan o adormecen. Alucinar es un verbo magnífico. ¡Mira lo que está donde no está! [en negrita en el original] (Rivera Garza, 2011c, p. 52)

Rivera Garza argumenta que la escritura misma se basa en el desplazamiento, en el trueque de una cosa por otra. La representación de lo real por parte del lenguaje (escrito) implica la producción de una distancia del referente, un corte, proceso en el cual se ejecuta una transformación, se le suma un “añadido”. La imagen de la pérdida de un brazo o de una pierna no es gratuita, ya que una vez más vuelve a vincular a la escritura con el cuerpo. Las palabras producen una ilusión, un fantasma, reproducen el dolor que encarna el sujeto que las escribe.

Publicado en *No hay tal lugar* el 3 de mayo de 2011, el ensayo “El libro de la taquimecanógrafa” narra cómo Rivera Garza encuentra el cuaderno del taller de taquimecanografía que cursó en el segundo año de la escuela secundaria. Mientras pasa las páginas del cuaderno, Rivera Garza llega a la conclusión de que los “ejercicios de copiado, re-escritura, abreviación, caligramía y traducción” marcaron fuertemente su “relación activa y lúdica y material y crítica con el lenguaje”; de hecho, Rivera Garza sostiene que “el taller de taquimecanografía hizo de mí, sin duda, la escritora en la que me convertí” (crg, 2011b).

En una de las secciones del cuaderno, Rivera Garza se encuentra con veinte páginas de poemas copiados de Ramón López Velarde y se pregunta: “¿Y qué lectura es más cuidadosa que la [que] implica la re-escritura literal de todo lo leído?” A través de las páginas del cuaderno se asomaban “los ojos de mi futuro: la lectora y la re-escritora” (crg, 2011b). Pero lo que también se le hace evidente a Rivera Garza es que todos los procedimientos con

los que se compone un texto implican al cuerpo, dejan marca en él. A medida que se sucedían las páginas del cuaderno

apareció también, medrosa y rapaz, inmaculada y atávica y lauretana, la conexión, hasta ese momento ignota, aunque no por ello menos diamantina, entre la hinchazón de las muñecas y el dolor de dedos —una condición a la que ya varios doctores han denominado como síndrome de Carpo que se agudiza, dicen ellos, con la repetición continua de ciertos movimientos muy pequeños— y al poeta zacatecano López Velarde. (crg, 2011b)

El planteamiento de la escritura como trabajo conlleva, entre otras cuestiones, entender que ese proceso de transformación de los materiales se realiza a partir del cuerpo. Puede entenderse que el objeto que se compone en esa práctica deja huellas en quien lo produce. “La poesía, todo parece confirmarlo ahora, tiene consecuencias. La poesía, efectivamente, marca el cuerpo. La poesía daña” (crg, 2011b), cierra Rivera Garza “El libro de la taquimecanógrafa”, aunque bien podríamos decir que continúa, ya que el mencionado ensayo es una reescritura del texto “Velarde y el síndrome de carpo”, publicado en 2004 en *No hay tal lugar*. Quizás no haya forma más patente, más empírica, de evidenciar el proceso de expansión que el dolor: la literatura puede salirse de sí para ir a inscribirse físicamente en el/la escritor/a. La literatura, para Rivera Garza, marca al cuerpo, lo adormece, lo daña y a la vez le propicia placer.

Volvamos a “Sábado, julio 3, 2010. 8:35 AM”:

La palabra conduce a la piedra y viceversa. ¿Sientes cómo se estrella ahora mismo contra la esquina más septentrional del maxilar? Cric. Crac. *Esto te dolerá más a ti que a mí, Joaquín*. El gozo que provoca poner dos tres cuatro palabras juntas: una especie de círculo que se abre. El broche de oro al revés. En cada punto y seguido, una conmemoración. Producirse a sí mismo es una tarea fundamental del texto. Saturar el mundo. Ofuscar. El deseo suele verse de reojo dentro de mi espejo. Me arropo en la suntuosa tela de la letra y me arrojo desde el Monte de las Cruces hasta llegar al mar. Dar de tumbos, se dice así. Correr despavorida, se dice así. Dar en el blanco, se dice así. Inmolar. A lo adicional, que es lo insustituible, se le llama lo bello, o lo que escapa, o lo que tienta. La escritura es un diagnóstico: me duele la pierna que no tengo./ Y el plexo./ La mano que no está. Esta rodilla/ transparente. La extremidad./ (Rivera Garza, 2011c, p. 52)

La escritura se encarna. Las palabras van del cuerpo a la página y de ella, una vez más, al cuerpo en una trayectoria cíclica. En la literatura de Rivera Garza, dolor y gozo colindan, impactan entre sí, para desplegarse en tensión constante. Es en discordancias como ésta, a la que podríamos agregar, por ejemplo, la genérica, la medial, la identitaria, etc.,

en donde el texto se mantiene en movimiento. La traducción, reescritura y expansión permiten que el texto se produzca así mismo.

La escritura es arrojarse, dar tumbos, correr despavorida. Es inmolarse, que también puede significar que la escritura está anclada al cuerpo como las muelas. “La atracción del vacío podría ser el diagnóstico de una enfermedad. Escribir es eso” (Rivera Garza, 2011c, p. 73). ¿La escritura es una enfermedad<sup>128</sup>, es el diagnóstico (que es una práctica de lectura) o la atracción del vacío? Es todo al mismo tiempo. “La escritura es un diagnóstico: me duele la pierna que no tengo./ Y el plexo./ La mano que no está. Esta rodilla/ transparente. La extremidad./ (Rivera Garza, 2011c, p. 52)”. Escribir es una forma de lectura, “es la concentración más larga” (Rivera Garza, 2011c, p. 55).

Dos años después de *Viriditas*, en *Los muertos indóciles*, Rivera Garza (2013a) sostiene que no “debe ser casualidad que el verbo con el que designamos una de las actividades más importantes en el quehacer del arte y la escritura contemporánea sea curar”. Quien cura las escrituras propias y ajenas es un/a enfermo/a terminal: “padece de lenguaje”. Como lo señala la raíz latina del verbo *curare*, quien cura con cuidado y diligencia es, en el caso de la escritura, un/a escritor/a que reescribe frases. El/la escritor/a, cuando reescribe, vigila, administra el lenguaje (p. 92).

Antes de examinar el poema con que cierra *Viriditas*, es necesario revisar la relación que se establece entre el poemario y *Verde Shanghai*. En “Viernes, diciembre 24, 2010. 9:04 AM”, texto que abre el marco en el cual se ubican los demás poemas, Rivera Garza explica que es en *Viriditas* cuando “las palabras verde y Shanghái aparecieron juntas por primera vez” (Rivera Garza, 2011c, p. 12). De hecho, en el cuarto poema, “Sábado, junio 12, 2010. 1:41 PM”, leemos:

Cosa de elevar el rostro y encontrarlo. Un verde así. Desde las banquetas de la noche, los cuatro pasos. Alrededor: las melodías, las voces, los cuerpos. Adentro: el sonido de otro mundo. La rocola es un castillo de cristal. Como desde Shanghái, en el futuro. Como si viera Shanghái en el 2017. Tal vez más tarde, incluso. (Rivera Garza, 2011c, p. 18)

La sucesión de imágenes, de planos detalles delinean apenas un espacio, ciertas difusas coordinadas (arriba, alrededor, adentro) que bien puede establecer una referencia intermedial a la foto que acompaña la publicación digital (la imagen de una ventana a través de la cual se observa una habitación con las paredes pintadas de verde), pero que también

---

<sup>128</sup> Ya en 2004, decía Rivera Garza que la escritura colindante es, o debe aspirar a ser, una “osamenta pluvial”, una “osteoporosis”, una “enfermedad”, una “fuga permanente” (crg, 2004v).

puede plantear un puente hacia el futuro, hacia el espacio ficcional que frecuentará Marina/Xian en *Verde Shanghai*:

Temió que el café de chinos hubiera sucumbido ante los embates de la pobreza o del tiempo como tantos otros negocios, pero se equivocó. A lo lejos, resguardado entre dos edificios de mayor estatura, el café permanecía ahí, ileso, detrás de ventanales cuidadosamente aseados. En letras que parecían estar recién pintadas, el nombre del lugar Verde Shanghai formaba un arco en uno de los costados. (Rivera Garza, 2011b, p. 61)

La vinculación más evidente entre novela y poemario (una vez más) quizás es en el tratamiento del tiempo articulado con el espacio. En los poemas hay constantes referencias a distintos años, ya sean solas (“Estamos una vez más en el 2010”, “Corría ya el año 2024”, “En 2025 todo esto nos parecerá real”, “Entiende esto: corre el año 2019”) como vinculadas con Shangháí (“Shangháí en el 2015”, “Si esto fuera el futuro sería, sin duda, Shangháí, ca. 2032”, “Shangháí, ca. 2011”, etc.). La indeterminación temporal, en este caso, viene dada por el exceso de fechas, no por la ausencia de ellas. Pero esta cronología difusa también se configura a partir de otro elemento que apareció en los ejemplos. Veamos “Lunes, junio 14, 2010. 8:59 AM”: “Habría, en esos sueños, colores que nunca habían visto en ningún otro lugar. Sólo en Shangháí, quiero decir. Sólo en Shangháí, ca. 2018. Un viernes, a las tres de la tarde” (Rivera Garza, 2011c, p. 22). El empleo de la abreviatura de “circa” vuelve a establecer la duda sobre la ubicación temporal. Es interesante notar que una de las definiciones de circa se relaciona también con el espacio, en tanto que “alrededor de” nos permite cierta referencia temporal como espacial. Lo difuso de las fechas, y su relación con Shangháí, permite también plantear que en el poemario “el tiempo depende de ese espacio” (Palma Castro, Galland Boudon, et al., 2015, p. 177): “Íbamos a manejar hasta allá, hasta Shangháí, ca. 2034” (Rivera Garza, 2011c, p. 30), “Mira: es el tiempo que nos ve desde Shangháí, ca. 2016” (Rivera Garza, 2011c, p. 40).

“Es del todo posible que lo que pasa, pase en Shangháí” (Rivera Garza, 2011c, p. 65), y en ese posible marco que se le dan a los hechos, a las acciones, también puede incluirse las horas, los días, los años, ya que, después de todo, también transcurren. Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) sostiene que en *Viriditas* “el futuro y el pasado son relativos y se definen en función de ese lugar [Shangháí]”, estructura del tiempo que continúa en *Verde Shanghai*, “donde cabe siempre la duda de, qué tanto Marina es “real” y regresa a otro tiempo a través de Xian, qué tanto de lo que recupera en la reescritura de unos cuentos, los cuales han sido publicados previamente por Rivera Garza, no es más que una ficción, un juego de metalepsis que desorbita los tiempos para hacer del presente una ficción del pasado” (p. 177). Palma Castro, Galland Boudon, et al. (2015) propone que la idea de “los tiempos relativos”, que “por cuestiones del género narrativo [Rivera Garza] no puede explotar con mayor

detenimiento en *Verde Shanghai*” encuentra en *Viriditas* el espacio adecuado, ya que en la “brevedad y fragmentación del texto poético se ahorra las explicaciones y apela mejor a las intuición y asociación libre de su lector” (p. 177).

Volvamos por un momento a “Lunes, junio 14, 2010. 8:59 AM”. Allí, la voz poética dice que en Shanghái percibe “colores que nunca habían visto en ningún otro lugar” (Rivera Garza, 2011c, p. 22). Es inevitable que esta referencia nos lleve a *El disco de Newton*<sup>129</sup> y sus ensayos sobre el color, pero también a *Verde Shanghai*, ya que en la sección “Citas textuales” de la novela se indica que uno de los textos desapropiados, y que están marcados por el uso de las cursivas, es el texto “Conjurar” de *El disco de Newton*. Esta “red de producciones estéticas” le permite a Prieto Rodríguez (2022) “ver la conjunción de lo espacial temporal que crea una constelación alrededor de la imagen lumínica del verde: una cronografía de un color que se abre hacia otras gamas de sentido, pigmentos de la significación” (p. 105).

Finalmente, llegamos al otro extremo de *Viriditas*, “Viernes, diciembre 24, 2010. 8:22 AM”, poema que, de acuerdo con lo que indica la marca temporal derivada de la estética del blog, fue publicado antes que el primer texto (“Viernes, diciembre 24, 2010. 9:04 AM). Esta disposición no sólo reproduce la línea cronológica del blog, en donde la publicación más reciente es la primera que vemos en la pantalla, sino que plantea que el antes y el después se transponen, que el inicio y el final son, en definitiva, indistintos. Si entendemos a la literatura de Rivera Garza como movimiento, como proceso permanente, un proyecto de escritura más que una obra cerrada y definitiva, el inicio y el fin son convenciones extratextuales, límites porosos que se embarcan en la imposible (y algo absurda) tarea de cartografiar un flujo de lenguaje.

Volvamos a “Viernes, diciembre 24, 2010. 8:22 AM”:

El tiempo es, en efecto, lo que pasa. Érase una vez. Hubiera. Fue. Lo propio de la luz es alumbrar lo que no está. Un color es un sistema de registro. El objetivo no es la emoción, ni el consenso. Ahí hubo algo alguna vez, dice. O se dice. La memoria es un juego de niños que juegan con escalpelos. La frase es lo que sustituye. El presente es un regalo, sobre todo en inglés. Con frecuencia, uno no sabe lo que escribe. Con frecuencia, uno lee. Uno dice: lo recordaré así. (Rivera Garza, 2011c, p. 75)

Así como el texto de apertura, el cierre de *Viriditas* vuelve a traer a colación el aspecto del registro. Un libro no sólo podría ser un sistema de registro, sino que un libro también podría ser un color. Bien lo sabemos a partir de *El disco de Newton*. Ahora, tenemos que agregar *Viriditas* específicamente con el verde. Color y libro colindan y comparten aparentes

---

<sup>129</sup> Hay incluso una referencia directa al dispositivo óptico en “Lunes, junio 28, 2010. 7:06 AM”: “La imagen de un caracol, o del disco de Newton, o de los nudillos con que el hombre ciego toca a la puerta” (Rivera Garza, 2011c, p. 42).

rasgos. Rivera Garza ha sido clara al respecto en textos anteriores: el objetivo de la escritura no es la emoción, ni el consenso, ni la transparencia.

La escritura es sustitución, es volver a presentar (representar) una instancia del tiempo a partir de una determinada memoria que se ha construido de ella. El recuerdo es otra forma de ficción. Las tres últimas oraciones del poema, de hecho, establece un vínculo con lo que se desarrollará en *El mal de la taiga*: la Detective, que ahora escribe profesionalmente novelas policiales, narra el recuerdo del caso de la pareja de la taiga de manera lateral, casi subsidiaria, apelando a la cita de las palabras traducidas del traductor, del informante, y a su propia memoria, que representa, adrede, de manera fragmentaria.

“Cosa de ver la bandeja de entrada y examinarlo. Un verde así. Los colores a veces tardan mucho en llegar al sitio del origen. El verde siempre está en otro lugar” (Rivera Garza, 2011c, p. 65): el verde, como la literatura, siempre se encuentra más allá de cualquier límite, de cualquier especificidad. Lo importante, tal vez, no es llegar, sino la trayectoria en sí, los procesos de traducción, reescritura y expansión (todos los cuales implican pasajes, movimientos, ir hacia) durante los que el texto se produce. El verde, en este caso, esperará en *Verde Shanghai*.

Finalmente, podemos indicar que *Viriditas* también establece un vínculo con *El mal de la taiga* y “La mujer de los Cárpatos”, de *La frontera más distante*. El puente entre los textos se alza a partir de una fórmula narrativa tradicional y de un lugar. En “Viernes, marzo 12, 2010. 8:07 AM”, leemos: “Érase una vez. Había un bosque. [...] Érase que se era. [...] ¿Había, en verdad, un bosque? **Había un bosque, eso es definitivo.** [en negrita en el original]” (Rivera Garza, 2011c, p. 14). Las formas de inicio de los cuentos tradicionales<sup>130</sup> y la mención del bosque trazan un pasaje hacia *El mal de la taiga*. Sin embargo, la relación se aúna más en líneas de otros dos poemas: “Los recuerdos hablan una lengua muerta. Dicen o creo que dicen: esto es un bosque y, dentro, hay otro bosque” (Rivera Garza, 2011c, p. 55), en “Domingo, julio 4, 2010. 7:12 AM”; y “Dentro del bosque es del todo posible extrañar, aunque sea por segundos, las calles de una gran ciudad” (Rivera Garza, 2011c, p. 63). La idea del bosque como un espacio sin final, como un lugar que tiene en su interior un lugar similar, pero diferente, es clave en *El mal de la taiga*. Cuando la Detective se adentra en el bosque en busca de la pareja de amantes ingresa en un espacio en donde las coordenadas temporales se difuminan, el límite entre lo empírico y lo fantástico se vuelve poroso y las voces se solapan. Como unas cajas chinas, de matrioskas, el bosque de la taiga engendra otros bosques de sentido, travesía que transformará finalmente a la Detective, para volver, paradójicamente, al lugar donde inicia el relato.

---

<sup>130</sup> Para análisis sobre las fórmulas de inicio y de cierre de los cuentos tradicionales véase Pérez (2006), Sanz (2007), Sanfilippo (2007), entre otros trabajos.

El empleo de fórmulas de inicio del cuento tradicional y el espacio del bosque ya había aparecido en el texto “La mujer de los Cárpatos”, incluido en *La frontera más distante*. Más adelante, cuando analicemos *El mal de la taiga*, haremos referencia a este cuento.

### 3.13. Verde Shanghai (2011)

Ramírez Olivares et al. (2015) explican que “ciertos recursos usuales” en la narrativa de Rivera Garza, “como la multiplicidad de historias, tiempos o la intertextualidad” se potencian de tal manera en *Verde Shanghai* que no sólo dificultó la recepción de la novela para los lectores/as en general, sino que, de alguna manera, derivó en que la crítica no se haya centrado demasiado en el texto. A cuatro años de la publicación de *Verde Shanghai*, la novela todavía no tenía un gran volumen de trabajos críticos. Debe destacarse la tesis de maestría de González Ramírez (2014), *La identidad en Verde Shaghai*, la cual será la base para el análisis que se hace de la novela en el artículo de Ramírez Olivares et al. (2015), el cual cubre las novelas de Rivera Garza publicadas entre 2007 y 2011.

Luego de un texto que examina la representación del barrio chino que se realiza en la novela (Montt Strabucchi, 2017) y de un artículo que vincula *El ombligo del dragón* (2007), de Ximena Sánchez Echenique, con *Verde Shanghai* como parte del “orientalismo mexicano” (Kushigian, 2018), recién en 2022 se publica otro trabajo centrado específicamente en la novela, la tesis de maestría *Percepción, memoria y silencio en Verde Shanghai de Cristina Rivera Garza*, de Valeria Garza Escalante (2022).

Como mencionamos, la transposición de *Un verde así* a *Viriditas* supone agregados. Uno de los textos que sólo aparece en *Viriditas*, y que justamente es el que abre el libro, es: “Viernes, diciembre 24, 2010. 9:04 AM”. Allí, leemos:

También podría ser un sistema de registro, un libro. Únicamente eso, o hasta eso. Uno suele no saber si inició una mañana de marzo, cuando sólo se pensaba en un bosque mientras se veía una fotografía de un cielo muy gris, o poco más tarde, un mediodía de abril, o si empezó después, una tarde de junio, cuando las palabras verde y Shangháí aparecieron juntas por primera vez. (Rivera Garza, 2011c, p. 12)

En el inicio de un libro, se da cuenta, también, del inicio de otro. La estrofa plantea el momento en el que dos palabras se articulan para componer un par cuyo interés descansa en lo disímil, en lo discordante de un nombre de una ciudad y un color. Es el primer paso de un recorrido que alcanzará dos medios y dos libros.

En los poemas de *Viriditas*, Shangháí es un espacio en donde se cruzan múltiples tiempos. “Si esto fuera el futuro sería, sin duda, Shangháí, ca. 2032. O habría sido el presente

visto, incluso, desde aquí” (Rivera Garza, 2011c, p. 32). Debajo de Shanghái se apilan momentos como capas geológicas: “Se necesitan muchos siglos para formar un estrato. Era Azoica. Era Precámbrica. Era Cenozoica. Shanghái estuvo ahí” (Rivera Garza, 2011c, p. 40). La imagen del estrato es más que interesante, porque es la muestra de cómo el tiempo se despliega en y a través del espacio. Y cómo esas capas de tiempo pueden llegar a ser discordantes entre sí. Shanghái es un lugar en el tiempo, un momento en el espacio: “Íbamos a manejar hasta allá, hasta Shanghái, ca. 2034” (Rivera Garza, 2011c, p. 30).

Desde los primeros poemas, Shanghái posee un acentuado rasgo onírico: “Habría, en esos sueños, colores que nunca habían visto en ningún otro lugar. Sólo en Shanghái, quiero decir” (Rivera Garza, 2011c, p. 22). Además de un tiempo/espacio, Shanghái es un estado, una posibilidad. “Es del todo posible que lo que pasa, pase en Shanghái” (Rivera Garza, 2011c, p. 65). En Shanghái, los cuerpos se transponen, lo dado y conocido se transforma en lo aparentemente disímil: “El rostro alguna vez reconocido se convierte eventualmente en una nube, o una planta, o una señal de tráfico, eso se dice en Shanghái. Semáforo. Un poeta es un alacrán, eso también se dice en Shanghái. O se dijo. O se diría. Íbamos a llegar” (Rivera Garza, 2011c, p. 57). Quien escribe es considerado/a como peligroso/a, porque tiene la capacidad de distanciarse del objeto o del sujeto que observa y traducirlo.

Ver y entender la experiencia de otra manera a veces se entiende como distracción. Ir más allá de lo conocido, de lo que se presenta como cerrado y legible, para encontrar algo más y seguir yendo. “Cosa de caminar sin rumbo y encontrarlo. Un verde así. El estado de las cosas es una pura agitación. Un ligero devaneo. Las burbujas del exterior. Distraerse requiere una férrea disciplina. Poner el ojo en otro lado, inventándolo. Ir hacia donde no se iba, sin llegar. Perderse con todas las consecuencias” (Rivera Garza, 2011c, p. 34). La deambulatoria por espacios, tiempos, medios y textualidades es la condición necesaria para reescribir, traducir y expandir. Así como se encuentran colores nunca antes vistos, estados, formas, se encuentran textos, voces: “Cosa de distraerse y encontrarlo. Un verde así. *Me apoyaré en esa palmera para esperar la noche. O la tarde. O lo que sea, fuera de aquí.* Alguien, en Shanghái, alguna vez habría dicho eso. Lo que sea” [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2011c, p. 26).

La errancia debe ser calculada, porque en determinado momento hay que detenerse: “La locura ambulatoria es el diagnóstico de una enfermedad. La conciencia se recobra sólo si se ha logrado establecer la suficiente distancia. Así, desde lo lejos, en la tierra de Hu o de Shanghái, es posible volver el rostro y pensar” (Rivera Garza, 2011c, p. 48). La distancia que genera deambular, el ir más allá, es necesaria para la escritura. Años después, leeremos en *Autobiografía del algodón*:

Somos trashumantes después de todo, andamos de un lado a otro como alma que lleva el diablo. Nos dejamos llevar, quiero decir. Nos gusta partir. Nos gusta producir la distancia donde después caben los recuerdos o la escritura. La melancolía. La rabia. Nos gusta desobedecer. (Rivera Garza, 2020, p. 296)

En Shanghái, en la literatura, para Rivera Garza, la idea de reproducir fielmente la realidad, de plantear un realismo mimético es un mito, una ilusión. El realismo sólo puede pensarse desviado, en discordancia con todos los rasgos que supuestamente lo caracterizan: “Una trama fantasmática en el más puro estilo realista” (crg, 2005l), leímos en la novela de la Mujer Vampiro. Si ya la reproducción de la realidad está necesariamente mediada, y es en esa mediación en donde se produce el obligatorio distanciamiento de la experiencia, con la consiguiente posibilidad de producir un hecho estético, en una reproducción en segundo grado, en la reescritura de la reescritura (lo mismo que en la traducción de la traducción), pueden encontrarse formas, objetos, ideas, colores nuevos: “La realidad no es más que una película proyectada, primero, sobre el asfalto, y luego sobre el parabrisas. A todo eso se le llama Shanghái. El reflejo de un reflejo es un reflejo aún más dorado” (Rivera Garza, 2011c, p. 59).

En gran medida, la caracterización de “Shanghái” como estado, como tiempo/espacio, como una forma de entender la literatura, se replicará en varios fragmentos de *Verde Shanghai*, donde es posible evidenciar específicos planteamientos poéticos. Antes de continuar, repasemos brevemente la arquitectura de la novela, no tanto porque nuestra lectura se centre en ella<sup>131</sup>, sino porque ciertos aspectos de la estructura narrativa referencian elementos de la historia.

*Verde Shanghai* consta de treinta y cuatro capítulos divididos en cuatro apartados. En la primera sección, “Originales y copias”, se nos presenta a Marina Espinosa, quien está casada con Horacio Oligochea, un médico que suele estar ausente de la Gran Ciudad. Tras un accidente automovilístico, Marina no sólo recuerda fragmentos de su pasado olvidado, sino que el mismo pasado se corporiza e intrusa su presente. Por un lado, se entera de que el otro participante de la colisión automovilística es Rodrigo Salas, un antiguo amante, quien la llama “Xian”. Mariana descubre que Xian es una parte de ella misma que no recordaba, pero además ve a Xian “en la vida real”, deambulando por las calles del barrio chino. Marina vuelve a leer *La guerra no importa*, libro que está basado en las historias que ella le contaba a Cristina, la escritora, en un hotel de la ciudad. Para contar su verdad, Marina se dispone a reescribir *La guerra no importa* en el café Verde Shanghai. La esposa del dueño de Verde

---

<sup>131</sup> Para una detallada descripción de la compleja estructura de *Verde Shanghai*, véase González Ramírez (2014) y la posterior reformulación de su análisis en Ramírez Olivares et al. (2015).

Shanghai, doña Aída, decide ayudar a Mariana en su búsqueda de Xian si Marina habla con Chiang Wei, quien descubre que fue su primer marido.

“El interlocutor” es la segunda sección y allí se nos narra cómo Marina conoce a Chiang Wei y se entera del acuerdo matrimonial que se había celebrado entre las dos familias. Marina abandona su hogar y decide hospedarse en el mismo hotel donde antes le había contado su historia a Cristina. Allí, Chiang cuenta la historia de su abuelo y Marina recuerda la época en donde era la ayudante de un viejo que la llamaba “petite”, quien le entregó un maletín con cartas para que se deshiciera de ellas.

En “La cosa recordada”, la tercera sección, Marina continúa con la búsqueda de Xian. Chiang Wei la acompaña a un bar y ahí se encuentran a Su Muy Key, una mujer que formó parte de la historia del abuelo de Chiang. En el bar, Marina y Chiang son secuestrados por Juana Olivares, una jefa de un cartel de narcotráfico. Mientras sucede todo esto, Horacio quiere que Marina vuelva con él y le manda una carta con el pedido.

“Andamos perras, andamos diabras” es la última parte de *Verde Shanghai*. Aquí vemos cómo Xian busca a Marina y la espera en el cuarto de hotel en donde ésta se hospeda. Finalmente, Marina y Xian se encuentran y conversan, tras lo cual Xian desaparece. Horacio manda unos hombres para que secuestren a Marina y la traigan de regreso con él. En el último capítulo, Marina está sola en una habitación (muy posiblemente está internada en una institución psiquiátrica similar a la presentada en *La cresta de Illión*) y sabe que le contará todo, lo inventado y lo recordado, a Cristina.

Ramírez Olivares et al. (2015) explican que *Verde Shanghai* está construida, en gran medida, “por la analepsis, ya que hay una constante evocación de los acontecimientos pasados a partir del personaje de Marina quien vive entre el olvido autoimpuesto, la locura y la realidad inventada” (p. 77). En *Verde Shanghai*, se evidencia que el recuerdo de la experiencia plantea los mismos desequilibrios, elisiones y reelaboraciones que el relato ficcional. Es claro: la reproducción de la experiencia, del recuerdo de la experiencia, es necesariamente mediada por el lenguaje —“Aquí, en el lenguaje, el único lugar.” (Rivera Garza, 2014, p. 91)—, por lo tanto, nunca se puede dar cuenta “fielmente” de la vivencia. Como en un texto literario, en los recuerdos de Marina se difuminan las fronteras entre lo real y lo ficcional.

La analepsis también sirve para recuperar la información que omite el relato, ya que “nos explica de manera breve y fragmentaria lo más importante del pasado de Marina o lo más importante que el personaje cree haber vivido”. A través de la oralidad o la escritura, se trata de recopilar “hechos que se desdibujan y se reconstruyen mediante la intervención de los personajes” y de las voces narradoras. Este elemento también es complejo, ya que es posible identificar hasta seis narradores/as distintos/as, “quienes se distinguen a partir de su relación con la historia así como del nivel narrativo en el cual se encuentran ubicados”

(Ramírez Olivares et al., 2015, pp. 77-78). A lo largo de *Verde Shanghai*, Cristina, Marina/Xian, Chiang Wei, Xian (como un existente separado en el mundo de la historia), el Hombre del Árbol y un narrador de focalización cero indeterminado asumen en diferentes momentos las riendas de la narración.

El binomio Marina/Xian personifica muchos de los rasgos que en *Viriditas* se le atribuyen a la figura de Shanghai. La novela abre con el accidente automovilístico en el que está implicada Marina, pero incluso antes de que se la nombre de esa manera, Rodrigo le dice: “—Xian —murmuró el hombre accidentado con voz de convaleciente o de aparecido—. Xian —repitió en un tono aún más bajo, como si temiera quebrar el lenguaje, hacerle daño, rasgarlo. Un gemido” (Rivera Garza, 2011b, p. 11). Xian es más que sólo un nombre, es una fuerza, un objeto contundente, un objeto filoso que, ya en las primeras páginas de la novela, se anuncia como una amenaza para la supuesta unicidad y estructura del lenguaje. Y ya para evidenciar que las fronteras entre la ficción y lo real se difuminan, al final del primer capítulo, cuando se han narrado las supuestas consecuencias del accidente y el inicio de la convalecencia de Marina, leemos: “La luz había cambiado de lugar. Miró el reloj: era casi la hora. Repitió su nombre. Repitió: Marina. Y, sin poder evitarlo, sonrió. Había días en que le resultaba más sencillo imaginar un accidente, que atreverse a cambiar la rutina establecida” (Rivera Garza, 2011b, p. 15). El accidente, el hecho que aparentemente pone en marcha la historia, bien puede ser una ficción. La ficción como origen de la ficción es un procedimiento que se nos explicita, a su vez, en el comienzo del relato.

Desde un primer momento, Xian es algo más que un nombre que se le atribuye a Marina. Xian es una entidad, una identidad a través del tiempo: “Con el cuarto trago de whisky, Marina ya no supo a ciencia cierta dónde se encontraba. La lechuza que vuela. La boa. Estaba exhausta. Dentro de su cabeza, algo, el tiempo. Algo detenido como el tiempo a las 6:10 de la tarde. Algo que se llamaba Xian” (Rivera Garza, 2011b, p. 29). Xian es también un lugar: “Después de buscar los significados de su otro nombre, Marina descubrió que era una ciudad: *Xi’an fue la capital del imperio chino en varias ocasiones durante un periodo de 1100 años*” [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2011b, p. 45). Xian es tiempo y a la vez es espacio: “Tal vez su intuición desarticulada la había llevado a descubrir la verdad antes que ella misma porque, pensándolo una y otra vez, tuvo que admitir que, en aquella época, en aquel parque bajo la lluvia, ella había sido, en efecto, una ciudad llena de soldados” (Rivera Garza, 2011b, p. 46).

A medida que avanza la historia, vemos que, así como Xian es una entidad, un estado, tiempo y espacio, de la misma manera Marina es, en sí, muchas Marinas: “Entre sus ropas todas las credenciales posibles: Marina, estudiante; Marina, aprendiz de guitarrista; Marina, nadie” (Rivera Garza, 2011b, p. 71). Marina puede ser leída también como un hombre o como Xian: “Los transeúntes piensan que se trata de un jovencito enclenque y borracho que da

tumbos por las calles. Los amigos te reconocen como Xian” (Rivera Garza, 2011b, p. 71). Marina es confundida con un hombre, pero sobre todo sabe mirar como un hombre: “Marina ya sabe mirar como ellos, como hombre y como mujer” (Rivera Garza, 2011b, p. 171).

Marina se percibe, se lee así misma de distintas maneras y lo mismo hacen quienes se relacionan con ella. “Tuvo la momentánea tentación de burlarse o de destruirla, porque ahí, frente a sí, ella parecía totalmente vulnerable. Una niña de siete años, una adolescente sin casa fija, una mujer huyendo de la cárcel. Marina parecía tantas cosas” (Rivera Garza, 2011b, p. 111), leemos desde la perspectiva de Chiang.

Cuando Marina ya está embarcada en la búsqueda de Xian y de su pasado, y su esposo ya sabe que algo está sucediendo, la voz narradora dice lo siguiente: “Desdoblamiento de personalidad, por ejemplo. Represión histérica. Ruptura del yo. Escritura. Frases que no eran difíciles de imaginar en los labios de Horacio” (Rivera Garza, 2011b, p. 76). La frase bien puede pasar desapercibida en la compleja arquitectura del relato; sin embargo, es más que interesante. Los anteriores párrafos sobre Marina/Xian lejos están de proponerse como un análisis detallado de la identidad de la protagonista en *Verde Shanghai*<sup>132</sup>, pero los hemos referenciado, ya que consideramos que es una entidad en donde se observan las derivas identitarias y genéricas, las trayectorias temporales y espaciales, los cruces de tradiciones y lenguas, las reversiones presentes en la literatura de Rivera Garza. De la misma manera, la cita inmediatamente anterior permite observar que el “desdoblamiento de personalidad”, la “ruptura del yo”, todo aquel proceso que desestabilice, que genere discordancia y disonancia es entendido, para la medicina, como una patología, mientras que, para nuestra lectura, como rasgos de la “escritura” de Rivera Garza.

Hacia el final de *Verde Shanghai*, Marina y Xian se encuentran en un cuarto de hotel. En el primer intercambio de palabras, Xian le dice a Marina:

—¿Quién te dijo que la carne es real? —le preguntó.

Marina se sonrió, relajada por primera vez.

—Siempre supe que eras tú —aseguró, dejándose caer sobre una de las camas—. Pero eso seguramente no es cierto —se corrigió a sí misma.

—Dubitativa.

—Insegura.

—Incierta.

—Sin convicción alguna.

Las mujeres se definían. Afuera, la lluvia que habían sentido con anterioridad empezaba a caer en gotas diminutas que fraccionaban la luz a su paso. Un disco de Newton universal. (Rivera Garza, 2011b, pp. 245-246)

---

<sup>132</sup> Véase González Ramírez (2014) y Garza Escalante (2022).

Dubitativa, incierta, insegura, más allá de lo que se entiende como realidad, de las convenciones, discordante, así es Marina/Xian, de la misma manera en que lo es la narrativa de Rivera Garza. Con un dispositivo técnico, con un objeto poético es posible evidenciar cómo una gota, la luz blanca, el lenguaje como único lugar contiene todos los colores, las formas, los discursos.

De los textos preponderantemente narrativos de Rivera Garza publicados entre 2010 y 2015, *Verde Shanghai* es el que de forma más explícita plantea una reflexión sobre la práctica de escritura y la literatura. Las anteriores citas sobre Marina/Xian pueden ser consideradas bastante indirectas en comparación con el cúmulo de fragmentos en donde se postulan explícitamente cuestiones poéticas.

Lo primero que leemos en *Verde Shanghai* es una caracterización de Marina, o bien puede ser una descripción de la práctica escritural y, en específica, del apropiacionismo y la desapropiación:

Hablaba consigo misma con frecuencia. Era algo automático, algo que casi todo el tiempo le pasaba desapercibido. Cuando lo hacía, cuando se hablaba a sí misma sin saberlo, repetía versos que había leído alguna vez y que luego olvidaba sin remedio. *La pánico, náufraga, seca lidia de su tristeza*. Otras, las más, pronunciaba vocablos sin conexión. Palabras como insectos. Decía, por ejemplo, la Gran Ciudad. Luego: el semáforo. El poste de teléfono. Una esquina. Los camellones. Árboles famélicos. Todas las nubes. Las rodillas. Los pasos. La lechuza vuela. Gestos de mano o de cabello. Los grandes anuncios. Los anuncios pequeños. Se vende. Sentido contrario. Verde. Una boa baila. Se renta. Doble sentido. 60 kilómetros por hora. ¿Cuántos sentidos? Alto. Rojo hexágono [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2011b, p. 10).

En la escritura se reescriben textos anteriores, los propios y los ajenos. Los versos, en este caso del poemario *Historia* (1990), del mexicano David Huerta, aparecen, sólo marcados por la cursiva, en la narración focalizada en Marina. Las palabras de Huerta colindan con las palabras derivadas del paisaje urbano que recupera Marina. Los vocablos parecen sin conexión, pero están vinculados en su discordancia, en cómo se extraen de un contexto y se los emplea en otro, para generar el efecto estético<sup>133</sup>. Sobre Marina se vuelca

---

<sup>133</sup> En *Nadie me verá llorar*, el informe del médico Eduardo Oligochea (mismo apellido que el también médico Horacio) describe a Matilda Burgos en una forma bastante similar a la que detalla la voz narradora sobre Marina: "La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado. Se describe a sí misma como una mujer hermosa y educada, la reina de ciertos congaes y numerosas orgías. [...] Sufre de una imaginación excéntrica y tiene una tendencia clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. Pasa de

un flujo textual continuo; por lo tanto, parecería lógico que se abrume, que sus sentidos queden bloqueados por tantas conexiones semánticas y no preste atención a las señales de tránsito, las cuales, por otra parte, sólo son entendidas como materiales para metáforas y comparaciones.

Tras el accidente, que pudo haber sido producto de su imaginación, Marina vuelve a centrar su atención en las palabras que va recolectado:

El olvido es una boa que se muerde la cola. Recordó que ésa era la frase que le había hecho volver el torso y enfrentar el ventanal de la luz en la primera fracción del minuto siguiente, el minuto contiguo que hacía funcionar el mecanismo del tiempo. El olvido y la boa y el círculo entre ellas. Y un cuerpo justo en el centro. ¿Puede una lechuza devorar una boa? Tal vez sólo era una de las frases, o la mitad de otra más larga, más completa. Con toda seguridad había una colección de frases detenidas en el aire, colgando de las esquinas. Expuestas. ¿Qué le pasaba a los objetos y las palabras y las inflexiones y los puntos suspensivos que no podía rescatar del olvido diario? (Rivera Garza, 2011b, pp. 13-14)

En las esquinas de las páginas, de los cruces de calles, en los callejones de la memoria se encuentran suspendidas (como funcionan los paréntesis en *La muerte me da*) palabras, frases, colores, objetos, cuerpos, que esperan ser rescatados por la escritura, para liberar su potencial literario. Destaquemos una vez más que no sólo se recuperan fuentes literarias (como el libro de Huerta), sino que todo objeto/texto de cualquier régimen de expresión puede ser material literario: así como hay expansión, necesariamente hay traducción, ya que un sistema semiótico debe interpretarse en otro.

Luego de comenzar a recolectar fragmentos de su pasado, Marina decide releer *La guerra no importa*, el libro que Cristina escribió a partir de las historias que le contaba. Vemos aquí, una primera reescritura (las narrativas de Marina reelaboradas por Cristina), la cual ha implicado necesariamente una transformación, o una “deformación”, tal como escribió Cristina en la dedicatoria del libro para Marina: “Disculpa la deformación” (Rivera Garza, 2011b, p. 36). Sin embargo, ese libro que había estado olvidado en el estante de una biblioteca, ese libro que hablaba del pasado y lo deformaba, ahora, en el presente de Marina, es leído de otra manera: “Pero ahora [...] sintió que la escritura de ese libro había sido una traición. La hirió. En todo caso ahora, a diferencia de años atrás, le importó” (Rivera Garza, 2011b, p. 36). Lo anterior no es un asunto del pasado, es una cuestión del porvenir.

Desde un primer momento, Marina reconoce que dar cuenta del propio pasado requiere necesariamente trabajar el lenguaje, para convertir esa historia en algo digno de ser

---

un asunto a otro sin parar. Proclividad a usar términos rebuscados a los cuales pretende dar otro significado”. (Rivera Garza, 2016a, p. 110)

narrado. En la narrativa, entonces, la transparencia se deshecha y, en su lugar, se subraya la dubitación, se suspende el despliegue fuertemente causal y temporal de los hechos, se construyen aperturas en el relato a través de las cuales se despliegan líneas de fuga semánticas. La voz narradora sostiene que Marina: “Tuvo miedo de que, una vez sin la ambigüedad de por medio, la escritora dirigiera su relato de manera mecánica, descartándolo entre muchos otros minutos después. Por eso la eludió como pudo, para atraerla mejor. Para inmovilizarla dentro de su propia fascinación. Para hacerle una pregunta que no tuviera respuesta” (Rivera Garza, 2011b, p. 66).

Hay que remontarse hasta *La muerte me da* para que en un texto narrativo de Rivera Garza se examine de manera tan explícita los mecanismos que funcionan en la producción literaria. De hecho, no casualmente, en las dos novelas, Cristina es uno de los personajes.

Marina regresó a la casa que compartía con un grupo de hombres y mujeres a los que conocía poco, mientras que la escritora se apresuró a abrir y cerrar con llave la puerta de un cuarto propio antes de disponerse a escribir la historia que se había colado por entre los huecos de las palabras de Marina.

Algo así, algo parecido debió de haber pasado. (Rivera Garza, 2011b, p. 63)

Entre los intersticios de los discursos de los/as otros/as, Cristina construye el relato. La voz narradora cuenta cómo Marina imaginó que Cristina se dispuso a narrar su propia historia; por lo tanto, es muy posible que *Verde Shanghai* y cualquier otro texto narrativo se haya compuesto de la misma manera. La referencia a Virginia Woolf no hace más que acentuar el comentario metaliterario. De hecho, cuando Marina huye de su casa y se hospeda en el hotel La Vía Láctea, se reconstruye toda la escena en donde ella le contó su pasado a Cristina:

Años atrás, había estado ahí junto a la escritora. Una noche. Libros abiertos, historias cerradas, cuerpos mecidos por la premura de la confesión, el diálogo secreto. La había invitado a ir con ella para contarle la historia de lo que había pasado otra noche, con otra mujer, en la misma habitación. Una puesta en abismo. Escogió el escenario con cuidado y alevosía. Marina quería saber qué les pasaba a las historias cuando se contaban en los mismos espacios donde éstas habían ocurrido. El eco del hecho. La reverberación del trauma. Más que evocar, le interesaba invocar. Pensaba que dichas ahí, en el lugar de los hechos, las palabras se convertirían en invitaciones abiertas. Tenía la esperanza de que, al oírlas, sus fantasmas privados acudirían sin tropiezos y sin vergüenza. (Rivera Garza, 2011b, p. 113)

Marina/Xian es sujeto y objeto de la narración. El lugar de los hechos se configura como un escenario en donde Marina actúa y narra su propia historia. En determinados

espacios, se activan los espectros y sus voces que yacían dormidos en los muros, en los caminos, y que esperaban volver a ser mencionados en el discurso. Si en *Verde Shanghai*, la habitación de La Vía Láctea funciona como la puesta en escena para abismar la narración, en *El mal de la taiga* se tratará del bosque y la cabaña de la pareja de amantes.

El procedimiento de la reescritura es una parte central de la novela. Cuando el pasado ya invade el presente de Marina, ella decide reescribir *La guerra no importa*:

Las trampas que sólo brinda el conocimiento profundo, la herida verdadera. Entonces se decidió a hacerlo. Entonces se decidió a regalarle eso, la herida, la verdadera. Puso la jarra del té sobre el libro abierto en la página 17. Extrajo una pequeña laptop de su bolsa y la colocó sobre la mesa, justo a un lado del libro. Y empezó a transcribir. A corregir. A conversar. Teclaba con una sola mano, la derecha. (Rivera Garza, 2011b, p. 67)

Una vez más, la explicitación de la práctica escritural, una vez más el armado de cajas chinas: mediada por el lenguaje y los mecanismos de la imaginación, Marina le cuenta a Cristina su historia, es decir, le comparte su relato de los hechos, su representación de la experiencia; Cristina, a su vez, la vuelve a reelaborar, esta vez, mediada por la escritura; finalmente, a partir de la reescritura impresa, Marina la reescribe una vez más.

El proceso de reescritura “deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho inacabado, o termina dándolo por no hecho en lugar de por hecho; termina dándolo, aún más, por hacer” (Rivera Garza, 2013a, p. 267). La reescritura evita la clausura final del texto, lo insta en una instancia de permanente producción. Para Rivera Garza (2013a), “reescribir, en este sentido, es un trabajo sobre todo con y en el tiempo” (p. 267). En la reescritura, se despliega un orden temporal diferente, uno en donde el pasado, que organiza los inicios, y el futuro, que guía la marcha hacia adelante, hacia los finales, dejan de ser un preponderantes en favor del presente. La reescritura no puede terminar como tampoco iniciar en un momento determinado. “Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar”, es decir, “producir presente” (Rivera Garza, 2013b, p. 267).

Así como en *Viriditas*, por ejemplo, la reescritura es una forma de cuestionar el final, en *Verde Shanghai* lo mismo se hace con el principio. En un proceso cíclico, recursivo, hablar de principios implica una situación problemática.

—Tal vez deberías empezar por el principio —la incitó con una voz donde la paciencia era evidentemente falsa.

¿Y qué es, después de todo, el principio? ¿Y qué sigue después?

—Si hubiera principio —la interrumpió Marina—. Si fuera sencillo encontrar los principios —concluyó, derrotada de antemano. (Rivera Garza, 2011b, p. 115)

La escritura, como una historia, es un flujo permanente, que consta de etapas sucesivas, a la vez que simultáneas, las cuales pueden volver a desplegarse en cualquier momento. Un esquema lineal de progresión constante como manera de pensar a la escritura es, cuando menos, reduccionista; a su vez, se articula con la idea de la originalidad y de la “creación” ex nihilo como variables de la calidad literaria: “—Todavía no llego a ese punto de la historia, Marina —le informó—. Es el mismo problema de siempre. Los principios” (Rivera Garza, 2011b, p. 148).

Los procedimientos de la reescritura y de la expansión difuminan las fronteras entre lo ficcional y lo real. Por lo tanto, la idea de una “verdad” indubitable y única queda también desestabilizada. En un momento, Marina le cuenta a Rodrigo cómo Cristina reescribió su pasado:

—De la manera en que una historia basada en conversaciones oscuras y contada por alguien ajeno puede ser sobre mí o sobre cualquier otra persona.

Rodrigo no pudo evitar una sonrisa lacónica.

—El viejo problema de la verdad ¿no es cierto? —encendió su segundo cigarro de la mañana y, súbitamente interesado en el tema, sopló sobre la flama del cerillo con una lentitud cinematográfica—. Sería lo mismo si la hubieras contado tú, Marina.

Era la primera vez que pronunciaba su nombre original desde el accidente.

—Lo sé —dijo ella—. No hay verdad. No hay origen. Es sólo que quisiera saber mi versión de los hechos. (Rivera Garza, 2011b, p. 120)

El imperio de la verdad está lejos de radicarse en un solo lugar o en una sola persona. De un mismo hecho, hay múltiples versiones; como un mismo texto abre la posibilidad para una mirada de reescrituras posibles. Más adelante, Marina le da leer a Chiang la reelaboración de *La guerra no importa*:

—¿Eres tú? —inquirió refiriéndose a las letras negras que cruzaban las hojas blancas de extremo a extremo.

—No —respondió Marina de inmediato. Luego, incorporándose de la cama y buscando la cajetilla de cigarrillos dentro de su bolsa se desdijo—. Tal vez sí, Chiang. Tal vez sólo en la medida en que algo así puede ser cualquiera. Esta ficción.

Se señaló el cuerpo. (Rivera Garza, 2011b, p. 132)

El cuerpo es una ficción, para leer sin cuestionársela, pero también para desviarse de ella e interpelarla, para plantear múltiples trayectorias narrativas, para reelaborarla, traducirla y expandirla más allá de géneros, convenciones y formas aparentemente preestablecidas.

Cuando Chiang termina de leer la reescritura de la reescritura, declara con toda seguridad:

—No eres tú, Marina —afirmó con la mano derecha sobre el mentón. Tenía la apariencia de un pensador profundo, alguien que ha llegado a una conclusión después de largas horas de introspección—. Estoy seguro de que no eres tú.

Su certidumbre le causó risa y hartazgo. Lástima. Por un momento no dudó de que se había equivocado de interlocutor. Necesitaba a alguien con más imaginación; alguien para quien ser y no ser no fueran puntos opuestos en una línea recta; alguien que pudiera concebir la peculiar realidad de la ficción. Sus propias reglas. Chiang la había defraudado. Claro que se trataba de ella. Por supuesto que Marina la del libro y Marina la de fuera del libro eran la misma persona. Tan cierto era eso como que no había relación alguna entre las dos. La verdad, de haber sólo una, se encontraba precisamente en el terreno que separaba a las dos premisas anteriores. ¿Lo podría entender su interlocutor? ¿Podría dejarse seducir acaso por esa incertidumbre tensa del lenguaje? (Rivera Garza, 2011b, pp. 138-139)

Para Rivera Garza, nada hay más ajeno a la literatura que la certidumbre, la transparencia, la oposición binaria. Marina es Xian, pero a la vez es muchas Marinas. La Marina “real” y la “ficcional” no se contraponen, se entienden como la “realidad de la ficción” y la ficción de la realidad. La literatura opera, acciona y seduce con la “incertidumbre tensa del lenguaje”.

La charla entre Chiang y Marina continúa:

Marina le apostó al perdedor y, todavía con la sonrisa de incredulidad en los labios, le dijo:

—*Je est un autre* —y se acomodó junto a él bajo la puerta.

Chiang iba a dar el mismo paso que lo alejaría de la habitación pero, tal como había ocurrido apenas unos segundos antes, volvió a dudar.

—Yo es otro —tradujo para sí, cavilando. Luego, impelido por fuerzas mentales, fue hacia el montón de papeles y regresó a su lugar bajo el dintel de la puerta. Escribió: *Yotro*—. El error, por supuesto, está en el verbo, en la presencia misma del verbo. Una intercalación habría funcionado mejor ¿no te parece?

*Yotro*.

Marina pasó las yemas de sus dedos sobre el garabato. Era una respuesta ingenua, pero definitivamente mejor que la primera.

—Una historia sólo tiene sentido dentro de otra historia —dijo después. (Rivera Garza, 2011b, p. 139)

Además de explicitar a Arthur Rimbaud como una de las tradiciones literarias que pueden vincularse en la literatura de Rivera Garza<sup>134</sup> (de la misma manera en que lo había hecho *La muerte me da* con Pizarnik), la cita de la línea del poeta francés<sup>135</sup> sirve para formular un término que sintetice la deriva identitaria de Marina/Xian: “Yotro”. La elisión del verbo se explica para alcanzar la colindancia plena.

En *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Tamara Kamenszain (2016) explica que su generación fue marcada a fuego por las “investigaciones lingüísticas, formalistas y/o estructuralistas” de la generación de Barthes que, “a pesar de haber puesto en valor el campo de la enunciación”, censuraron al sujeto, no pudo evitar “no reprimir el sujeto que soy”. Por ello, explica Kamenszain, “un nuevo y sutil velo sobre el sujeto transformó para mi generación la liberadora consigna “yo es otro” de Rimbaud en un inesperado motivo de autocensura” (p. 39). Una generación después de la de Kamenszain, la de Rivera Garza podría decirse que todavía estaba marcada por la censura del sujeto de los estructuralistas de los 50 y 60. Sin embargo, en *Verde Shanghai*, no es en tanto represión del yo como se entiende la frase de Rimbaud, sino como colindancia entre el interior y el exterior, entre las Afueras (textuales, sociales, literarias, políticas) y el yo (recordemos *Los textos del Yo*). Ante una posible lectura binaria, Rivera Garza opone la discordancia, pensar el yo y el otro como estratos en tensión, como trayectorias que van hacia espacios y tiempos distintos, pero que se conjugan en una palabra. Un sentido posible (entre otros) de una historia, finalmente, se construye a partir de lo enmarcado, de lo fragmentado, de lo cíclico.

Como *Viriditas* y *El disco de Newton*, *Verde Shanghai* también se organiza a partir de un entramado de citas y referencias bibliográficas. La explicitación del origen otro de determinados fragmentos textuales se realiza, como en la mayoría de la producción de Rivera Garza, a través del uso de la cursiva. A su vez, posee una sección de “Citas textuales” y otra de “Notas”, en donde se especifican los orígenes de los textos referenciados. Por un lado, como mencionamos, en *Verde Shanghai* se transponen los cuentos de *La guerra no importa* y varias líneas de *El disco de Newton*. Por otro lado, nos encontramos con todo un corpus de textos historiográficos y fuentes documentales sobre la inmigración china en México a principios del siglo XX. Finalmente, hay una extensa red de libros entre los que se encuentran *Historia*, de David Huerta; *Fugitive Pieces*, de Anne Michaels; *Árbol de Diana* y *Extracción de la piedra de la locura*, de Alejandra Pizarnik; *The English Patient* y *Anil’s Ghost*, de Michael

---

<sup>134</sup> Recordemos que en *Los textos del yo* el poema 17 toma como título un verso de Rimbaud: “[*par la nature, heureux comme avec une femme. ARTHUR RIMBAUD*]” (Rivera Garza, 2014a, p. 52).

<sup>135</sup> Una vez más, el origen de la referencia tampoco es casual: dos cartas (las llamadas *Cartas del vidente*) de Rimbaud funcionan como ensayo y como poética. De la misma manera, *Verde Shanghai* es una novela y una poética.

Ondaatje; *Deshielo*, de Claudia Hernández del Valle-Arizpe; *A veces gran amor*, de José Agustín Goytisolo; *The stillest Day*, de Josephine Hart, entre muchos otros.

### 3.14. *El mal de la taiga* (2012)

En el cuento “La mujer de los Cárpatos”, incluido en *La frontera más distante*, la protagonista vive aislada en una pequeña casa en algún lugar de dichos montes de Europa Oriental. La voz narradora es heterodiegética, pero focaliza en la mujer. En un determinado momento del relato, la voz expone lo que pueden parecer las enseñanzas que la vida en el bosque ha dejado en la protagonista:

Todo bosque contiene siempre otro bosque dentro. El que está adentro es el mítico bosque encantado de los cuentos. Vivir en el bosque de afuera, sin embargo, no es fácil. La vida en la montaña requiere esfuerzo, disciplina, abnegación. Precisa, sobre todo, de buenas manos. Nunca está de más una cabeza firme, bien plantada sobre los hombros, acostumbrada a la soledad. Hay que cortar árboles, sembrar la tierra, utilizar el agua gélida de los ríos. Puede haber incendios. Hay osos y águilas y otros animales temibles. (Rivera Garza, 2008, p. 97)

Así como hemos visto que la fórmula “Todo bosque contiene siempre otro bosque dentro” se reescribe en *Viriditas*, también vuelve a aparecer en *El mal de la taiga*: “Un bosque dentro de un bosque” (Rivera Garza, 2019a, p. 12). Pero más allá de identificar coincidencias, podemos proponer que la cita de “La mujer de los Cárpatos” cifra una clave de lectura posible para *El mal de la taiga*. De la misma manera en que la voz narradora establece que efectivamente hay un desequilibrio entre el bosque “de adentro” y el bosque “de afuera”, entre un bosque construido a partir de los mecanismos de la ficción y la materialidad y el peligro del lugar natural, *El mal de la taiga* trabaja con la tensión entre distintos tipos de representaciones, discordancia que se origina a partir de cómo operan las dinámicas de reelaboración, expansión y, sobre todo, traducción.

*El mal de la taiga* tiene como punto de partida una fórmula conocida de la novela policial: una investigadora privada acepta el caso de un cliente que la ha buscado porque “le habían hablado” de su trabajo. El caso que le trae el cliente es bastante claro: su segunda esposa se ha fugado con su amante hacia la helada y extranjera región de la taiga; la Detective debe buscarla y traerla de vuelta. Como materiales para su investigación, el cliente le da a la investigadora “una colección de documentos pulcramente ordenados: cartas, mapas, boletos, transcripciones, copias, sobres” (Rivera Garza, 2019a, p. 16), telegramas, fotografías, etc. De acuerdo con el cliente, la mujer desea ser encontrada, ya que ha escrito mensajes desde todos los lugares por donde ha pasado en su camino hacia el gélido páramo.

Para la Detective, “la mujer parecía empeñada en que se la encontrara”. Tal como “Hansel o como Gretel, o como ambos, dejaba migajas de palabras en cada oficina de correos o de telégrafos de cada sitio que dejaban atrás” (Rivera Garza, 2019a, p. 28). La Detective acepta el caso y parte hacia la taiga

Antes de continuar, debemos hacer una aclaración. A fines explicativos, para exponer la trama principal de la novela, el punto de partida de todo el relato, hemos omitido un elemento central. Lo primero que nos recibe cuando comenzamos a leer *El mal de la taiga* es este párrafo:

Que habían vivido ahí, me dijeron. Que esa era la casa. Y la señalaban con una especie de timidez que bien podía confundirse con el respeto o con el terror. Sus dedos apenas lograban asomarse por las bocamangas de unos abrigos pesados y negros. El olor a carbón bajo sus brazos. Las uñas sucias. Esos labios tan resecos. Sus pupilas, que se movían con discreción hacia el objeto señalado, no tardaban en regresar a su punto de partida: la mirada frontal. ¿Qué buscaba ahí en realidad? Eso era lo que me preguntaban sin atreverse a preguntar. Y yo, que tampoco lo sabía con exactitud, acoplaba mis pasos a los suyos. Y los seguía de regreso a la comarca entre la nieve. (Rivera Garza, 2019a, p. 9)

Es muy posible que nos impacte el desconcierto como lo hace una ráfaga helada de la taiga. La proposición incluida sustantiva inicial desestabiliza, pero después recuperamos cierto equilibrio cuando, a partir del funcionamiento del “me” como objeto indirecto y, sobre todo, con el verbo y su forma personal que nos indica el sujeto elidido “ellos”. El relato empieza con una cita, con un discurso referido, transpuesto. La segunda frase ya es un fragmento, una parte de un enunciado que depende de la anterior oración, pero que se presenta cortado, seccionado, incomodando una vez más con el “que” inicial. A continuación, en otro corte, esta vez temporal y espacial, nos ubicamos en la taiga, ante la casa que había habitado la pareja de amantes. Pero todo esto no lo sabemos, las referencias que nos permiten comprender esta escena van a llegar páginas más tarde. Tampoco sabemos que los dichos de los lugareños sólo pueden llegar a la Detective traducidos y menos que aquella narra cuando todo ha pasado, tras ir y volver sin traer de vuelta a la segunda esposa del cliente. ¿Cuándo y dónde la protagonista está narrando esta escena? Entramos a la novela sabiendo poco y nada: un paisaje invernal, una casa en donde unos “ellos” innominados habían vivido, unos lugareños entre tímidos y aterrados, una voz narradora que cita. Observemos que recién al finalizar el capítulo dos, “Contrato”, podemos reconstruir la fórmula inicial de las novelas policiales que mencionamos más arriba. Ya hay cierto desvío, una discordancia entre lo que plantea *El mal de la taiga* y los lineamientos del texto narrativo policial. Sin embargo, este primer párrafo también brinda dos coordenadas que son centrales para toda la novela: la traducción y los saltos temporales y espaciales.

El segundo párrafo comienza con estas palabras de la Detective: “No era una casa, eso habría que decirlo desde ahora. Yo hubiera descrito lo que vi esa mañana de inicios de otoño como una cabaña, tal vez menos. Una casucha” (Rivera Garza, 2019a, p. 9). Estas líneas presentan el eje de lectura que proponemos para la novela, el cual permite articular los tres procedimientos de nuestro análisis: la discordancia entre distintos tipos de representaciones. Lo que los lugareños designan y entienden como una “casa”, para la Detective es “una casucha”. Todo este intercambio está atravesado, recordemos, por la traducción del lenguaraz. A la falta de correspondencia entre cómo representan los pobladores y la Detective esa “estructura habitacional hecha de tablas de madera y pedazos de cartón y abundantes ramas secas” con techo a dos aguas y “un par de ventanas que, a falta de vidrio, recubrían con un plástico grueso y transparente” (Rivera Garza, 2019a, pp. 9-10), se le suma que ese refugio también es representado a través de uno de los dibujos al carbón de Carlos Maiques, textos visuales que la novela incluye como parte de su arquitectura. Tres construcciones verbales/visuales distintas para un mismo objeto: tras un gesto tan aparentemente ínfimo se encuentra una clave de lectura posible para *El mal de la taiga*.

Al inicio de *La muerte me da*, la Detective le comenta al personaje de Cristina: “Es un caso difícil [...]. Lleno de recovecos psicológicos. De oscuridades poéticas. Trampas de género. Metáforas. Metonimias”. La escritora y profesora, que a su vez es una de las voces narradoras, agrega: “—Transnominaciones —murmuré acoplándome a esas palabras que no eran tuyas sino mías” (Rivera Garza, 2007b, p. 54). Dicho término es otra forma de denominar a la metonimia, tropo retórico que se basa en designar algo con el nombre de otra cosa. Reelaborar, parafrasear, traducir, son procedimientos que, mediante trocamientos y transformaciones de elementos y términos configuran desvíos, trampas, discordancias con respecto a un sentido único. Si sólo con la poesía, con la literatura, un caso se complejizaba, sumaba recovecos y oscuridades, cuando están implicadas otras lenguas, lenguajes no articulados y el abismo insalvable entre escritura, experiencia y pensamiento, el caso se encamina hacia un destino de irresolución.

En el capítulo VII, ya en el medio de su travesía por el páramo helado, la Detective se encuentra una piscina “en medio del bosque y a través de la bruma” (Rivera Garza, 2019a, p. 37), la cual pertenece a la casa del acaudalado y poderoso hombre que organiza la producción y exportación de la madera en la zona. Esta imagen irreal, prácticamente absurda, es el punto de partida para una analepsis en donde se nos relatan todos los preparativos para el viaje. Luego de comprar boletos de avión, tren y barco, y de realizar las reservaciones de hoteles y hostales, faltaba una persona fundamental: “Hacía falta, como siempre hace falta, un traductor. Un informante. [...] [U]n hablante de su lengua que se encargara de ponerlo todo en mi lengua” (Rivera Garza, 2019a, pp. 37-38).

La traducción es más que un proceso de transposición lingüístico, en él se juega la materialidad, los sujetos, las comunidades en donde están insertos los individuos y las relaciones sociales que establecen con aquellas, y el cuerpo, tal como subraya la Detective: “Recuerdo las muchas veces que repetí esa frase: «El hablante de su lengua que se encargaría de ponerlo todo en mi lengua». La sonrisa, que no la risa. El gesto de intriga o de desconsuelo. El suspiro o esto, o esta otra cosa más serena” (Rivera Garza, 2019a, p. 38).

El proceso de traducción necesariamente implica desvíos, transformaciones, pero también requiere plantear construcciones nuevas, que se dan a partir de un acuerdo, de una negociación de sentido. Las oscuridades lingüísticas, la incompreensión no sólo pueden darse en la transposición entre sistema interpretado e interpretante, sino que también pueden plantearse en el intercambio entre intérprete y cliente. La Detective necesariamente debe contratar al traductor para el caso, sin embargo, la relación no está ajena de dificultades: “Algo dijo en mi lengua pero, al darse cuenta de que lo entendía solo con dificultad, optó por usar la lengua en la que hablaríamos durante el trayecto a los bosques boreales: algo que no era estrictamente suyo ni mío, un tercer espacio, una segunda lengua común” (Rivera Garza, 2019a, p. 40). La discordancia entre representaciones lingüísticas obliga a ir más allá de lo común, del lugar previamente acordado: a partir de la tensión se compone de a dos un espacio otro, una segunda lengua común que funge de puente entre los sujetos. Una lengua que se posa en otras dos, para que puedan ejecutarse un intercambio, para que sea posible un ida y vuelta de sentido, tal como viaja la saliva en un beso. De hecho, cuando el caso finalice con un nuevo “fracaso” de la Detective, ella y el traductor tienen relaciones sexuales. En los prolegómenos, las imágenes de la boca y la lengua son centrales en la escena:

Recuerdo, sobre todo, la calma absoluta con la que nos tocamos. Recuerdo cómo habíamos llegado, exhaustos, hasta la cabaña. El silencio de la incredulidad. Cómo las yemas de sus dedos recorrieron las orillas de la boca. Los ojos tan abiertos. El latir de algo en las muñecas, en la boca del estómago, en la punta de la lengua. (Rivera Garza, 2019a, p. 125)

Los cuerpos, sus intercambios, son fundamentales en la traducción. El acto de traducir es aproximarse, “volverse próximo y, por lo tanto, prójimo” (crg, 2007a), tal como postula Rivera Garza en el texto “La inquietante (e internacional) semana de las mujeres traducidas”, publicado el 20 de marzo de 2007. La traducción lleva consigo el componente de la discordancia, de los desvíos, es cierto, pero también el de todos los agregados que realiza quien traduce para convertirse en una corporalidad hacia el/la traducido/a. Rivera Garza explica que los dispositivos del poder llevan adelante una lectura en donde “soy una biografía compuesta de fechas límite y lugares inmóviles” (crg, 2007a). Los datos consignados en los archivos institucionales, fechas y lugares, pretenden conformar un sujeto unívoco, con un solo

género, profesión, espacio de origen y de fin. En contraposición, en la literatura, hay un proceso constante de traducción, que produce sentidos y vínculos:

Cuando me traduzco para ti, soy estas palabras que me vuelven, acaso, inteligible. Tú. El que traduce atraviesa el puente y, justo en el centro, se avienta a las aguas que no cesan de pasar. El traducido emerge del agua, respiro atroz, para volver a sumergirse. Más que una actividad, un estado del ser: traducir y ser traducido. Las dos cosas a la vez. (crg, 2007a)

En la traducción se construye un estrato común en donde dos sujetos pueden encontrarse, acercarse al otro, negociar ciertos significados, pero no necesariamente entenderse y comprenderse de manera total. La traducción es el riesgo de ir hacia lo desconocido, lo discordante y lanzarse hacia ello. Es un proceso en el cual quien traduce y quien es traducido son, simultáneamente, el/la otro/a: a vos te traduzco y me traduzco para vos.

A su vez, en *El mal de la taiga*, el traductor constantemente se topa con la imposibilidad de interpretar para la Detective a los informantes, pues lo que aquellos dicen a menudo escapa de su comprensión:

Con un gesto de mano, el hombre me indicó que guardara silencio. Algo decía la mujer. Algo seguía diciendo. Algo que el hombre parecía incapaz de creer o de comprender, o las dos cosas. La boca a medio abrir. Las preguntas una detrás de la otra, atropellándose. Las manos en alto. Algo oía él que, en definitiva, escapaba a su costumbre de traducir pausadamente, con toda civilidad, frase por frase. (Rivera Garza, 2019a, p. 46)

El relato de cómo un lobezno montaba guardia ante la cabaña que habitaba la pareja de amantes resulta tan incomprensible e increíble para el traductor que se le dificultaba transponerlo en otra lengua. Como hemos visto, en Rivera Garza, la narración se construye a partir de la opacidad, de lo ilegible, de lo inenarrable; es por eso que el traductor debe apartarse de su costumbre, de la transparencia que le propicia su pericia en la práctica, y construir otra forma para reelaborar las palabras de los habitantes de la taiga.

En un momento, el traductor le muestra a la Detective un papel con dibujos que un niño le había entregado. Las ilustraciones mostraban “doce o trece muñequitas cubiertas de algo que bien podría ser placenta o sangre” (Rivera Garza, 2019a, p. 59). El chico indicó que, espiando a través de la ventana, había visto esas diminutas criaturas dentro de la cabaña que habitan los amantes. Entonces, aun cuando se había indicado que “los mejores informantes son las mujeres y los niños” (Rivera Garza, 2019a, p. 43), aun cuando el niño era un testigo de primera mano, el traductor no puede concebir que los dibujos estén representando lo

irrepresentable, lo que no puede ilustrarse por, supuestamente, ser ajeno a la realidad empírica:

—Pero eso no existe —dijo el traductor, meneando la cabeza, intentando sonreír.

—Sí existe —sostuvo el niño, sin parpadear—. Aquí. (Rivera Garza, 2019a, p. 70)

La Detective y el traductor siguen interrogando al niño, para que, de alguna manera, explique haber dibujado algo que se consideraba irreal. El niño narra que una mañana la mujer había vomitado sobre la cama y que del vómito “se habían levantado esas cosas” (Rivera Garza, 2019a, p. 75), las que había dibujado. El chico dice que el hombre y la mujer se miraron y, mientras las criaturas trataban de escapar de “la saliva o la placenta” (Rivera Garza, 2019a, p. 85), comenzaron a copular totalmente en frenesí. Ante la narración, la Detective explica:

Que es difícil traducir las palabras que designan las partes sexuales de un cuerpo, especialmente para un niño pequeño. Que todo esto podría ser producto de esa dificultad o producto de la imaginación, la del niño, y también la del traductor. Eso tendría que advertirle antes de proseguir con el informe que, eventualmente, escribiría para un hombre que, tal vez, existiera. (Rivera Garza, 2019a, pp. 85-86).

Si ya la traducción implica desvíos y discordancias, todo se complejiza mucho más cuando el discurso transpuesto proviene de un niño, sobre todo cuando dicho informante no posee las palabras necesarias para designar una experiencia por la que nunca ha pasado. Aunadas en la tensión entre representación y hecho representado, ficción y traducción no son muy distintas entre sí. De esta manera, se instaura al interior de la diégesis la duda entre los hechos que experimentaron los personajes y los que imaginaron (en *La cresta de Ilión* o en *Verde Shanghai*, por ejemplo, incluso los mismos protagonistas suelen dudar si han vivenciado determinados hechos o si son producto de una ficción).

Para el niño informante, lo desconocido e irrepresentable del acto sexual se equipara con los homúnculos, por lo tanto, en su discurso, los objetos y las acciones se confunden, se amalgaman en un todo incomprensible. Después de todo “es difícil describir lo que no se puede imaginar” (Rivera Garza, 2019a, p. 97). El niño relata:

Ahí [en la boca de la mujer] había introducido, una vez más, su cosa, su cosa esa, que así había hablado el niño y, que, de inmediato, en el relato mismo de las cosas, el traductor había preferido el uso de las palabras «su sexo», seguramente para evitar la confusión entre las cosas esas, es decir, las criaturas muy pequeñas, y su cosa esa, es decir, el pene del hombre. (Rivera Garza, 2019a, p. 86)

El traductor debe emplear un término otro, una palabra que permita distinguir objetos y sujetos, que posibilite echar un poco de luz en el relato inaprensible. Sin embargo, por el rasgo mismo de la narrativa de Rivera Garza, en general, y por la arquitectura de este texto, en particular (basado en el discurso transpuesto, en la cita de la cita), la transparencia nunca se alcanza, es más, se trazan líneas de fuga para alejarse lo más posible de ella.

La narración del niño continúa y da cuenta de hechos verdaderamente increíbles y, a la vez, siniestros: en medio del frenesí sexual, la pareja aplastó a las criaturas contra el colchón. La escena, en donde se confunden “la sangre del vómito, que bien pudo haber sido la sangre del nacimiento” con “la sangre de la muerte” y “el excremento o las lágrimas, da lo mismo” (Rivera Garza, 2019a, p. 87), es tan atroz, es tan inenarrable que se pone en cuestión su estatus de realidad.

¿Había pasado todo así?, imposible saberlo con toda certeza. Los niños son informantes poco confiables. Las habilidades lingüísticas de un traductor nunca son perfectas, o no lo eran del todo en este caso. Y luego, por supuesto, estaba la cuestión de mi oído, impresionable por decir lo menos, justo después de haber visto, a través de la ventana de la realidad, al otro niño del bosque. El deseo entre una cosa y otra. El deseo de los cuerpos y, al mismo tiempo, el deseo de narrar los cuerpos. (Rivera Garza, 2019a, p. 88)

Se pregunta la Detective y trata de bosquejar una respuesta que incluso desdice sus anteriores palabras acerca de los niños. La poca confiabilidad del informante y la impericia del traductor se plantean como posibles respuestas, a lo que se le suma un desfase de los sentidos de la Detective. La investigadora hace referencia a la visión que tuvo de un niño feral, un verdadero *enfant sauvage* que ronda la comarca helada. El oído de la Detective, entonces, tampoco es fiable, porque “vio”. La imagen del niño salvaje resultó tan impresionante que trastocó sus sentidos: desconfía de su oído no por haber escuchado lo inaudible, desconfía de su oído por haber visto lo indescriptible.

Pero más allá del informante, del traductor, de lo oído/visto, lo que establece la imposibilidad de saber con certeza cómo sucedieron los hechos es la falta de correspondencia entre dos deseos: el deseo de los cuerpos colinda en tensión, en discordancia, con el deseo de narrar los cuerpos. En *El mal de la taiga*, existe la “imposibilidad de captar la realidad a través de la escritura” (Ramírez Olivares et al., 2015, p. 90).

La Detective y el traductor reproducen el camino de la pareja de amantes a partir del rastro de mensajes que dejan tras sí, remedando a Hansen y Gretel. Para Sánchez Becerril (2014), “cada desdoblamiento de la pareja problematiza la diferencia, la distancia inexpugnable e irreductible” entre los hechos, las acciones y sus posibles representaciones.

Desde el inicio de la novela, la narradora constantemente hace énfasis en la distancia entre la experiencia y la escritura, por ejemplo: “En el informe que le escribiría al hombre que había tenido dos esposas le pediría que tomara en cuenta que nada de lo escrito había ocurrido tal cual. Nada de lo escrito ocurre tal cual, repetiría eso o algo parecido” (Rivera Garza, 2019a, p. 38). Los hechos, las acciones, lejos están de ser representados de forma mimética por la escritura. La supuesta capacidad del lenguaje para transferir, mediante construcciones verbales, la disposición de los objetos en el espacio y en el tiempo es una ilusión<sup>136</sup>. Una vez más, la transparencia y la legibilidad del lenguaje son imposibilidades. De hecho, en la traducción, existe un abismo temporal que separa cada discurso, ya sea oral o escrito: “Le pediría [...] que tomara en cuenta que había mucho tiempo entre alocución y alocución. Deténgase, le pediría. Lea como si hubiera muchos minutos, incluso algunas horas, entre las palabras pronunciadas primero luego, las palabras escritas. Transcritas” (Rivera Garza, 2019a, p. 38). De acuerdo con Sánchez Becerril (2019), la Detective “no sólo busca desautomatizar la forma de representación del tiempo en la narración mediante su observación, sino que juega con ella a través de tiempo y modo de los verbos conjugados en el fragmento” (p. 104). La narradora explicita de manera detallada todas las instancias, todas las pausas, las idas y vueltas de sentido que están implicadas en la transcripción de una pregunta y su consiguiente respuesta:

Le diría, por ejemplo, que cuando yo escribiera: «Les pregunté si tenían electricidad y ellos me respondieron mostrándome una vela encendida», debía considerar que la pregunta la había enunciado yo, en efecto, pero que antes de recibir la respuesta, que tardó en llegar, el traductor tuvo que hacerme repetir la pregunta un par de veces y, luego, tuvo que enunciarla él también un par de veces hasta que los habitantes de la comarca de la última taiga pudieron entenderla y, a su vez, contestarla. Y luego hubimos de esperar —el traductor, los habitantes, yo misma— a que la acción, el hecho de mostrar la vela encendida, y el hecho de pronunciar a la vez las palabras: «no tenemos electricidad», pasara por el entendimiento y, luego, por la sorpresa y, finalmente, por la incredulidad. (Rivera Garza, 2019a, pp. 38-39)

La escritura es un trabajo que implica el cuerpo de quien escribe, pero también los otros cuerpos que se relacionan de diversas maneras con el/la escritor/a; es una práctica de lenguaje en donde se inscriben las dudas, los tiempos muertos, la falta de comprensión. La escritura, como forma de traducción de una experiencia o de un pensamiento, es necesariamente un distanciamiento, un desvío de lo que se pretende representar.

Si componer literatura es escribir “en-traducción” (Rivera Garza, 2006), necesariamente también implica la reescritura de textos previos. Además de tener a la cita,

---

<sup>136</sup> Al respecto, véase por ejemplo, el análisis de Sarlo (2015) sobre “El idioma analítico de John Wilkins”.

al discurso referido y traducido como punto de partida, la arquitectura misma de *El mal de la taiga* posee como basamento la reelaboración de cartas, diarios, telegramas, informes, cuentos, etc.

Al inicio de la novela, la Detective narra que, debido al peso de sus fracasos, su carrera en la fuerza policial había terminado y que había “iniciado una discreta vida de autora de novelitas negras”. Para la Detective, los fracasos de lo que había tenido que dejar constancia oficial en un documento escrito fueron la puerta de entrada a la ficción: “Redactar informes de los tantos casos que no había logrado resolver, sin embargo, me había ayudado a contar historias o ponerlas, como se dice, por escrito. Acatarlas o domesticarlas, da lo mismo” (Rivera Garza, 2019a, p. 23). La escritura de los hechos ya se entiende como una transformación, como un desvío respecto a lo sucedido.

Mientras ponía en orden una pequeña casa que había cerrado tiempo atrás, pensando que jamás regresaría a ella, me dediqué a escribir los casos en que había participado, pero los escribía de otra manera. No era que resolviera en la imaginación lo que la realidad me había negado. No era que mi apesadumbrada figura se convirtiera, por obra y gracia de la ficción, en una heroína de opereta o una villana de poca monta. La otra manera consistía en contar una serie de eventos con rigor, sí, pero sin descartar el desvarío o la dubitación. La otra manera no consistía en contar las cosas como son o como pudieron ser o haber sido sino como tiemblan todavía, ahora mismo, en la imaginación. (Rivera Garza, 2019a, p. 24)

Esa “otra manera” en la que la Detective escribía “los casos en que había participado” es la manera de la literatura. Para Rivera Garza, la narrativa consiste en el relato de una serie de hechos en donde la discordancia y la hesitación de sentido necesariamente están implicadas. La “otra manera” de contar es la que asume a la colindancia de géneros, discursos, tradiciones, como constitutiva de la propia narración. Rivera Garza ya sostenía en 2004: “La producción de líneas de fuga, que son en realidad agujeros por donde se extravía el sentido *original* de las cosas, se lleva a cabo a través de la utilización de elementos propios de un género dentro de la silueta o demandas de otro [...], una utilización (que es una forma de agencia social y cultural) ciertamente tergiversada y por necesidad lúdica, es decir, crítica” (crg, 2004v).

Cuando el esposo de la mujer fugada le presenta el caso a la Detective, abre un portafolio que trae consigo y se lo ofrece. “Ese fue el momento en que vi el telegrama, el último de sus mensajes en papel. Ahí estaba, a la cabeza de una colección de documentos pulcramente ordenados: cartas, mapas, boletos, transcripciones, copias, sobres. Todo existe, a veces, por primera vez” (Rivera Garza, 2019a, p. 16). Ese es el punto de partida para la investigación, que es otra forma de decir la escritura. “Tomé el caso porque siempre he sentido una debilidad achacosa por formas de escritura que ya están en desuso: el

radiograma, la taquigrafía, los telegramas. Fue cosa de tocar el papel amarillento y empezar a soñar. Las yemas de los dedos sobre las arrugas de la hoja. El olor a viejo. Algo guardado” (Rivera Garza, 2019a, p. 11), declara la Detective y subraya que la escritura está encarnada, que comienza a componerse a partir del cuerpo, de tocar, de oler. El archivo privado de escritos, de fotografías, de mapas, ese banco de textualidades, es el inicio de una trayectoria literaria.

Que estudiaría los documentos con mucho cuidado, eso lo dije varias veces. Que leería todo, dije, y al decir esto, con toda seguridad bajé la vista. El pudor es una piedra inmovible en algún lugar dentro del pecho. Que abriría un nuevo archivo al que llamaría aptamente «El mal de la taiga» para anotar ahí, en distintas tipografías, las dudas, los hallazgos, los hilos sueltos. Las corazonadas. Que daría con ella; con ellos. (Rivera Garza, 2019a, p. 27)

El archivo privado del cliente se reescribe en el archivo del caso que abre la Detective, el cual se transpone, a su vez, en la propia novela. *El mal de la taiga*, novela a la vez que archivo, no sólo posee distintas tipografías, sino que tiene diferentes modos de composición, ya que colindan texto verbal y dibujos. Tal como lo han postulado los trabajos que constituyen el llamado “giro archivístico”, el archivo posee información fragmentada, incompleta, contradictoria, a menudo multimodal; el archivo se compone de piezas disímiles de un rompecabezas imperfectamente reconstituido: en los materiales que guarda el archivo no hay, no puede haber un sentido unívoco. Esta caracterización bien puede aplicarse a *El mal de la taiga*, novela y archivo.

Unos de los primeros documentos que la Detective lee durante su investigación son los diarios de la esposa del cliente: “Antes de partir había leído con todo cuidado los diarios de la mujer y, sin embargo, tenía poca idea de quién era o qué buscaba”. Rápidamente, la investigadora lo deja claro: “Se aprende poco en realidad leyendo diarios ajenos”. Mientras pasa las hojas de esa intimidad que ha sido expuesta, la narradora reconoce que los “diarios, más que cualquier libro [...], se escriben en esa clave íntima capaz de evadir el entendimiento del lector y, a menudo, del escritor mismo. De la escritora” (Rivera Garza, 2019a, p. 34). Los diarios íntimos se cifran en un código ajeno, desconocido; alcanzan tal grado de ininteligibilidad que incluso hasta a sus propios productores se les dificulta comprenderlos.

La caracterización de los diarios privados es interesante, porque más tarde en la novela, cuando la búsqueda se adentra en el corazón mismo de la taiga, la Detective declara que escribía “un informe que, a estas alturas, parecía más un diario íntimo que el tipo de texto destinado a recabar y ofrecer información exacta y objetiva” (Rivera Garza, 2019a, p. 109). A medida que se desarrolla la historia, el reporte de la investigación dirigido al cliente se reelabora como un diario de viaje. Sánchez Becerril (2019) apunta que no sólo se cuestiona la capacidad de la escritura de comunicar lo que se quiere plasmar, sino que es el proceso

mismo de escritura el que transforma al texto (pp. 103-104). La inteligibilidad, la opacidad de la escritura íntima se transpone a un texto que se supone que debe ser claro, preciso, explicativo. Una vez más, literatura es, para Rivera Garza, lo que se contrapone con la escritura que aspira a ser transparente, comunicativa. Tras la travesía, tras encontrar a la mujer de la taiga y no “traerla de vuelta”, nada hay en el informe/diario que permita entender cómo se sucedieron los hechos, para llegar a una conclusión y cerrar el caso; tal es así, que el cliente, al no recibir una explicación, le “arrebató la libreta [a la Detective] y, mientras la hojeaba, empezó a gritar” (Rivera Garza, 2019a, p. 131).

Tal como indicamos, *El mal de la taiga* transpone cuentos tradicionales como *Hansel y Gretel* y *Caperucita roja*. Al inicio del caso, el hecho de que los amantes dejen tras de sí un camino de migajas textuales lleva a que la Detective le pregunte al cliente:

—¿Y es ella Hansel o Gretel? —pregunté con verdadera curiosidad, sin despegar los ojos de las imágenes.

—Supongo que Gretel —dijo el hombre, titubeando, tomado por sorpresa. (Rivera Garza, 2019a, p. 19)

Ya aquí se presenta la reelaboración del texto que sorprende y desequilibra, el desvío genérico que se distancia de la tradición, de la norma, para discordar. La esposa fugada bien puede ser, a la vez y en distintos momentos de la historia, hombre y mujer, como en *La cresta de Ilión*, o dos mujeres diferentes, como en *Verde Shanghai*. Pero hay también otra transformación: lejos de ser un niño y una niña que escapan del hambre y de la muerte, la pareja de la taiga son dos adultos que se fugan por el deseo de los cuerpos. Y sin embargo, cuando los pobladores de la taiga ven a la pareja por primera vez los describen como “un par de niños extraviados” (Rivera Garza, 2019a, p. 32). Los amantes fugados son, también, un niño y una niña transpuestos en los cuerpos de un hombre y de una mujer.

Ante la duda del cliente sobre si su esposa es Hansel o Gretel, la Detective redobla la apuesta y propone otros personajes de los cuentos para identificar a la mujer:

—Tal vez es el leñador o la bruja o la mujer que quiere deshacerse de los niños para tener qué comer —murmuré más para mí que para el hombre que empezaba a sonreír, estupefacto.

—Este no es un cuento de hadas, detective —interrumpió otra vez—. Esta es una historia de amor.

—De desamor —lo corregí a mi vez. (Rivera Garza, 2019a, p. 19)

Ahora, la mujer es esposa, amante, bruja, madrastra, pero también leñador. La propia Detective cita a “los expertos”, quienes sostienen que “al menos en la historia de Hansel y Gretel, tanto la madre o la madrastra como la bruja, a quien los niños terminan matando, son

la misma mujer transfigurada”. La identidad compartida se daría, “además de poner en peligro a los niños”, en que “las dos mujeres comparten la misma preocupación por la comida” (Rivera Garza, 2019a, p. 33). Una vez más, en Rivera Garza, vemos cómo en la reescritura opera la transformación, cómo la transposición de un texto a otro implica el desvío, la expansión de los límites genéricos, disciplinarios y mediales. La investigadora toma en cuenta el discurso académico de “los estudiosos” (Rivera Garza, 2019a, p. 32), lo incluye en la escritura de su archivo/novela, para poner en duda (y a la vez complejizar) las identidades, los motivos de la mujer y el hombre que habían huido de todo compromiso, de toda norma:

Pero estos niños, los niños extraviados de la taiga, habían huido por iniciativa propia. Ellos solos. Ninguna madre desesperada o violenta cerca de sus cuerpos. Ninguna hambruna alrededor. Estos niños habían dejado todo atrás para internarse en el bosque y, ahí, abandonarse. De sí o entre sí, da lo mismo. ¿Eran, luego entonces, su propia madrastra y su propia madre y su propia bruja, todas transfiguradas? (Rivera Garza, 2019a, pp. 33-34).

La pareja de infantes/adultos escapa y se pierde convencida, guiada sólo por el deseo de ir más allá de sí misma, de transponerse, expandirse y recomponerse en y a través del otro, de la otra. Pero quizás, lo más interesante es cómo la Detective denomina al caso de la pareja de la taiga: una historia de “desamor”. En el término elegido colindan un significado y su negación, el amor y el no amor en tensión permanente. Porque, justamente, el amor y el desamor son procesos que se van componiendo de manera constante, casi de manera simultánea, son narrativas cuyos significados se despliegan a lo largo del tiempo, del espacio y de los cuerpos:

Le diría, a final de cuentas, muchos días después, con el cabello ya muy crecido, que nadie sabe nunca por qué. Que el desamor aparece igual que el amor, un buen día. Pero creo que tomé el dinero y el portafolio lleno de documentos y dije que sí porque quería regresar a decirle que, igual, que justo como el amor, el desamor un buen día se va. También. (Rivera Garza, 2019a, p. 21)

Sánchez Becerril (2014) sintetiza estos desvíos y reescrituras genéricas: por un lado, la novela inicia con un registro policial (un caso, una detective, la pesquisa) y “se va desplazando hacia la novela de viajes por medio de un tono intimista”; por el otro, las referencias y reflexiones sobre los cuentos tradicionales prácticamente funcionan como prólogo a la irrupción del registro fantástico con el episodio de la mujer vomitando “una camada de homúnculos” o el lobo que parece comunicarse con la pareja de amantes. Es por ello que Sánchez Becerril sostiene que “el lector debe ajustar continuamente el pacto de lectura de la novela”.

“Es difícil saber a ciencia cierta cuándo empieza un caso, en qué momento uno acepta una investigación” (Rivera Garza, 2019a, p. 14), declara la Detective, justamente, al comienzo de la pesquisa. Así como es difícil saber cuándo empieza un caso, también es difícil saber cuándo termina si nunca se resuelve. Una investigación que queda abierta es un sentido que no se clausura. La estela de casos sin resolver de la Detective, como migajas de pan/de textos/de sentido, es lo que guía al cliente hacia la investigadora: “Que le habían hablado de mi trabajo, eso dijo” (Rivera Garza, 2019a, p. 15).

Es la Detective quien extiende las redes interficcionales para construir su propio mundo de la historia, uno con espacios, con tiempos, con fracasos:

—Hace tiempo que no practico —dije. Aunque en realidad hubiera querido decirle: «¿Pero es que no sabe usted de mis tantos fracasos?».

El caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino.

El caso de los hombres castrados.

El caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo.

El caso del hombre que vivió por años dentro de una ballena.

El caso de la mujer que perdió un anillo de jade. (Rivera Garza, 2019a, pp. 15-16)

Ramírez Olivares et al. (2015) ha identificado los nombres de cada uno de los casos con los correspondientes textos narrativos protagonizados por la Detective: “el caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino” aparece en “Carta para la desaparición de Xian”, de *La guerra no importa*, en “El último signo”, de *La frontera más distante*, y en *Verde Shanghai*; “el caso de los hombres castrados” en *La muerte me da*; “el caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo” en “Estar a mano”; “el caso de la mujer que perdió un anillo” aparece en “Simple placer. Puro placer”, además de referenciarse en “El perfil de él”, estos tres últimos cuentos incluidos en *La frontera más distante* (p. 88).

*El mal de la taiga* expande los límites del texto verbal como lo supuestamente específico y pertinente de la literatura de ficción impresa e incluye veinticuatro dibujos al carbón del dibujante, ilustrador e historietista español Carlos Maiques (1977). Como sostiene Sánchez Becerril (2019), “los dibujos no ilustran la novela, más bien hacen eco y refuerzan la atmósfera de la narración, pues muchas veces insinúan o sugieren formas más que definir las” (p. 84); desde nuestra lectura, podríamos decir sin temor a equivocarnos que los dibujos de Maiques traducen la novela, la interpretan en su sistema semiótico. Para Keizman (2018), los dibujos de Maiques no son “ilustrativos”, sino que establecen “una relación de afinidad” con el texto, que puede entenderse como una transposición de “los principios constructivos de la novela en cuanto a la práctica minimalista y a la elisión” (p. 13).

La novela está dividida en veinticuatro capítulos, pero sólo en veintitrés hay texto verbal. Lo único constante son los textos visuales; de hecho, el capítulo vigésimo cuarto,

“Colofón”, está compuesto exclusivamente por el dibujo, en plano picado, de una cabaña, acaso donde se refugiaron los amantes al filo de la taiga. En el medio de la página en blanco, los trazos del carbón permiten adivinar la silueta de la casucha enclavada en la nieve. La novela llega a su final con la absoluta apertura de sentido traducido en un páramo blanco, el cual, como leímos en *El disco de Newton*, “no es la ausencia de color”, sino que son “todos los colores” (Rivera Garza, 2011a, pp. 10-11).

El capítulo veintitrés, “*Playlist*”, es, como su nombre lo indica, una lista de temas musicales de Aphex Twin, Fever Ray, la cantante siberiana Sainkho Namtchylak, del compositor finlandés Einojuhani Rautavaara, Fever Ray, entre otros. Los títulos de los temas establecen relaciones directas con la novela: “First Snow”, “The Wolf”, “The Snow Fall Without You”, “Cantus Arcticus”, etc. Así como *Verde Shanghai*, por ejemplo, posee un apartado de fuentes bibliográficas, *El mal de la taiga* posee una especie de banda de sonido de la travesía/investigación; de tal forma “el lector finaliza, como la Detective, en una comunicación no articulada, pero accediendo a lo simbólico, a la comunicación con los sentidos: música, imagen” (Sánchez Becerril, 2019, p. 84). De esta manera, *El mal de la taiga* no sólo establece vínculos transmediales con el mundo de la historia del ciclo de la Detective, sino que propone una apertura hacia lo intermedial, al estar “tramado de materias visuales y sonoras” (Keizman, 2018, pp. 13-14)

Al inicio del capítulo 10, “Teoría del baile”, leemos:

Que con el tiempo me he acostumbrado a los tiempos vacíos de toda investigación, eso es cierto. Las horas o, incluso, los días, a veces los meses o años, en que no pasa nada: esos son los tiempos vacíos de la investigación. Eso es, en otras palabras, la vida. El que gana un caso, el que lo resuelve, es usualmente el que resiste estos lapsos. Se necesitan recursos, por supuesto. Pero sobre todo se necesita paciencia, ese don; o se necesita algo más en qué pensar. Una cierta capacidad de distracción. Se necesita un lugar interno o un lenguaje intransferible dentro del cual sea posible refugiarse. Es necesario, sí, un refugio. Cualquier refugio. (Rivera Garza, 2019a, p. 55)

Allí están las claves para resolver los casos: en primer lugar, podríamos mencionar a los recursos materiales y a la paciencia para afrontar los tiempos vacíos de la investigación, esos momentos (que pueden durar hasta años) en donde no pasa nada. Pero, además, es necesario poseer la capacidad de distraerse, de desviarse del flujo de la cotidianidad. Para la Detective (quien tiene una estela de fracasos tras sí), para resolver un caso se necesita un espacio propio, íntimo, infranqueable, o lo que es lo mismo, un lenguaje propio imposible de transferir, que rechaza cualquier tipo de traducción. Una vez más, la clave está en lo inteligible, en la ausencia de transparencia.

El planteamiento de las escrituras colindantes que se había desarrollado en distintos textos ensayísticos entre 2004 y 2010 se complementa y, hasta cierto punto, se supera con la formulación de la idea de las escrituras desapropiativas en *Los muertos indóciles* en el 2013. En gran medida, los poemarios (*El disco de Newton*, *Viriditas*), las novelas (*El mal de la taiga* y *Verde Shanghai*), las crónicas y artículos periodísticos (*Dolerse*) editados en los años inmediatamente anteriores a *Los muertos indóciles* evidencian literariamente las reflexiones que se plantearán en el libro de ensayos.

La práctica escritural que se lleva adelante en un contexto de violencia y de extrema mortandad y que ejecutan pasajes entre los soportes impresos y los entornos digitales Rivera Garza (2013a) la denomina “necroescritura”. La poética que “la sostiene sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje” recibe el nombre de “desapropiación”. Rivera Garza es clara al respecto: los términos que formula “pretenden animar una conversación donde la escritura y la política son relevantes por igual”. Una “poética de la desapropiación” busca “enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio” a través de la conformación de comunalidades de escritura. Éstas evidencian el trabajo colectivo de los/as muchos/as y se organizan a partir de “lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado” (pp. 22-23).

Las necroescrituras, estas “formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio”, traen a primer plano la materialidad del texto, el cual siempre es “fraguado relacionalmente, es decir, en comunidad”. Rivera Garza entiende a la comunidad “no sólo al entramado físico que constituyen el autor, el lector y el texto, sino también [...] a esa experiencia de pertenencia mutua”; a esa “comunalidad” que se compone con el lenguaje y el trabajo colectivo con otros/as, dinámica “que es constitutiva del texto”. (Rivera Garza, 2013a, pp. 23-33).

Como ha indicado parte de la crítica (Palma Castro & Quintana, 2015; C. Quintana et al., 2015) con la publicación en el 2013 de *Los muertos indóciles* se cierra una etapa en la producción de Rivera Garza y es, a su vez, el inicio de una nueva trayectoria para su literatura. Cruz Arzabal (2022) sostiene que las “obras del segundo periodo ponen a prueba y reformulan las ideas expuestas en *Los muertos indóciles*”. *La imaginación pública* (2015), *Había mucha neblina o humo o no sé* (2016), *Autobiografía del algodón* (2020) y *El invencible verano de Liliana* (2021) son textos que “no responden a la clasificación convencional que distingue entre ficción y “no ficción” y que se sitúan en un territorio incómodo entre la invención y el archivo” (Cruz Arzabal, 2022, p. 45).

En el presente trabajo, *Los textos del yo* y *La imaginación pública* son los textos que delimitan nuestro corpus: en *Los textos del yo* hemos observado cómo la reescritura opera

predominantemente, mientras que la expansión y la traducción se evidencian en mucha menor medida, prácticamente centradas en la última sección; en el otro extremo, en *La imaginación pública*, los tres procedimientos funcionan a lo largo de todo el libro y se constituyen como fundamentales no sólo para su composición, sino para leer la poética que la enmarca. Así como *La imaginación pública* es el inicio de una nueva etapa de la producción de la escritora mexicana, postulamos que el poemario marca también la instancia en donde, de manera más integral y disruptiva, la reescritura, la expansión y la traducción son los ejes de las “escrituras discordantes”, conceptualización con la proponemos entender la poética de Rivera Garza durante el período seleccionado.

### 3.15. *La imaginación pública* (2015)

*La imaginación pública* está compuesto de tres partes. La primera, “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, consta de nueve poemas que arman un mapa, una historia clínica de las enfermedades que sufrió un cuerpo durante todo un año. “Lo propio de la máquina es cortar” es la segunda parte del libro y está conformado por un solo poema, “I. Ningún lenguaje iluminará/los nunca”, que tiene cinco piezas (“a. Yo me equivoqué de bosque”, “b. En la sangre siempre es desayuno”, “c. Un de noche por el Ártico”, “d. Color ahora” y “e. La todavía no materia”). Los textos detallan escenas de un encuentro sexual (similar a ciertos poemas de *La muerte de da*) “que nos recuerda a la propuesta estética surrealista, una especie de escritura automática donde prevalece lo inconsciente y hasta lo incoherente” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 123). El poemario cierra con “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”, que engloba diecisiete textos, trece de los cuales tienen su origen en distintas publicaciones de *No hay tal lugar*: seis poemas reescriben la serie *Telegramas para dos Increíblemente Pequeñas forajidas* y otros siete textos emplean fragmentos de diferentes entregas de la fotonovela diurna de la Increíblemente Pequeña y de otras publicaciones del blog.

Cruz Arzabal (2022) llama la atención sobre la tendencia de cierta parte de la crítica de emplear a *Los muertos indóciles* como una herramienta para interpretar la literatura de Rivera Garza, sobre todo como guía de exégesis de *La imaginación pública*<sup>137</sup>. Si bien es evidente que existe el riesgo de “hacer de ello una mera aceptación de los postulados de la autora sobre sí misma” (Cruz Arzabal, 2022, p. 56), es posible emplear ciertos lineamientos del ensayo como marcos de interpretación para el poemario. De hecho, en nuestra lectura

---

<sup>137</sup> Prieto Rodríguez (2022), por ejemplo, sostiene que “*La imaginación pública* parece ser la puesta en texto y en clave poética de las reflexiones iniciadas por la escritora en *No hay tal lugar*, continuadas en *Dolerse*, literaturizadas de otros modos en sus libros anteriores, planteadas y argumentadas en el ensayo de *Los muertos indóciles* y devenidos aquí en poemas” (p. 122).

vamos a referenciar algunas partes de *Los muertos indóciles*. Sin embargo, así como hicimos con *La muerte me da*, *El disco de Newton* o *Viriditas*, vamos a plantear un análisis centrado en los planteos poéticos que despliega el poemario: si bien *La imaginación pública* se enmarca en un momento determinado de la producción literaria de Rivera Garza y es innegable que establece relaciones con el ensayo inmediatamente anterior, consideramos que el poemario en sí postula sus propias reflexiones sobre la literatura y la práctica escritural.

*La imaginación pública* toma su título del ensayo “Literaturas postautónomas”, de Josefina Ludmer (2020b), incluido en *Aquí América Latina. Una especulación*. La referencia se hace más explícita cuando el epígrafe del poemario es un fragmento del artículo de Ludmer transpuesto como poema:

[Mi punto de partida es

éste

Estas escrituras no  
admiten lecturas literarias; esto  
quiere decir que no se sabe  
o no importa

si son o no son

literatura.  
Y tampoco se sabe  
o no importa  
si son realidad o ficción.

Se instalan localmente  
y en una realidad  
cotidiana para “fabricar

presente”

y ése

es precisamente su sentido.] (Rivera Garza, 2015b, p. 7)

Para Rivera Garza (2013a), la poética de la desapropiación evidencia “autorías plurales que, lejos de proponer una fusión estable, una especie de bicéfalo monstruo al que

le corresponde la unidad, mantiene y muestra la tensión que marca la relación entre lo literario y lo escritural propiamente dicho” (p. 23). Es en este punto de *Los muertos indóciles* en donde Rivera Garza recupera el ensayo de Ludmer, para indicar que las literaturas postautónomas no respetan “la división estricta entre lo literario y lo no literario que distinguió tanto el quehacer de los escritores durante gran parte del siglo XX”; con lo cual, se confunde, más que se funde, “el borde entre la autoficción y lo propiamente fictivo” (pp. 23-24). Y aquí, Rivera Garza cita el mismo fragmento del ensayo de Ludmer, que dos años después reescribirá como poema.

La cita de Ludmer pone en tensión la pertinencia y especificidad de la esfera literaria, de sus mecanismos de recepción e interpretación, de sus criterios de valor y de “literaturidad”. A su vez, subraya que los límites entre lo real y lo ficcional no sólo son difusos, sino que directamente tienen que omitirse como una variable a tener en cuenta para trabajar con las escrituras “postautónomas”. La oposición a establecer una definición cerrada, expulsiva de una de las dos opciones (ser literatura/no ser literatura, ser ficción/ser realidad) que despliega Ludmer claramente entabla diálogo con la poética de Rivera Garza: antes que transparencia, unicidad y legibilidad, se asume como trayectoria lo discordante, lo múltiple, lo opaco. Pero quizás lo más interesante es que la escritura transpuesta evidencia en su nueva forma los planteamientos poéticos de Rivera Garza.

En primer lugar, el corte de las líneas hace que el centro del poema se organice alrededor del verso “si son o no son”. La poética de Rivera Garza rechaza lo binario: es, a la vez, prosa y verso, realidad y ficción. Poco importa la clasificación de los objetos que se producen como literarios o no literarios. Lo realmente importante es que los textos generen un vínculo con su contexto, con su entorno de escritura, con las formas del lenguaje que emplea la comunidad de la que forma parte el/la escritor/a en un momento determinado, para “fabricar presente”. En “Nadie escribe en soledad”, uno de sus artículos más recientes, Rivera Garza (2023), justamente sostiene: “Al final se trata de escribir libros o de fabricar artefactos a través de los cuales, más que contar una historia, podamos compartir una experiencia: invocar, conmover, alertar, participar, ofrendar acompañar, abrazar a otros. Estos son los verbos clave. ¿Notan que no he mencionado la palabra belleza o el concepto de calidad?”.

El otro aspecto a destacar es la importancia que se le brinda al verbo “fabricar”: la escritura es una práctica en donde están implicados la materialidad del lenguaje y de los textos y, por supuesto, el cuerpo de quien escribe. La escritura es un trabajo en donde las materias lingüística y textual se transforman en un proceso en donde el cuerpo del/de la escritor/a gasta energía, queda marcado, también se transforma.

Finalmente, el epígrafe de *La imaginación pública* da cuenta de cómo una escritura ensayística, de cómo la prosa, se reelabora para transponerse en un poemario. Una vez más, nos encontramos que, en Rivera Garza, el poemario es también una poética. En un nuevo

entorno, las líneas del ensayo funcionan (transformadas mediante el corte, la utilización de los espacios en blanco) como líneas de un poema. Y es esta perspectiva de lectura que vamos a privilegiar en nuestro examen.

“Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” consta de nueve poemas (“I. Acurrucarse”, “II. La caries”, “III. Todos los sonidos de la muela del juicio”, “IV. Cefalopatía”, “V. La eficacia del mecanismo de la tos”, “VI. Escotomas”, “VII. Síndrome de carpo”, “VIII. El cuerpo ungueal” y “IX. Hay una rodilla en todo esto”), que trazan una “corpografía poética del cuerpo enfermo” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 126).

Empecemos tomando los dos extremos de la sección: el epígrafe y la nota final. En el primero, leemos lo siguiente:

*El mecanismo que desencadena la hipocondría es la interpretación catastrófica de los signos corporales más ínfimos por parte del individuo.*

es.wikipedia.org [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2015b, p. 11)

Alguien que desconozca la importancia de las escrituras digitales en la producción de Rivera Garza podría asombrarse de la inclusión de una cita a Wikipedia en un poemario. Una vez más, el procedimiento de la expansión funciona ya desde el inicio del texto. Sin embargo, supongamos que la referencia a la enciclopedia digital pasa desapercibida. Sea. Pero la centralidad compositiva de la escritura en los entornos digitales se vuelve explícita en la nota final de la sección: “[*Las instrucciones: se trata de las enfermedades que sufrió mi cuerpo durante el 2012. Ante cada nueva enfermedad, busqué las definiciones en Wikipedia. Con ese lenguaje de otros, mediado por las máquinas de hoy, elaboré los poemas anteriores*]” [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2015b, p. 57).

Así como en *Viriditas*, aquí también se nos comparte la fórmula de escritura que se ha empleado para construir los poemas: componer literatura requiere técnicas, fuentes, materiales, trabajo. Además de explicitar el procedimiento de escritura, las “instrucciones” nos brindan los lineamientos de un pacto de lectura posible, cómo leer esos poemas contruidos por el “lenguaje de otros, mediado por las máquinas de hoy” (Rivera Garza, 2015b, p. 57).

Las entradas de Wikipedia son uno de los textos que mejor ejemplifican los rasgos distintivos de las escrituras digitales: colaborativas, recursivas, multimodales, hipertextuales, interconectadas (Olaizola, 2016). Esa escritura de Wikipedia, pública y desapropiada, funciona como materia prima textual, la cual es “alterada, transformada y recombinada para producir otra cosa” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 126). Las definiciones de Wikipedia, sin dejar de tener las huellas de un texto expositivo-explicativo, asumen la forma de poemas. Para Cruz Arzabal (2022), “hay una doble mediación técnica” en esta sección: por un lado, “la que

va del signo médico al signo lingüístico, por otro lado, la mediación requerida para la conversión de un discurso en otro". El crítico destaca que "el origen de las palabras usadas para confeccionar los poemas no sea un tratado médico sino Wikipedia, que es además de uno de los sitios web por antonomasia, un uso ejemplar de la inteligencia colectiva" (Cruz Arzabal, 2022, p. 54).

De esta sección, nos vamos a centrar en el poema "VII. Síndrome de carpo". Como ya mencionamos, la afección había sido el eje de dos textos digitales previos de Rivera Garza: "Velarde y el síndrome de carpo", del 2004, y su reescritura en 2011, "El libro de la taquimecanógrafa". El poema está compuesto de cuatro partes: "a. Del túnel, a través de este túnel", que se centra en cuál es la zona afectada<sup>138</sup>; "b. Irradiándose", en donde nos enfocamos en las causas específicas del dolor y en cómo éste se despliega; "c. Intratúnel", que subraya los niveles de "presión dentro del túnel / de Carpo" (Rivera Garza, 2015b, p. 41); y "e. Excepto el dedo meñique", que sintetiza la definición, "Es una neuropatía / periférica" (Rivera Garza, 2015b, p. 42), y las partes de la mano que la sufren ("excepto el meñique").

En "b. Irradiándose" leemos una trayectoria que se inicia por "cualquier proceso que provoque / ocupación del espacio" (Rivera Garza, 2015b, p. 39). ¿Qué es lo que origina esa ocupación del espacio? El proceso de la irradiación. La voz poética plantea desde un primer momento que lo que se despliega: "Puede ser dolor, puede ser debilidad / o entumecimiento de la mano / debilidad o dolor de la muñeca / irradiándose por todo el brazo." (Rivera Garza, 2015b, p. 39). Si ya Rivera Garza había establecido una relación directa entre literatura y

---

<sup>138</sup> En la primera estrofa leemos:

Es un pasadizo estrecho y rígido  
es el ligamento  
y los huesos en la base  
es la mano  
contiene el nervio  
los tendones  
el nervio mediano  
(viene desde el antebrazo). (Rivera Garza, 2015b, p. 37)

La repetición de la estructura "es un/el/la" da cuenta de los diversos significados que subyacen en definición, que se supone que debe presentarse lo más precisa posible. "Es un pasadizo", pero también "es el ligamento" y "es la mano". Al transponerse en un poemario, el texto explicativo asume como propia la polisemia y la opacidad que debe tener el poema. Similar dinámica observamos en "II. Las caries":

Es una enfermedad  
multifactorial, es la destrucción de los tejidos  
es la desmineralización, son los ácidos que genera la placa  
bacteriana. Son las bacterias que producen ese ácido  
son los restos de alimentos donde ocurre  
es la dieta que se les queda expuesta. Es exponer  
es la destrucción  
química dental, es la ingesta de azúcares  
y ácidos. (Rivera Garza, 2015b, p. 15).

dolor (en “Velarde y el síndrome de carpo”, justamente, o en *Los textos del yo*, por ejemplo), lo que también “[p]uede irradiarse” (Rivera Garza, 2015b, p. 39) es la literatura. El procedimiento de expansión es una manera de irradiación.

Leemos más adelante:

Las sensaciones de dolor pueden indicar  
otras condiciones, otros ámbitos  
aquí se traumatizan los nervios  
periféricos del cuerpo. Aquí

se irradia.

El allá. (Rivera Garza, 2015b, p. 40)

La literatura, en Rivera Garza, se entiende encarnada, se vincula con el cuerpo a través de la práctica escritural, que provoca, como todo trabajo intensivo, dolor. Aquí, en la literatura, “se traumatizan” los nervios, los músculos, los huesos, en fin, todo el cuerpo en su totalidad de quien escribe. Ajena a cualquier intención de autonomía de la esfera literaria, a cualquier perspectiva estética puramente textual o formal, en la poética de Rivera Garza, todo lo periférico, lo externo a la literatura (el cuerpo de quien escribe, lo comunidad a la que aquel o aquella pertenece, toda la “imaginación pública”, los medios digitales, el entorno natural, las necropolíticas, etc.) se vuelve síntoma y texto, se encarna, en la literatura; y de ésta se expande, a su vez, hacia el afuera.

“Cualquier proceso que provoque / ocupación del espacio” (Rivera Garza, 2015b, p. 39) por otros objetos, materiales, flujos que no sean los que se suponen que deban desplegarse allí provocan reacciones, consecuencias. Y eso es específicamente lo que busca la literatura para Rivera Garza. Eso es la base de las escrituras discordantes que se entrecruzan, se tensionan y generan lo estético a partir de su diferencia. La voz poética es bastante clara: la escritura “No es / totalmente sano [pero] no es / autoflagelación” (Rivera Garza, 2015b, p. 49).

En la práctica literaria “hay una rodilla en todo esto” (Rivera Garza, 2015b, p. 55), está implicado necesaria, inevitablemente el cuerpo. Así como “[!]a mayoría de las cuestiones del cuerpo se encuentran / explicadas en un manual” (Rivera Garza, 2015b, p. 55), bien pueden hacerse literatura en un poemario. Al fin y al cabo, las enciclopedias, los manuales, los diccionarios son bancos de textualidades y de discursos, son archivos portátiles en donde se encuentran materiales potenciales para producir literatura.

Trasladarse, ir hacia implica movimiento, y ahí “[h]ay una rodilla en todo esto”, ahí está el dolor del cuerpo para marcar que lo corporal es parte del proceso. “Flexionar, extender,

bloquear, desbloquear, ligera rotación” (Rivera Garza, 2015b, p. 55) hace referencia al movimiento de la rodilla cuando alguien camina, pero también puede tratarse del movimiento que realiza el/la escritor/a con el lenguaje. Quien escribe acciona disímilmente el lenguaje, lo lleva más allá de sus límites, oblitera o elide determinadas propiedades y rasgos, potencia y redescubre capacidades y características que por las normas y la tradición habían sido olvidadas o dejadas de lado. Quien escribe necesariamente tuerce, dobla, diverge, transforma los materiales, los textos, los lenguajes con los que compone.

El movimiento de la rodilla implica flexionar, extender, bloquear, desbloquear “ligamentos” y “tendones varios”. El movimiento de la rodilla son todas esas acciones, pero también se lo puede leer y escribir de otra manera. “A eso se le llama “caminar humanamente sobre una / explanada de granito” o “escalar una montaña un día / muy nublado” o “subir las estrechas escaleras de un / castillo”.” (Rivera Garza, 2015b, p. 55). La representación de la experiencia del cuerpo en el espacio puede asumir distintas formas y la literatura, para Rivera Garza, puede emplear cualquier de ellas.

Seguimos leyendo en “IX. Hay una rodilla en todo esto”: “La palabra “astrágalo”. Las palabras: “falange proximal”. / Las palabras: “fibrocartílagos avascularizados” // Hay una rodilla en todo esto” (Rivera Garza, 2015b, p. 56). La escritura de Rivera Garza desapropia, por ejemplo, estas palabras científicas, de enciclopedia, de manual de ciencias naturales para producir literatura: son definiciones y a la vez son formas poéticas. La última estrofa del poema da cuenta de la materialidad de las palabras, pero de manera divergente, apartándose de las normas y clasificaciones gramaticales, pero empleándolas también como elementos del poema; a su vez, las dos maneras de entender el movimiento de la rodilla colindan en los versos: “Esta ligera rotación hacia el pronombre montaña hacia el / adverbio castillo hacia la preposición humanamente” (Rivera Garza, 2015b, p. 56).

“Lo propio de la máquina es cortar” es la segunda parte del poemario y está conformada por un solo poema, “I. Ningún lenguaje iluminará/los nunca”, el cual posee cinco apartados (“a. Yo me equivoqué de bosque”, “b. En la sangre siempre es desayuno”, “c. Un de noche por el Ártico”, “d. Color ahora” y “e. La todavía no materia”).

Revisemos primero algunos aspectos formales de la sección. En “c. Un de noche por el Ártico”, por ejemplo, leemos:

Habité la raíz, él  
los pececitos que han perdido el crepúsculo  
¿los sacia el mondado desde el temblor?  
Prefiero un puñado de encantamientos.  
Mi mal sobre las luciérnagas; el resplandor  
paseando, mis dientes  
¿ya descubrieron su sitio? El corazón

avanza un de noche por el Ártico.

Me equivoqué  
ritmos de fósforo; danza  
éste me empuja;  
mis síntomas. Tu verga y mucho.

Me voy, me desayuno  
pensé que todo encantamiento  
en las arterias:  
lo que yo tengo es todavía no  
no: mis brazos vampiros y cada uno

te tocó.

Debía poseerte mi cuerpo. Los labios y luego  
pasar la tarde en las lagunas del cerebro. Las hay  
color  
materia. (Rivera Garza, 2015b, pp. 67-68)

El poema es sólo una muestra de cómo se despliegan en “Lo propio de la máquina es cortar” la fragmentariedad, el empleo de figuras retóricas como el hipérbaton, la personificación y la sinécdoque. Estos y otros recursos apuntalan una “acumulación abiertamente repartida, inconexa y relacionada por la cercanía”, para resignificar “procedimientos retóricos que, en esta última sección, alcanzan una belleza particular centrada en la ruptura y la discontinuidad” (Prieto Rodríguez, 2022, pp. 128-129).

Al finalizar la sección, encontramos una vez más la fórmula de la escritura, la explicitación de que, en contra de los conceptos de originalidad y pertinencia literaria, el proceso de composición necesariamente debe dar cuenta de las relaciones de propiedad y de autoría, además explorar las distintas formas de la escritura en y a través de los entornos digitales.

*[Con textos de Guadalupe Dueñas y Doddie [sic.] Bellamy en máquina mezcladora LazarusCorporation.*

*Guadalupe Dueñas incluyó “Caso clínico” en el libro de cuentos Tiene la noche un árbol, el cual publicó el FCE en 1958. Doddie [sic.] Bellamy publicó Cunt-Ups en el 2002. La LazarusCorporation [<http://archive.lazaruscorporation.co.uk/cutup/textinput.php>] es una máquina que mezcla lenguaje.*

*El método: reduje, a través de un método intuitivo de tachadura, el cuento de Guadalupe Dueñas a líneas breves, alineadas en el margen izquierdo de la página. Respeté el orden original del texto, limitándome a quitar vocablos y a reorganizar los restantes en líneas cortas. Coloqué el resultado de este ejercicio en la sección I, bajo el título “Yo me equivoqué de bosque”. Traduje algunas líneas del texto de Doddie [sic.] Bellamy y las introduje, junto con mi versión de “Caso clínico”, en la máquina de Lázaro. Repetí este procedimiento dos veces, con cortes de siete y de cinco palabras, incorporando los resultados en la sección II, “En la sangre siempre es desayuno”, y en la sección III, “Un de noche por el Ártico”. Ninguna palabra fue omitida. Finalmente, extraje fragmentos de los textos anteriores de manera aleatoria y los recombíné sin respetar el orden original en la sección IV, “Color ahora” y en la sección V, “La todavía no materia”.*

*Es el verano de 2012. Llueve.*] [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2015b, p. 73)

A continuación, vamos a centrarnos en dos aspectos de la anterior cita. Así como en varias entrevistas (Hind, 2003; Ruffinelli, 2008), Rivera Garza menciona a Guadalupe Dueñas como una de las escritoras mexicanas que más la había influenciado, la inclusión de su cuento como elemento compositivo para el poemario relegitima el lugar de Dueñas en la tradición literaria mexicana, en donde durante mucho tiempo ocupó una posición marginal, junto a Amparo Dávila o Josefina Vicens (Benmiloud & Lara-Alengrin, 2014; Castro Ricalde & Havard, 2015; Sánchez Prado, 2018)<sup>139</sup>.

De la misma manera en que Rivera Garza elige una autora ausente del canon oficial mexicano (así como ya había realizado con Amparo Dávila en *La cresta de Illión*), hace uso de una tradición literaria pretendidamente “ajena”, para conformar un “archivo cultural alternativo” (Sánchez Prado, 2018, p. 140) al sistema literario nacional. La inclusión de Dodie Bellamy, integrante de New Narrative, “un movimiento literario que une la experimentación y la teoría crítica en las textualidades que construye” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 129), se inscribe en la trayectoria que Rivera Garza delinea alrededor de la poesía anglosajona que reflexiona sobre el lenguaje y la representación: la referencia al escritor experimental canadiense Steve McCaffery en *La cresta de Illión*; las lecturas sobre la Language Poetry (Charles Bernstein) y el conceptualismo (Kenneth Goldsmith, Vanessa Place) que se despliegan en varios ensayos y en su traducción de *Notes on Conceptualisms* (2009), de Robert Fitterman y Vanessa Place; el análisis de la novela experimental *Wittgenstein’s*

---

<sup>139</sup> En Hind (2003), por ejemplo, dice Rivera Garza: “De México, me siento más cercana a las abuelas espectrales y misteriosas: Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Josefina Vicens; que a los oficiales: Elena Garro, Rosario Castellanos” (p. 189).

*Mistress* (1988), de David Markson, en *Los muertos indóciles*; el ensayo sobre Kathy Acker incluido en la segunda edición de *Los muertos indóciles*, etc.<sup>140</sup>

Por otro lado, *Cunt-Ups* (2001) es ya una reelaboración, desde el feminismo, de la técnica del corte de William Burroughs y Brion Gysin. *Cunt-Ups* difumina la frontera entre prosa y verso y está construido a partir de los fragmentos “reorganizados” de otros textos (como las transcripciones de la confesión del asesino serial Jeffrey Dahmer). Si empleamos los procedimientos que proponemos para analizar la poética de Rivera Garza, claramente podemos sostener que el libro de Bellamy expande, reescribe y traduce.

Para cruzar estas dos tradiciones disímiles (entre ellas y en su vinculación con el campo literario mexicano), Rivera Garza emplea el generador de texto digital Text Mixing Desk de la Lazarus Corporation, un colectivo de artistas, músicos/as y escritores/as independientes que exhiben y venden en línea sus producciones<sup>141</sup>. Es interesante observar que la nota evidencia que la escritura digital está lejos de ser algo automático, basada exclusivamente en el funcionamiento del algoritmo. La escritura con los entornos digitales implica el trabajo “manual” del escritor/a; aunque se quiera obliterar o soslayar, el componente humano es indispensable y fundamental. Toda escritura es tecnológica y como tal conlleva el trabajo de quien hace uso de ella para transformar los materiales en objetos literarios. Para Prieto Rodríguez (2022), “en este recorte, rearmado artesanal y maquinico vemos la fusión de varios lenguajes –español, inglés, poético, narrativo, algorítmico– que devienen en un lenguaje extraído”, tal como propone Rivera Garza (2013a), “gracias a la experimentación lúdica y cortante hecha con ellos” (p. 130).

Lo propio de la literatura es cortar, trasladar, pegar, trocar, tachar, borrar, mezclar. Es una “práctica de compartencia mutua”, [...] de producción colectiva [...]” donde entran en juego

no solo los libros leídos sino, sobre todo, los libros interpretados: los libros reescritos, ya en la imaginación personal o ya en la conversación, esa forma de la imaginación colectiva. Y aquí habrán de hacerse preguntas que permitan volver visibles las huellas que esos otros han dejado, de una forma u otra, en las reescrituras y, luego entonces, en la versión final –que es la forma interrumpida– del libro mismo (Rivera Garza, 2013a, p. 282)

---

<sup>140</sup> Sánchez Prado (2018) sostiene que “Rivera Garza’s system of thinking is based on the gradual construction of a world literature that radically departs from the canons built by Mexican writers from the middle of the twentieth century onward. Her work contains hardly any traces of the canons established by Pitol or claimed by the Crack group. [...] Instead, Rivera Garza develops a personal world literature in which she creates readerly and intellectual bonds to writers and theorists united by the concern about the exhaustion of twentieth-century literary paradigms. [...] She has been central to the introduction of these ideas [Lenguaje Poetry, conceptualism] into the Mexican tradition— quite a feat in itself if one considers that, until the 1990s, the core traditions of Mexican poetry were still firmly rooted in traditions favored by poets like Octavio Paz and Gerardo Deniz” [...] (pp. 179-180).

<sup>141</sup> Para mayor información, véase The Lazarus Corporation en <https://www.lazaruscorporation.co.uk/>

Además de estas cuestiones vinculadas a la práctica compositiva, en las líneas cortadas y remezcladas de “Lo propio de la máquina es cortar” podemos observar lineamientos de la poética de Rivera Garza, los cuales adquieren mucho más desarrollo en la siguiente sección. En “b. En la sangre siempre es desayuno” leemos: “Mi sexo y el lenguaje hecho de puros / fantasmas. [...] / Habité la raíz, el color / la materia. (Rivera Garza, 2015b, p. 65). Así como los cuerpos, el lenguaje está marcado por el pasado. Hay en la sintaxis de las pieles huellas habitadas por quienes han pasado antes por allí. La pretensión de originalidad literaria carece totalmente de fundamento. Lo anterior, pero también el espacio, las relaciones sociales, culturales, económicas, políticas con otros individuos se encarnan en el/la escritora, y él/ella debe hacerse cargo de ello. El verbo clave aquí es “habitar”. Porque, como decía Rivera Garza en 2004, “[s]olo los habitados narran” (crg, 2004p); idea que reformula en 2007 para postular: “Narrar es estar habitado. Narrar produce una habitación. Un espacio. Un cuerpo” (Rivera Garza, 2007a, p. 15).

La última sección del poemario, “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”, engloba diecisiete textos, seis de los cuales son los “Telegramas para dos Increíblemente Pequeñas forajidas”, mientras que otros siete son poemas que emplean la prosa de diferentes entregas de la fotonovela diurna y de otras publicaciones de *No hay tal lugar*<sup>142</sup>.

Tanto Cruz Arzabal (2019c) como Prieto Rodríguez (2017, 2022) centran sus análisis en cómo “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” evoca los cuerpos desplazados, desmembrados, desaparecidos a causa de la violencia desatada por las necropolíticas. De acuerdo con Prieto Rodríguez (2022), esta sección de *La imaginación pública* textualiza la posibilidad de pensar, sobre todo, los cuerpos femeninos desaparecidos en México “como unos capaces de subvertir, de algún modo, el horror, el sufrimiento o, al menos, de confrontarlos” (p. 133).

---

<sup>142</sup> “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: una fotonovela diurna” (crg, 2010g), texto reescrito en “La gravedad de los huesos cuando caen de pie sobre la tierra” (pp. 79-80). “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y los días en que todo se vuelve azul: una fotonovela diurna” (crg, 2010k), texto reescrito en “La señal de alarma de todos los tiempos por venir” (pp. 82-84). “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el caso de los 4789 pañuelos que son en realidad un estanque: una fotonovela diurna” (crg, 2010m), texto reescrito en “Todo esto forma la cintura pélvica”(pp. 86-90). “Instrucciones para regresar a casa por el camino de la seda: un foulard de los telares de Giverny para las dos Increíblemente Pequeñas forajidas” (crg, 2010n), texto reescrito en “Su sombra de vaho espectral” (pp. 92-93). “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la confesión que era un ruego para que regresen vivas” (crg, 2010o), texto reescrito en “Que despavoridas no” (pp. 99-101). “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso del camposanto al pie del último volcán: una fotonovela diurna” (crg, 2010h), texto reescrito en “Lo nuestro es puro mirar este insecto dorado” (pp. 103-105). “Taquiografantasmática” (crg, 2010l), texto reescrito en “Taqui fantasmática” (pp. 107).

En el caso de las “dos Increíblemente Pequeñas Forajidas”, sus cuerpos aparecen en la escritura en la forma de los enclíticos dentro del mensaje de los telegramas. Veamos, por ejemplo, el “Telegrama 1.4. para dos Increíblemente Pequeñas Forajidas”:

*[El texto se escribirá a doble renglón entre líneas y en mayúscula sostenida/ No se deberán dividir silábicamente las palabras/ Se deberán eliminar palabras innecesarias como: artículos, conjunciones y preposiciones /Se usarán términos enclíticos, como "solicítote", "agradecémosle"/ Se deberá, en lo posible, utilizar palabras que no pasen de 10 caracteres].*

DICEN VIÉRONLAS PADECER HAMBRE FRÍO SOLEDAD. DICEN VIÉRONLAS BAILAR FUMAR REÍR. DICEN VIÉRONLAS CALLAR INMÓVILES OTRO LADO VENTANA. DICEN VIÉRONLAS CORRER DESPAVORIDAS HUIR. DICEN VIÉRONLAS CAER ABISMO CAJUELA TUMBA. DICEN TANTAS COSAS. REGRESEN. PONGAN GRITO EN EL CIELO EN EL CUERPO EN EL ÁRBOL. SIGAN INSTRUCCIONES CAMINO A CASA. ESPÉROLAS ORILLA MÁS LEJANA: AQUÍ. EL PAÍS DESAPARECIDO DESPARECIENDO. QUIÉROLAS.  
(Rivera Garza, 2015b, p. 98)

El uso de los pronombres enclíticos no es casual, ya que, como destaca Prieto Rodríguez (2017), es una clase de palabra “que carece de contenido semántico, que toma prestado de otros elementos lingüísticos para utilizarlo temporalmente”. Los enclíticos se adhieren al verbo como sufijos y no sustituyen al nombre, pero aluden a él: en el caso de los telegramas, los enclíticos “señalan lo que no está, a quiénes no están” (Prieto Rodríguez, 2017, p. 8). “Que despavoridas no”, poema dedicado a la memoria de Marisela Escobedo, activista social mexicana asesinada el 16 de diciembre de 2010, cuando protestaba frente al Palacio de Gobierno por el asesinato de su hija Rubí, subraya aún más la potencia de los enclíticos que se refieren a esos cuerpos femeninos ausentes:

El que reza se postra. El que ruega. El que pide: que regresen vivas. El que murmura: que encuentren el camino a casa, que me oigan, que despavoridas no. El que mueve los labios tan suavemente tan dulcemente tan silenciosamente. Lo contrario de la confesión es la dádiva.  
(Rivera Garza, 2015b, p. 100)

Las diferentes formas del pedir, ya sea a través de la palabra, del gesto o del mismo silencio, se despliegan para ir más allá del miedo, del terror, de la amenaza evidente de la muerte, para clamar por ellas. En “La señal de alarma de todos los tiempos por venir”, leemos: “Preguntamos. Esculcamos el entorno. Corrimos despavoridos y, más tarde, regresamos. Le dijimos a todo mundo lo que hacíamos: buscarlas. Pusimos anuncios. Dimos parte. Partimos. Nos partimos en muchas partes” (Rivera Garza, 2015b, p. 83).

El cuerpo se quiebra, se desarma por el cansancio, por el dolor, pero sigue encontrando maneras para dar cuenta de la injusticia: “Balbucir. Trastabillar. Que es quebrarse, entiéndase. Decir: Aquí. Decir: Duele. Repetirlo. Que significa no me levantaré. Que es pedir que regresen vivas, gatear” (Rivera Garza, 2015b, pp. 99-100). La ausencia de los cuerpos, desconocer por completo su paradero, es una carga que se adhiere a los/as familiares, tal como los enclíticos, pero que también cataliza la furia: “Sentir el peso del cuerpo que no está. Rasguñar que es gruñir con los dedos. Tiritar. Zaherir. Un muro también es una cosa hecha de sereno” (Rivera Garza, 2015b, p. 100).

Los posteos del blog, en donde ya se había ejecutado procesos de traducción entre sistemas semióticos a partir de la inclusión de los telegramas y la fotonovela, se transfieren hacia el libro impreso y, al hacerlo, son transcodificados. Aunque el texto verbal de los telegramas es prácticamente el mismo (sólo hay cambios mínimos), el cambio de medio los transforma completamente: dejan de formar parte de la arquitectura y estética digital del blog y pasan colindar con el espacio, las tradiciones, las dinámicas, etc., de la literatura impresa. A su vez, los telegramas del blog, al formar parte del poemario, habilitan ser leídos de una determinada manera a partir de las relaciones que establecen con el resto de los textos del libro. Otros poemas de la sección (“La gravedad de los huesos cuando caen de pie sobre la tierra”, “La señal de alarma de todos los tiempos por venir”, “Que despavoridas no”, por ejemplo) poseen una clave de interpretación posible de los telegramas, en el marco de la necropolítica reinante en el México actual. El pasaje de un medio a otro necesariamente implica transformaciones: ir hacia otros espacios, traspasar fronteras se constituye a través de la reescritura, que es, en definitiva, otra manera de entender a la traducción.

En 2001, en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Lev Manovich (2006) conceptualiza lo que en ese momento denomina “nuevos medios” a partir de cinco principios: representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación. Los dos primeros (la descripción en términos formales -matemáticos- que permite que los medios se vuelvan programables y la representación a partir de una estructura modular) son los principios “materiales” de los nuevos medios, sobre los cuales se basan los tres últimos (la eliminación de la intencionalidad humana –al menos en parte- en muchas de las operaciones implicadas en la creación, manipulación y acceso de los medios; y la existencia en distintas versiones). Finalmente, la transcodificación, que según Manovich “es la consecuencia más importante de la informatización” (p. 92), hace referencia a la influencia mutua entre la capa cultural (categorías como enciclopedia y cuento, historia y trama, composición y punto de vista, mimesis y catarsis, tragedia y comedia) y la capa informática (categorías, a su vez, como proceso y paquete, clasificación y concordancia, función y variable, lenguaje informático y estructura de datos) de los nuevos medios. De acuerdo con la terminología de los nuevos medios, transcodificar algo significa traducirlo en otro formato.

En tanto que los nuevos medios se crean, distribuyen y se archivan en computadoras, la ontología, epistemología y pragmática de éstas —la capa informática— influye en la capa cultural, en su organización, en sus géneros y en sus contenidos (la tecnología informática de la base de datos, por ejemplo, se ha convertido en una forma cultural por derecho propio). A su vez, la capa informática se ve afectada por los usos de la computadora como aparato mediático, sobre todo porque su interfaz “se parece cada vez más a las interfaces de los viejos aparatos mediáticos y tecnologías culturales, como el video o la cámara de fotos” (las convenciones tradicionales de la página impresa y del cine influyen en las interfaces de las páginas Web y de los videojuegos, por ejemplo). Para Manovich, la informatización de la cultura origina, de manera gradual, que todas las categorías y conceptos culturales sean traducidos, sustituidos, transcodificados, “en el plano del lenguaje o del significado, por otros nuevos que proceden de la ontología, la epistemología y la pragmática” de la computadora (p. 94).

Más de una década después de la edición del libro de Manovich, el panorama tecnológico-mediático ha cambiado: la mayoría de los medios se han transformado en “nuevos medios” y el software se ha vuelto el motor de las sociedades contemporáneas, es nuestra interfaz con el mundo, con otras personas, con nuestra memoria e imaginación. Por lo tanto, Manovich, en *El software toma el mando* (2013), se pregunta qué sucede con la noción de “medio” una vez que las herramientas que fueron hechas específicamente para uno de ellos han sido simuladas y extendidas en el software: “In short, I want to understand what is “media after software”—that is, what happened to the techniques, languages, and the concepts of twentieth-century media as a result of their computerization. Or, more precisely, what has happened to media after they have been software-sized”(Manovich, 2013, pp. 60-61).

El software es una capa que impregna todas las áreas de las sociedades contemporáneas. Las técnicas contemporáneas de control, comunicación, representación, simulación, análisis, memoria, escritura, lectura, visión, interacción está cubiertas por la capa del software, la cual re-ajusta y re-modela todo aquello en donde se aplica (Manovich, 2013).

Manovich sostiene que, en el proceso de transición de tecnologías de medios físicos y electrónicos al software, todas las técnicas y herramientas individuales que antes eran exclusivas a un medio en particular ahora “convergen” en uno mismo ambiente de software. La mayoría de los medios existentes comenzaron a ser simulados en la computadora y, a su vez, se inventaron varios tipos de nuevos medios que sólo podían existir y ejecutarse en la computadora. Luego, los medios simulados y los medios nuevos empezaron a intercambiar propiedades y técnicas: las técnicas de diferentes medios que antes eran incompatibles comienzan ser combinadas de forma casi infinita. Manovich describe esta última etapa como la de la hibridación de medios (Manovich, 2013, p. 163).

La centralidad del software hace que Manovich sostenga que “no hay tal cosa como medios digitales”, solo hay “software aplicado a medios (o “contenido”)”. Para aquellos usuarios “que sólo interactúan con contenido de medios a través de software de aplicación, las “propiedades” de los medios digitales son definidas por el software particular en oposición a estar únicamente contenidas en el contenido (en decir, adentro de los archivos digitales)” (Manovich, 2013, p. 152). Mara Ailín Nievas (2019) explica que, para Manovich, la novedad entonces “está en la emergencia de una codificación de los contenidos que, a su vez, se ha convertido también en contenido”, y destaca el concepto de “metamedio” que introduce Manovich para referir “a la capacidad del software de crear formas híbridas compuestas por las operaciones de otras mediaciones aplicadas a distintos datos”.

Este planteamiento lleva a Manovich a sostener que lo siguiente:

“Digital media” is a result of the gradual development and accumulation of a large number of software techniques, algorithms, data structures, and interface conventions and metaphors. These techniques exist at different levels of generality ranging from a small number of very general (“media-independent”) ones to thousands of very particular ones designed to do particular tasks [...] (p. 152).

A diferencia de lo que planteaba en 2001, lo que anteriormente Manovich “identificaba como propiedades ya no son elementos definitorios de todas las formas de los nuevos medios, sino que las propiedades, las *affordances*, vienen “de afuera” determinadas por el software” (Nievas, 2019).

Si hace veinte años se podía pensar en dos capas (electrónica y cultural) que se influían, que se traducían mutuamente, en este momento todos los sistemas sociales, económicos y culturales están impregnados, funcionan por el software, el cual es “el pegamento que une” todos los procesos, los mecanismos y, en gran medida, los discursos de las diferentes esferas. Mientras varios sistemas de la sociedad contemporánea emplean diferentes lenguajes y tienen diferentes propósitos, todos comparten la sintaxis del software (Manovich, 2013, p. 8).

Ante la capa del software que unifica las interrelaciones, los intercambios, los objetos, los sujetos, el arte contemporáneo, en general, y Rivera Garza en particular, propone a la traducción, a la transcodificación como una práctica de interpelación, de lectura-(re)escritura crítica, de resistencia: “se trata de luchar por la indeterminación del código, de rechazar cualquier código-fuente que ofrezca un “origen” único a las obras y a los textos” (Bourriaud, 2018). La/el artista del siglo XXI se enfrenta con la informática, el software, con las líneas reticulares, y (se) desplaza (en) su producción de un código a otro, se aleja de la especificidad sedentaria de su disciplina y de su medio, para trasladar su texto/obra/objeto/proyecto a territorios heterogéneos y confrontarlo/a, tensionarlo/a en todos los formatos disponibles

(Bourriaud, 2018, p. 62). La transcodificación, pasaje del sentido de un texto a otro, de una forma desde un sistema de códigos hacia otro, implica una visión “del espacio-tiempo que cuestiona fuertemente las nociones de origen y de originalidad” (Bourriaud, 2018, p. 158).

Desde *La guerra no importa*, la producción de Rivera Garza sigue la forma compositiva de las escrituras colindantes, que necesariamente ejecutan transcodificaciones múltiples, simultáneas y constantes. En Rivera Garza, géneros, identidades, personajes, textos, universos ficcionales, mundos de la historia, representaciones, se desplazan entre sí y de un medio a otro: los códigos, las formas se trasladan a otros sistemas, estructuras, territorios en donde se arraigan precariamente, en tensión, rechazando cualquier pertenencia a un espacio-tiempo fijo y cualquier asignación a una estética, poética, retórica, tradición irrevocable y permanente (Bourriaud, 2018, p. 65). La apertura del blog *No hay tal lugar* en el 2002 permite que visitemos el taller de Rivera Garza, su laboratorio de escritura: el lugar de su autoexposición “en condiciones controladas” en el momento mismo en que se encuentra desarrollando su producción (Laddaga, 2010). El blog evidencia que las formas, las textualidades “se ofrecen en estado de copia, [...] parecen en suspenso, mantenidas en espera entre dos traducciones, o perpetuamente traducidas” (Bourriaud, 2018, p. 120).

Postulamos que, en Rivera Garza, la transcodificación reconstruye simbólicamente líneas de fractura, divisiones”, activa “el espacio por el tiempo y el tiempo por el espacio”, trabaja “en procesos de filtración” (Bourriaud, 2018, p. 148). En los textos de Rivera Garza, hay una traducción-en-proceso permanente, hay una tensión entre los códigos que se insertan unos en/con otros, hay grietas textuales. La transcodificación explicita la colindancia, se escucha “el eco de ese “impacto traumático” cuya mera existencia es señal de que la resolución o síntesis redentora, el nuevo orden, la nueva reorganización del territorio y sus sistemas de vigilancia, no ha llegado” (crg, 2004v).

Si en *Los textos de yo*, el último apartado, “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”, es el que ejecuta el pasaje entre lo impreso y lo digital, y en *El disco de Newton* la forma de los ensayos/poemas remedan al tuit y al versículo, *La imaginación pública* (lo mismo que *Viriditas*) se constituye en su totalidad a partir de las trayectorias que ejecutan las escrituras digitales y la literatura impresa. A su vez, de la misma manera en que los anteriores poemarios de Rivera Garza son poéticas, *La imaginación pública* despliega sus planteamientos, sobre todo, en “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”.

La sección abre con dos poemas que funcionan como muestrarios de los materiales con los que se componen los textos. El primer poema es “El sueño es un sustantivo”, el cual citamos en extenso:

sueño. lugar rocas color piezas concreto. lugar carácter balneario aire lugar cauce río Turia  
ciudad. cauce las orillas bies diagonal. personas lecho piedras matorrales la cornisa.

explanada ciudad fondo metros metros pista fognazos gestos miradas mujer palabras los detalles. carrera, sensación día, mar casa kilómetros. piernas salto hombre pelo cara cintura mano carrera. carretera desierto sensación otro país otro continente. carrera. metros pista, embestida. ocasión, movimiento brazo hombros suavidad ruido, duna bordes dispersión pigmento seda arena. ritmo zancadas. tubo obras interior. túnel tráfico sonido, prisa desierto. metros parte, sensación nada piernas corazón respiración sin saber nada más que esto. (Rivera Garza, 2015b, p. 77)

Podemos destacar algunos elementos del anterior texto. Si bien la mayoría de las palabras del poema son sustantivos (tanto comunes como propios), también observamos el uso de artículos y de signos de puntuación como la coma y el punto seguido. Hay también cierta constelación semántica vinculada al espacio, al territorio, al mapa, que colinda con la materialidad y lo sensorial del cuerpo. Los sujetos, por necesidad y/o por deseo, por historia individual, familiar o colectiva, se ponen en movimiento y cruzan fronteras geográficas. Las líneas marcadas en mapas por intereses políticos y económicos los pueden llegar a retrasar, e incluso detener, pero siguen adelante hasta ir más allá. Es el escape entendido como cualidad del ser humano, como proponen Papadopoulos et al. (2008) y Federici (2010). Avanzar, retroceder, huir, resistir, todas acciones que implican que los individuos y las comunidades se movilizan, migren, con el objetivo de escapar, subvertir, rebelarse contra políticas de control, exterminio y/o explotación.

La deambulatoria, la movilidad intrínseca del ser humano, es una forma de subversión y tiene tal potencial de motivar cambios sociales que origina dispositivos y formas político-culturales de control poblacional. De la misma manera, es un proceso que puede pensarse como estético, porque, tal como han demostrado, por ejemplo, Bourriaud (2018), Speranza (2006, 2012), Garramuño (2015), entre otros/as, el cruce de fronteras entre disciplinas y campos artísticos y culturales es un procedimiento central en ciertas prácticas artísticas contemporáneas. En este marco es donde se puede entender cómo Rivera Garza conceptualiza a la escritura. De hecho, ya en un ensayo de 2007, Rivera Garza sostenía que el acto de escritura “tiene, por fuerza aunque no por principio y ni siquiera como finalidad, que ser un acto transgresor —un acto que añade o trastoca o niega lo real y sus efectos—.” La práctica de la escritura es una “experimentación”, a través del cual, “explorándolos, se tensan y, a veces, se desbocan, los límites del lenguaje” (Rivera Garza, 2007a, p. 15).

En “El sueño es un sustantivo”, el punto, la coma están presentes, pero no implantan sus convenciones ortográficas en el texto, o más bien, adquieren otra función visual en el poema, acaso como marcas, migajas, huellas que se dejan en el camino. La repetición de ciertas palabras como “metros”, “carrera” y “piernas” subraya la idea de movimiento, de la marcha a través del espacio, que puede parecer repetitiva, redundante, pero que, aún en la monotonía, establece un avance. El hecho de que sólo haya un verbo en infinitivo como cierre

del poema (“sin saber nada más que esto”) puede contrariar la anterior lectura basada en la deambulatoria más allá de fronteras, ya que, después de todo, no habría explícitamente acciones vinculadas con el movimiento. Sin embargo, ya estamos en otro momento de la poética de Rivera Garza, lejos de la preeminencia del nombre y de la elisión del verbo de *La muerte me da*; como mencionamos, desde los poemarios *El disco de Newton* y *Viriditas*, desde el poema “La reclamante”, el verbo, la acción adquiere mayor preponderancia. Tal como lo postula Rivera Garza en *Dolerse* y luego en *Los muertos indóciles*, no se puede escribir de la misma manera que antes en un momento en que impera la necropolítica.

Por ello, “El sueño es un sustantivo” se articula con el poema inmediatamente posterior, “Soñar es un verbo”:

Escribo se esfume retengo Estoy parecen tiene es Estoy se parece serlo es cruza está tiene  
Voy caminando Estoy hablando me encuentro hay creo recordar llegar a saber Estoy pasa  
desaparecen preocupa estén estoy corriendo estoy me doy cuenta están corriendo vamos he  
tenido haber estado andando me duelen las siento Sigo corriendo estamos Me suena no lo  
conozco Seguimos corriendo noto sigo corriendo empujando continúa hay no tengo correr No  
sé pienso continúa Vuelve intentar sacarme aguanto Acelero Ya queda Y vuelve a hacerlo le  
pregunto lo hace hace no responde Empuja me zafo cae parece tiene es Se levanta sigue  
Escucho llegamos parece cabemos Al entrar se ilumina Pasar fuese es disminuye se  
desvanece Ya queda salir hacemos Hemos vuelto Sigo corriendo se ilumina Al ver he  
desconcertado se refiere quedan llegar. vamos está alcanzarme, estoy llegar seguimos  
corriendo tengo haberlo dejado seguir corriendo no ver por llegar sigo pesan siento latir me  
despierta sin saber nada más que esto. (Rivera Garza, 2015b, p. 78)

El hecho de que la primera palabra sea “Escribo” permite establecer una relación entre transitar a través del territorio físico y del textual. Quien escribe va más allá de fronteras, va y viene entre el pasado, el presente y el futuro, mueve y transforma el texto. Si en el anterior poema se les propicia otro sentido a los signos de puntuación, aquí se trabaja con las mayúsculas, estableciendo ascensos y descensos como cualquier camino, partes más trabajosas y empinadas seguidas por bajadas en donde adquirimos más velocidad. Es interesante observar la presencia de verbos en plural: es claro, el viaje, la deambulatoria a través de los territorios se da, siempre, con y en tanto otros/as. En los fondos documentales, en los textos, en las tradiciones literarias veladas reverberan voces y relatos, lo mismo que en los caminos y las regiones de Oaxaca, de Tamaulipas, en las calles de la Ciudad de México: “Transitar es un verbo que requiere a otros. Uno puede caminar por cualquier lado, solo o acompañado, por la casa o por el campo. Pero para transitar se requiere en sentido estricto esa vía pública por donde caen las miradas de otros. Sus presencias. Su aprobación o desaprobación” (Rivera Garza, 2020, p. 196). Un año después de *La imaginación pública*,

en el ensayo “Breve historia íntima de la escritura en migración”, Rivera Garza (2016b) sostiene: “No creo en la escritura sedentaria. La escritura que me gusta denominar como verdadera es una escritura en migración”. Una escritura en migración, en deambulatorias, es aquella que traza derivas entre el archivo literario y el territorio, entre las lenguas y lenguajes, entre las materialidades (de los textos, de las voces, de los cuerpos) y sus presencias y ausencias<sup>143</sup>.

La presencia de fórmulas de escritura en todas las secciones de *La imaginación pública*, y más su repetición al inicio de cada telegrama para las dos Increíblemente Pequeñas Forajidas, coincide con nuestra lectura del poemario como una poética. A su vez, hay también otras referencias interesantes que podemos destacar, por ejemplo, en el poema “Todo esto forma la cintura pélvica” (Rivera Garza, 2015b, p. 86). El texto está conformado por veintinueve fragmentos ordenados con letras de la “a” a la “t”.

La literatura debe tener “un ojo en Las Afueras” (Rivera Garza, 2015b, p. 86), más allá de sí misma. Pero ese espacio afuera no es sólo otro medio, otro campo, otra disciplina, sino un tiempo otro. La relación con el pasado, con ciertas tradiciones, sentidos, textos, etc., cuyas potencialidades no habían sido activadas, se entiende también como un movimiento hacia afuera. El procedimiento de la expansión cubre lo espacial y también lo temporal, lo mismo que la reescritura y la traducción: “Antes es un lugar. Antaño es una esfera” (Rivera Garza, 2015b, p. 87).

“¿Así que de esto se trataba todo? La frase que llega, toda ya formada, de algún lugar” (Rivera Garza, 2015b, p. 89), se plantea en el fragmento “p” del poema y cualquiera de los tres procedimientos que postulamos como ejes para leer la poética de Rivera Garza funcionan a partir de lo externo, de lo anterior, de aquello que se ubica en la frontera más distante. De hecho, prácticamente como cierre de “Todo esto forma la cintura pélvica” leemos: “Todo libro es una cita textual. Toda imagen. Todo sonido. Toda cintura pélvica y todo lagrimal. Toda fosa” (Rivera Garza, 2015b, p. 90). Toda forma de representación está compuesta de fragmentos, de colecciones de “líneas rotas” (Rivera Garza, 2007b, p. 342) de anteriores

---

<sup>143</sup> Es interesante observar que, nueve años antes, en el texto “Las identidades intermitentes”, Rivera Garza emplea la sucesión y acumulación de términos de una manera bastante similar: “Fronteriza. Lectora. New Latino. Mexicana. Norteña. Tamaulipeca. Hija. Tijuanaense. Chilanga. Lectora. Pocha. Mexico-Americana. Chicana. Mujer. No-mujer. Lo-que-está-más-allá-de-Mujer. Hispana. Primera-Generación. Middle-Age. Lectora. Chamaca. Académica. Third-Wave. Imprudente. Bloguista. Traductora. Clase Media. Diaspórica. Ex-smoker. Madre. Socióloga. Feminista. Historiadora. Bilingüe. Mestiza. Borderlined. Enamorada. Tenured. Lectora. Colored. Amiga. Californiana. Ex-esposa. Profe. Doctora. Spanish-speaker. Mexicanista. Speaker. Contestona. Endorfinómana. Más-joven-que. Viajera. Electrónica. Silenciosa. Accented. Morena. Bípeda. Hyphonated. Estudiante. Invisible. Terrestre. A-veces-muda. Lectora. Ahora-en-Madrid. Etceteramente. Todo esto (y más) alrededor de la palabra *escritora*”. [en cursiva en el original] (crg, 2004f)  
En este caso, todavía se siguen las reglas ortográficas de puntuación y de uso de mayúsculas, procedimiento que, como vimos, iba a adquirir su propia convención en *La imaginación pública*.

textos y objetos. El cuerpo fisiológico y textual llevan en sí las marcas, las cicatrices de los libros, de los otros cuerpos que ha dialogado con ellos y ejecutado reelaboraciones, traducciones y expansiones de distintos tipos de límites: los genéricos, los identitarios, los del placer, los del dolor.

En el poema “Su sombra su vaho su espectral”, leemos: “Es bueno cerrar los ojos a veces. Cavilar. Desvanecerse. Cuestión de tomar la salida equivocada y pestañear. Una puerta (escucha el rechinado). Un reino (la probabilidad). La nube que. Usted está aquí. Y allá” (Rivera Garza, 2015b, p. 92). La dubitación, lo disímil, la ambigüedad, la colindancia de trayectorias opuestas es constitutivo de la práctica literaria. Ajena a cualquier postura que declame la armonía, transparencia, utilidad, pertinencia y especificidad de lo literario, Rivera Garza postula: “Habría que extender el límite de Legible, la frontera de ParaQué” (Rivera Garza, 2015b, p. 92). Recordemos que, además de fragmentos, un poemario bien puede ser “Una colección de ilegibles, tachaduras, corchetes” (Rivera Garza, 2007b, p. 342).

El otro poema al que nos vamos a referir es “Lo nuestro es un puro mirar este insecto dorado”. Allí, leemos:

Un cuerpo es un cuerpo porque se abre. El cielo es a veces así. Del lat. *Aperire*. 7. Tr. Separar las partes del cuerpo del animal o las piezas de cosas o instrumentos unidos por goznes o tornillos de modo que entre ellas quede un espacio mayor o menor, o formen ángulo o línea recta. Las palabras suelen unir. Pero. No obstante. Sin embargo. Aunque. El objetivo no es la emoción o el consenso. (Rivera Garza, 2015b, p. 103)

El cuerpo y el texto están conformados por partes, fragmentos que se separan y que dependen de las palabras para que accionen y se unan de nuevo. Cuerpos que se vuelven uno y textos que, en su discordancia, se proponen construir algo más y diferente de lo anterior a partir de ficciones, de convenciones gramaticales. Porque, leyendo los cuerpos y los textos desde una determinada posición, al margen, en divergencia, “viendo todo [como] desde una rendija, era difícil distinguir qué le pertenecía a quién o qué era en realidad qué” (Rivera Garza, 2019a, p. 86). Es interesante también que “la relación cuerpo-lenguaje-palabra se establece como secuencia de la función adversativa de los conectores de oposición” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 137): el sentido se construye a partir de la discordancia, no sobre la base de la conjunción, de la hibridez, de una supuesta unión que borre diferencias. Porque, al fin y al cabo, el objetivo de la escritura no debe ser consensuar.

La analogía cuerpo-oración se explicita aún más cuando la línea “Un cuerpo es un cuerpo porque se abre” (Rivera Garza, 2015b, p. 103) es geminada algunas estrofas más adelante en el poema: “La oración es una oración porque se abre” (Rivera Garza, 2015b, p. 105). Así como un cuerpo, la oración tiene partes que se pueden separar, se puede revisar su funcionamiento y trabajar con ellas para componer literatura a partir del desequilibrio o de

la enfermedad. Prieto Rodríguez (2022) explica que “cuerpo y oración son sujetos y objetos de la acción: *se abren* para descubrir que guardan y, en este sentido, hacen y actúan” [en cursiva en el original] (p. 137).

Una vez más, la relación con el pasado, con lo anterior, con lo que está más allá es central. “El fantasma es lo que cuenta” (Rivera Garza, 2015b, p. 104), leemos en el poema y aquí bien podemos entender que el pasado que vuelve es lo importante y, a la vez, quien narra. La figura del fantasma, del espectro marca cómo los hechos y los sujetos del pasado pueden evitar el intento de clausurar la interpretación y la lectura crítica de los sucesos del presente por parte de individuos, dinámicas y dispositivos de poder. Mencionamos cómo Isabel Alicia Quintana (2020), por ejemplo, piensa la relación entre la literatura y los restos. Para la autora, la figura del resto es “aquello que retorna y mantiene abierta la clausura de sentido” (p. 138). Por ello, son varias las figuras “que retornan como los restos de la cultura de los que las narradoras, artistas y cineastas contemporáneas dan cuenta”. Los “espectros del pasado” retornan en una significancia nueva, desplazada de su momento inaugural (mataderos, desiertos, cuerpos vulnerados, genealogías, orígenes” (p. 137).

Hemos visto que el final, para Rivera Garza, es una convención; el final siempre obedece a motivos extratextuales. “Pero existe, eso. El fin. Existe la expulsión. Existe salir a gatas de entre los labios de un muerto. Existe el muerto” (Rivera Garza, 2015b, p. 105). Y, sin embargo, el fin, aunque exista, está lejos significar la clausura total, el detenimiento en la trayectoria vital y escritural. Lo anterior, lo muerto, es también la continuación del camino, es también avanzar. Los espectros del pasado pueden propiciar las directrices para trazar las huellas por donde deambular en el presente.

“Taquifantasmática” cierra “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” y *La imaginación pública*. “Alguien tocó a la puerta. Alguien deslizó esta hoja, estos signos, este sello. Alguien salió corriendo” (Rivera Garza, 2015b, p. 107), leemos en la primera estrofa y ya es posible establecer el vínculo con los telegramas de los poemas anteriores. En el blog, en donde el texto lleva el nombre de “Taquigrafantasmática” (crg, 2010I), la relación es aún más clara, porque el posteo comienza con una fotografía de lo que parece ser una postal o una carta con sellos de correo. Pero si volvemos al texto publicado en el poemario no necesitamos hipotetizar mucho, ya que, más adelante en el poema, la voz poética declara: “Supongo que las dos Increíblemente Pequeñas Forajidas están en peligro. O están lejos” (Rivera Garza, 2015b, p. 107). La ausencia de las dos Increíblemente Pequeñas Forajidas, su tránsito por un contexto signado por la violencia, vuelve a subrayarse y a plantearse como una situación que todavía está desarrollándose. Las Forajidas no han vuelto, no se han comunicado, sus cuerpos siguen ausentes y están inermes ante las amenazas: “CUÍDENSE DE RÁFAGAS (VIENTO O BALAS, LO MISMO)” [en mayúscula en el original] (Rivera Garza, 2015b, p. 94).

#### 4. Reflexiones finales

Quisiéramos centrarnos en las últimas dos líneas de “Taquifantasmática”, ya que no sólo cierra un libro, sino que delimita un horizonte temporal para la poética de Rivera Garza. Por ello, permítasenos que las citemos para plantear las reflexiones finales de esta Tercera Parte. Leemos en “Taquifantasmática”:

Hay que sobreponerse a y tomar café. Hay que escupir.

Hay que. (Rivera Garza, 2015b, p. 107).

La reescritura y la expansión son acciones, pero pueden plantearse como ajenas a los hechos narrables. Esta perspectiva no invalida la narración, aunque se la entiende desde otra perspectiva, ajena a la anécdota y a la relación causal. En *Los textos del yo*, lo narrativo, por ejemplo, está presente en los tres libros, aunque se privilegia la potencia de la escena, de un momento en el tiempo que da cuenta de anteriores hechos, pero que no hace de ellos su motor de desarrollo (las analepsis de la voz poética de la hija ante la madre en *La más mía*, por ejemplo). Los hechos, a menudo violentos, están presentes, han dejado su marca en los cuerpos y en las voces, pero no se los narra (por lo menos no a través de cierta idea de la narrativa centrada en la anécdota, la causalidad y el desarrollo cronológico): la extrapolación formal de este aspecto es la ausencia de verbos y la preeminencia de los sintagmas nominales que se presentan en ciertos poemas de *Los textos del yo* y que es un rasgo preponderante de *La muerte me da*.

El distanciamiento de lo aparentemente específico y pertinente de la narrativa (según ciertas tradiciones y esquemas formales literarios hegemónicos) se articula también con una defensa de la opacidad, de la ilegibilidad, en contraposición de la idea de sentido común de la transparencia y lo comunicable como supuesto rasgo de los textos literarios. La ilegibilidad, la no linealidad, la ausencia de una causalidad fuerte pueden también entenderse como los elementos formales que llevan adelante esa “narrativa de los fracasos” que funcionan en la mayor parte de los textos del ciclo de la Detective (*La muerte me da*, *La frontera más distante*, *Las Afueras*). A su vez, *Una relación con la luz*, *Las cartas de la Mujer Vampiro*, *la Verídica* y el resto de los cuentos de *La frontera más distante* también asumen como propios los mencionados rasgos formales.

Es a partir de los textos publicados entre los años 2010 y 2011 cuando se evidencia que el procedimiento de la traducción (que, como dijimos, se entiende en el centro de la reescritura y la expansión) se convierte en preponderante. Los poemarios, que a la vez son

poéticas, *Un verde así* y *Viriditas*, y *El disco de Newton*. Diez ensayos sobre el color privilegian la transposición de lenguas, lenguajes, estéticas, etc., desplegando también relaciones intermediales, además de un mayor empleo de verbos, de la acción, del hacer en los versos. El sistema transmedial originado a partir de *La muerte me da* también asume como eje la traducción. *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, los telegramas a las Increíblemente Forajidas publicados en el blog y *El mal de la taiga* transponen tradiciones literarias, géneros discursivos y estéticas, lenguajes, regímenes de expresión completos (música, artes plásticas, cine, fotografía) de un medio a otro. La enciclopedia, el ensayo, la poética, la historiografía, la historieta, el tuit, el aforismo, etc., ejecutan pasajes entre los textos impresos y los digitales de Rivera Garza durante este período.

Merece destacarse un elemento de *El mal de la taiga*: aun cuando la propia protagonista reconoce sus “fracasos” pasados, ella sigue adelante con el caso y va más allá de cualquier frontera, más allá del lenguaje, hasta un páramo blanco, para tratar de dilucidarlo. De hecho, la Detective logra encontrar a la mujer ausente (idea central después en “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” de *La imaginación pública*), pero decide no llevarla de vuelta con el cliente, dado que la verdadera violencia es la que anida en él. Hay un claro eje que conecta la trata de personas y el comercio sexual del prostíbulo de los leñadores, la explotación de los recursos naturales de la taiga y la violencia de género y la misoginia del cliente.

A diferencia de la ausencia de los “hechos”, de la preeminencia de escenas que funciona como destellos narrativos en *La muerte me da* y *La frontera más distante* (incluso podemos extendernos más allá de nuestra delimitación temporal y agregar de forma indiscutible a *Lo anterior*), en los textos a partir de 2010, la acción y los “hechos” son distintivos, lo que no quiere decir que haya una renuncia al empleo de la no linealidad y la opacidad: como botón de muestra basta *Verde Shanghai* y, de forma un poco menos patente, *El mal de la taiga*. Es que podríamos decir que la narrativa discordante de este período, su apuesta por cierta inteligibilidad, por la disolución de una unicidad semántica y estructural, por la superposición de tiempos y espacios, se deriva de la centralidad que adquieren en los textos el procedimiento de la traducción. Se ejecutan, en múltiples estratos y ejes, permanentes transposiciones de lenguas, tradiciones, modos de composición, textualidades, etc.

Podemos identificar una posible explicación para este cambio que se evidencia en los textos entre el 2010 y el 2012 y ella puede buscarse en *Dolerse. Textos desde un país herido*. En un contexto de violencia hiperbólica no puede, no debe escribirse de la misma manera en que se hacía antes. Los artículos y ensayos de *Dolerse* dan cuenta de ello, pero sobre todo el poema “La reclamante”. Estas ideas, que se presentan en *Dolerse*, son sistematizadas

después en *Los muertos indóciles*. Tras lo cual, se transponen en el poemario poética que cierra este período, *La imaginación pública*.

No cabe otra que escribir y volver a (re)escribir. No queda otra opción que ir más allá de la literatura para componer literatura. Así como los sujetos y las comunidades cruzan fronteras, así debe y puede hacerlo la literatura, yendo y viniendo entre disciplinas, géneros y medios. No hay más que traducir las escrituras discordantes que impactan en los textos. Es necesario. En un contexto de extrema mortandad y de explotación, cuando “[l]a violencia del capital financiero nos hace llorar” (Rivera Garza, 2015b, p. 79), hay que accionar, hay que escribir literatura, hay que “cavilar” y “tomar la salida equivocada” (Rivera Garza, 2015b, p. 92). Pero hacerlo. Ante el miedo, los muros y la tristeza, dolerse y “caer de rodillas”. Pero siempre “[s]entir el peso del cuerpo que no está”, para “[r]asguñar que es gruñir con los dedos” y “[z]aherir” (Rivera Garza, 2015b, p. 100).

Ante los límites, a partir del pasado, con los/as muertos/as es imperante y obligatorio avanzar. Si parece que no es posible o que es el final: “Habrá que desenterrar una puerta en el centro del muro. Una perilla en el margen de un rectángulo. Una llave diminuta. Una alcantarilla. La mano, que confía. El paso, que se da” (Rivera Garza, 2015b, p. 100). Hay que escribir en y a partir de la discordancia, con la tensión, el desequilibrio y la fuerza de la reescritura, la expansión y la traducción. “Hay que sobreponerse a y tomar café. Hay que escupir. / Hay que” (Rivera Garza, 2015b, p. 107). No queda otra.

## **CUARTA PARTE: Consideraciones finales**

En 2014, Ricardo Piglia fue diagnosticado con esclerosis lateral amiotrófica y siguió escribiendo. Mientras la enfermedad avanzaba e iba paralizando su cuerpo, Piglia preparaba, entre otros libros, *Los casos del comisario Croce*. En las “Notas del autor”, fechadas el 3 de marzo de 2016, Piglia detalla cómo la tecnología le permitía seguir adelante con el proceso de escritura:

Compuse este libro usando el Tobii, un hardware que permite escribir con la mirada. En realidad parece una máquina telémeta. El interesado lector podrá comprobar si mi estilo ha sufrido modificaciones. Mis otros libros los escribí a mano o a máquina (con una Olivetti Lettera 22 que aún conservo). A partir de 1990 usé una computadora Macintosh. Siempre me interesó saber si los instrumentos técnicos dejaban su marca en la literatura. ¿Qué cambia y cómo? Dejo abierta la cuestión. (Piglia, 2018)

La nota destaca el aspecto del trabajo en lo literario: la práctica eminentemente material, física y técnica que se haya imbricada en la literatura. La literatura es una práctica y como tal el cuerpo (con sus limitaciones y sus posibilidades), el tiempo, los materiales y sus transformaciones, y el valor (monetario o no) que se le asigna a dicha práctica y al producto que origina son aspectos que están implicados en sus dinámicas y procedimientos (aspectos que, a menudo, los/as lectores/as pasamos por alto o que los/as escritores/as directamente eliden, por decisión propia o porque tampoco los tienen en cuenta). Pero hay más en la nota de Piglia, ya que también subraya la preocupación de si esa materialidad, esa tecnología de la escritura logra inscribirse, de alguna manera, en el “estilo” de los/as escritores/as. Los sucesivos pasajes de esas herramientas escriturales (lápiz/bolígrafo/pluma, máquina de escribir, computadora, dispositivo de seguimiento ocular), ¿inciden en lo estético, en lo literario?

A partir de su propia experiencia, Piglia identifica que las tecnologías que posibilitan la puesta en texto necesariamente cambian a la literatura. Los dispositivos tecnológicos con los que se escribe literatura se escribirían *en* la literatura, transformándola en el proceso. La pregunta, para Piglia, sería qué es lo que se transforma y qué procedimientos se realizan para llevar a cabo dicha transformación en la literatura. Ricardo Piglia murió el 6 de enero de 2017, pero con el Tobii había dejado preparado *Los casos del comisario Croce* para su publicación póstuma, la cual se dio, finalmente, en el 2018.

En esta tesis, hemos analizado cómo los procedimientos de la reescritura, la expansión y la traducción se despliegan en un corpus de textos literarios de Cristina Rivera Garza publicados en un período de tiempo determinado, entre 2005 y 2015. La justificación de la delimitación temporal fue clara: la aparición de lo digital como variable central de la práctica literaria de Rivera Garza. Observamos que, antes de que Rivera Garza comience a escribir en, a través y con los entornos digitales, en su producción se reescribía, se traducía

y se establecían trayectorias hacia campos más allá del literario. Libros como *Nadie me verá llorar* o *La más mía* dan cuenta de ello. Pero es a partir de que las escrituras digitales comienzan a formar parte de su literatura en que la reelaboración, la expansión y la traducción alcanzan tan centralidad que es posible postular que dichos procedimientos son características válidas para leer su poética. En menor o mayor medida, la variable de lo digital es la constante durante esos diez años de producción literaria de Rivera Garza, en donde se reescriben textos propios y ajenos, se transponen regímenes de expresión, lenguajes y lenguas y se expande el dominio de lo literario, yendo hacia otros medios, escrituras, disciplinas, artes, etc., difuminando también limitaciones formales y genéricas.

Si Piglia se preguntaba si la tecnología deja su marca en la literatura, podríamos decir que, para el caso de Rivera Garza, la respuesta es afirmativa, pero no por ella sencilla de explicar. De hecho, la literatura de Rivera Garza, más que evidenciar marcas puramente formales o instalaciones visuales de la estética digital en sus páginas impresas, articula su diálogo con las tecnologías y los medios electrónicos al nivel del procedimiento: reescribir, expandir y traducir son acciones que llevan adelante las escrituras digitales desde el mismo momento en que entendemos que las formas de leer y de escribir en los entornos interconectados son recursivas, multimediales y multimodales, intermediales, transcodificadas, etc.

Por otro lado, la literatura de Rivera Garza se enmarca en un momento de la literatura latinoamericana en que lo digital y lo impreso ejecutan pasajes y cruces en libros, proyectos transmediales, objetos y textos digitales, etc. Conceptos como tecnopoéticas, transliteraturas, artes posdisciplinarias, literaturas inespecíficas, entre otros, son maneras a través de las cuales se pretende dar cuenta no sólo de un determinado grupo de textos, sino también de un rasgo de época para las prácticas artísticas y literarias. No resulta casual que, en varios de los trabajos relevados que examinan las relaciones entre literatura latinoamericana reciente y lo digital, el nombre de Rivera Garza se mencione.

El despliegue de la reescritura, la expansión y la traducción en Rivera Garza radica en que estos procedimientos se articulan con los planteamientos poéticos que la propia Rivera Garza desarrolla en varios de sus ensayos y artículos. La idea de las escrituras colindantes, por ejemplo, conjuga con un texto que ejecuta transposiciones entre lenguajes y lenguas múltiples, así como que reescriba tradiciones literarias disímiles en permanente tensión. Las necroescrituras, por su parte, se entienden a partir de la expansión del campo de la práctica literaria hacia los entornos digitales y por el cuestionamiento de la pertinencia, especificidad y autonomía literarias, sobre todo en un contexto de mortandad extrema.

Los postulados de Rivera Garza a favor de lo ininteligible y en contra la transparencia y el objetivo de comunicar en la literatura, lo mismo que su oposición a una narrativa que se organice alrededor de la anécdota y de un desarrollo lógico causal o su planteo contra la idea

de las versiones finales, se traduce en sus textos de diversas formas: desde la elisión de verbos y la preeminencia de construcciones nominales; pasando por el planteamiento de escenas, de espacios, pero no de hechos; organizaciones temporales no lineales o circulares; líneas fragmentadas que interrumpen la estrofa o la prosa; hasta personajes que leen o interpretan de manera divergente un evento, un libro, un documento o un cuerpo. Textos como *Los textos del yo*, *La muerte me da* o *La frontera más distante*, por ejemplo, pueden dar buena cuenta de ello. Por supuesto, todos estos rasgos están enmarcados en los tres procedimientos mencionados.

Y si bien estas características se evidencian en todos los textos del corpus es innegable que hay un cambio cuando la violencia desatada por la llamada “Guerra contra el Narco” comienza a ser parte de la cotidianidad de México. Si la aparición de cuerpos desmembrados a lo largo de la ciudad en *La muerte me da*, la desaparición de mujeres en “La ciudad de los hombres” de *La frontera más distante* o la búsqueda de la Increíblemente Pequeña en su fotonovela establece lazos más que evidentes con el contexto de necropolíticas reinantes, es el poema “La reclamante” el texto que marca el ingreso de la violencia política y social como un aspecto innegable de la literatura de Rivera Garza.

No es posible escribir de la misma manera en un contexto de mortandad absoluta cruzado por lo digital, postula Rivera Garza en *Los muertos indóciles*, y si en un poemario como *La muerte me da* los verbos suelen elidirse, los hechos se adivinan por sus consecuencias, pero no se narran, y se establecen pausas narrativas a partir del empleo de paréntesis y corchetes; en *El disco de Newton*, en contraposición, las acciones cuentan, a tal punto que los títulos de los poemas son verbos. La Detective en *El mal de la taiga* avanza, va más allá de las fronteras para resolver el caso y decide adrede no hacer volver a la esposa del cliente al núcleo de la violencia doméstica. “Hay que” escribir de otra manera leemos en *La imaginación pública*, escribir de manera discordante, con y a través del cuerpo y los entornos digitales, con textos, voces y escrituras en trayectorias de colisión, yendo más allá de los campos disciplinares y de las tradiciones, ejecutando transposiciones de modos de composición, estéticas y lenguajes.

En 2023, Rivera Garza y Gisela Heffes editan *Turbar la quietud. Gestos subversivos entre fronteras*, una compilación de textos de varias autoras latinoamericanas. Como prólogo al libro, Heffes y Rivera Garza escriben “Glosario de aptitudes subversivas”. En unas de sus secciones, leemos:

Turbar la quietud. Alterar, atiborrar, interrumpir. Molestar. Trastornar. Libro de mujeres. Porque de ese enjambre de voces y palabras emana la fuerza, la originalidad y la potencia de subvertir una quietud aparente.

¿Qué yace por debajo, por detrás, en su superficie, en sus lados? Lo inquietante: una tensión entre lo presente y lo ausente. Una dinámica que abre surcos para diluir la frontera entre el más allá y el más acá (Heffes & Rivera Garza, 2023, p. 13).

Como mencionamos en la Introducción, escrituras discordantes es un término que elaboramos para articular en una figura literaria los rasgos distintivos que observamos en la poética de Rivera Garza durante el período seleccionado y a partir de los procedimientos analizados. Con la apelación a la tensión entre estratos geológicos, quisimos subrayar que esa colindancia de textos, tradiciones, discursos, regímenes de expresión que se dan en sus textos producen disrupciones, inestabilidades y desvíos de categorías y normas, las cuales generan lo estético. Las escrituras discordantes de Rivera Garza enmarcan que un poemario sea a la vez una novela y una poética, que el realismo mimético es una ilusión, que una detective no resuelva sus casos, que los personajes ejecuten derivas identitarias y nominales, que la línea se constituya en la unidad formal difuminando distinciones entre prosa y verso, que el pasado y el futuro se instauren en el presente, que un personaje o un motivo ejecuten pasajes hacia distintos medios, que lo real y lo ficticio tengan límites porosos, etc.

Una vez más, como si se trataran de los mecanismos de un relato, mientras escribíamos estas líneas, Rivera Garza publica un texto nuevo que entra en diálogo con nuestras reflexiones. De hecho, como mencionamos, varios aspectos que analizamos en nuestro corpus seguirán presentes en las producciones de Rivera Garza entre 2016 y la actualidad. En este trabajo hemos referenciado a *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, *Autobiografía del algodón*, *El invencible verano de Liliana*, *Lo roto precede a lo entero*. 125 *infraensayos* y *Escrituras geológicas*, porque la reescritura, la expansión y la traducción también se despliegan en ellos, pero fueron comentarios y digresiones breves, porque un análisis en profundidad excedía los límites de esta tesis y consideramos que se puede desarrollar en futuras investigaciones.

Las escrituras discordantes de Rivera Garza turban la quietud, alteran, se (re)componen de manera permanente para molestar la idea de la versión única y original; son un enjambre de voces y textos que van y vienen de y hacia diferentes espacios, medios y lenguas. Las escrituras discordantes subvierten órdenes y géneros, son un movimiento que abre “surcos para diluir la frontera entre el más allá y el más acá” (Heffes & Rivera Garza, 2023, p. 13).

En 2003, la poeta y traductora estadounidense Jen Hofer publica *Sin puertas visibles. An Anthology of Contemporary Poetry by Mexican Women*. La compilación reúne poemas de Rivera Garza, Carla Faesler, Angélica Tornero, Ana Belén López, Silvia Eugenia Castellero, Mónica Nepote, Dana Gelinás, María Rivera, Ofelia Pérez Sepúlveda, Dolores Dorantes y Laura Solózano. De cada autora, Hofer selecciona uno o varios poemas y algunas líneas de

otro texto en donde, para la editora, la escritora antologada expone su poética. De Rivera Garza, Hofer elige “Tercer Mundo” y, como poética, una cita de *La cresta de Ilión*: “Uno necesita el mar para esto: para dejar de creer en la realidad. Para hacerse preguntas imposibles. Para no saber. Para dejar de saber. Para embriagarse de olor. Para cerrar los ojos. Para dejar de creer en la realidad. Para empezar a creer en ella” (Rivera Garza, 2002a, p. 95). En un proceso donde se desdibujan fronteras, se va más allá de géneros, lenguas, tiempos y espacios, Hofer reescribe y traduce la cita de Rivera Garza: las líneas de la novela se transforman en líneas de una poética; la ficción, lo ensayístico y lo poético se emulsionan para construir algo disímil. La escritura de Rivera Garza habita junto con la de Hofer en discordancia, asume también sus formas, pero no se integra a ella, para componer el siguiente texto: “Uno necesita (la escritura) para esto: para dejar de creer en la realidad. Para hacerse preguntas imposibles. Para no saber. Para dejar de saber. Para embriagarse de olor. Para cerrar los ojos. Para dejar de creer en la realidad” (Rivera Garza, 2003, p. 39). A partir de la reescritura, la expansión y la traducción se construye un nuevo texto de Rivera Garza que, de alguna manera, sintetiza gran parte de lo que tratamos de exponer en este trabajo.

Como los estratos disímiles de los que recibe su nombre, las escrituras discordantes de Rivera Garza tensionan “la realidad”, cómo es representada y las normas, estructuras y dispositivos que pretenden hacer de ella algo dado, algo aparentemente lógico y atemporal, para asegurar sistemas de dominación, propiedad y explotación literaria, política, económica, social, de género. Las escrituras discordantes apuestan por lo ininteligible, los fracasos, la dubitación, lo inestable, la tensión que se despliega en los *entre* (textos, géneros, voces, clases, sexos, identidades, tradiciones, estéticas, versiones, disciplinas). Esto está lejos de implicar que las escrituras discordantes postulen lo irracional y lo absurdo como una suerte de gesto para que la literatura se pretenda autónoma y aislada de toda serie social. De ninguna manera. Las escrituras discordantes de Rivera Garza son políticas y su distancia de, por ejemplo, formas paradigmáticas de la narrativa o de cierto realismo mimético se asume como un cuestionamiento a maneras o reglas que pretenden construir un sentido único, basado en autoridades, tradiciones y pertinencias que se presentan como indubitables. Pero, además, las escrituras discordantes, por sus propios rasgos, están en permanente conformación, en movimiento constante, por lo tanto, hemos visto que a lo largo de diez años han cambiando y asumido nuevas formas, nuevas trayectorias, sobre todo a partir de que la violencia económica, política y delictiva se transforma en una variable innegable para quien escribe en un territorio específico y relacionado con una comunidad. Porque las escrituras discordantes se entiendan encarnadas, en una relación indubitable con los cuerpos, de quienes escriben, de quienes leen y escuchan, de quienes han muerto y sólo queda su memoria y sus restos (y a veces ni eso).

Aunque no se perciba, las capas geológicas están en constante movimiento; y lo mismo sucede con las escrituras discordantes a partir de los procedimientos de la reescritura, la expansión y la traducción: en el centro de ellos se encuentra el desplazamiento, la traslación, la transposición de tiempos y espacios, el ir hacia más allá de los límites, para dudar, para construir, para tender lazos no sólo entre textos, entre literaturas, sino, y sobre todo, entre individuos.

Escribir es una línea de fuga

No para entrar, sino para salir. Para cuestionar el estado de las cosas. Para hacerse preguntas imposibles. Para no tener nombre o para tener todos los nombres. Para todos los rostros. Para mutar. Para el plural.

Hacia ti. (Rivera Garza, 2016b)

29-10-23

12-02-24

07-03-24

## Bibliografia

## Corpus de textos literarios

- Bianco, A.-M. [Rivera Garza, C.]. (2007). *La muerte me da*. Bonobos Editores.
- Heffes, G., & Rivera Garza, C. (2023). Glosario de aptitudes subversivas. En G. Heffes & C. Rivera Garza (Eds.), *Turbar la quietud. Gestos subversivos entre fronteras* (pp. 13-15). Katana Editores.
- Rivera Garza, C. (2002a). *La cresta de Ilión*. Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2002b). *Ningún reloj cuenta esto* (Edición digital). Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2003). (Poética). En J. Hofer (Ed. y Trad.), *Sin puertas visibles. An Anthology of Contemporary Poetry by Mexican Women* (p. 39). University of Pittsburgh Press-Ediciones Sin Nombre.
- Rivera Garza, C. (2004a). Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera. En *Palabra de América* (pp. 167-179). Seix Barral.
- Rivera Garza, C. (2004b). Hay cosas que las manos nunca olvidan. *Hispanamérica*, 33(99), 73-85.
- Rivera Garza, C. (2004c). *Lo anterior*. Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2005-2007). *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica* [En línea]. Disponible en <https://vampveridica.blogspot.com/?m=0>
- Rivera Garza, C. (2006). La escritura solamente. En M. Bellatin (Ed.), *El arte de enseñar a escribir* (pp. 78-82). Fondo de Cultura Económica, Escuela Dinámica de Escritores.
- Rivera Garza, C. (2007a). Introducción. Escribir un libro que no es mío. En C. Rivera Garza (Ed.), *La novela según los novelistas* (pp. 9-16). Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rivera Garza, C. (2007b). *La muerte me da*. Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2008). *La frontera más distante*. Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2008-2011). *Las Afueras* [En línea]. Disponible en <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>
- Rivera Garza, C. (2010-2011a). *Mi Rulfo mío de mí* [En línea]. Disponible en <https://mirulfomiodemi.wordpress.com/>
- Rivera Garza, C. (2010-2011b). *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* [En línea]. Disponible en <https://increiblementepequena-blog.tumblr.com/>
- Rivera Garza, C. (2010a). *La Castañeda: Narrativas dolientes desde el Manicomio General, México, 1910-1930*. Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2010b). La página cruda. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 15-17). Eón.
- Rivera Garza, C. (2010c). Saber demasiado. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 13-14). Eón.

- Rivera Garza, C. (2010d). *Un verde así* [En línea]. Disponible en <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>
- Rivera Garza, C. (2011a). *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. Bonobos Editores, UNAM.
- Rivera Garza, C. (2011b). *Verde Shanghai* (Edición digital). Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2011c). *Viriditas*. Mantis Editores y UANL.
- Rivera Garza, C. (2013a). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2013b). Los usos del archivo: De la novela histórica a la escritura documental. En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (pp. 97-128). Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2014a). *Los textos del yo* (1<sup>o</sup> edición electrónica). Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garza, C. (2014b, mayo 13). *Agujeros luminosos*. Planeta Libros México. <http://planetadelibrosmexico.com/agujeros-luminosos-cristina-rivera-garza/>
- Rivera Garza, C. (2015a). *Dolerse. Textos desde un país herido* (2<sup>o</sup>). Surplus Ediciones.
- Rivera Garza, C. (2015b). *La imaginación pública*. Práctica mortal.
- Rivera Garza, C. (2015c). Transmedia. *Cristina Rivera Garza*. <https://web.archive.org/web/20150812195915/http://cristinariveragarza.com/index.php/transmedia>
- Rivera Garza, C. (2016a). *Nadie me verá llorar* (5<sup>o</sup>). Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2016b). Breve historia íntima de la escritura en migración. *Tierra Adentro*. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/breve-historia-intima-de-la-escritura-en-migracion/>
- Rivera Garza, C. (2017a). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2017b, mayo 31). Desapropiación para principiantes. *Literal*. <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>
- Rivera Garza, C. (2019a). *El mal de la taiga*. Penguin Random House.
- Rivera Garza, C. (2019b). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Penguin Random House.
- Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del algodón*. Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2021a). Algo destrozado sobre la calle. En *Andamos perras, andamos diablas* (pp. 32-42). Dharma Books.
- Rivera Garza, C. (2021b). Andamos perras, andamos diablas. En *Andamos perras, andamos diablas* (pp. 94-100). Dharma Books.
- Rivera Garza, C. (2021c). *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House.

Rivera Garza, C. (2021d). Prólogo: Ahora mirarás el mundo como lo veo yo. En *Andamos perras, andamos diabras* (pp. 12-19). Dharma Books.

Rivera Garza, C. (2021e). *Lo roto precede a lo entero. 125 infraensayos*. Literal Publishing.

Rivera Garza, C. (2022a). *Escrituras geológicas*. Iberoamericana.

Rivera Garza, C. (2022b). Geological Writings. En M. Szurmuk & D. A. Castillo (Eds.), *Latin American Literature in Transition 1980–2018* (pp. 15-29). Cambridge University Press.

Rivera Garza, C. (2022c). Un texto breve, de apenas 22 cuartillas, que incluye testimonios: Historia de una desedimentación de Antígona González, de Sara Uribe. En *Escrituras geológicas* (pp. 173-178). Iberoamericana.

Rivera Garza, C. (2023, junio 22). Nadie escribe en soledad. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/cristina-rivera-garza-no-ficcion-nadie-escribe-en-soledad/>

### Corpus de textos literarios del blog personal de Rivera Garza

crg. (2003, diciembre 29). Los hoteles vacíos. *Un blog propio*. [https://web.archive.org/web/20050322020816/http://www.unblogpropio.blogspot.com/2003\\_12\\_01\\_unblogpropio\\_archive.html](https://web.archive.org/web/20050322020816/http://www.unblogpropio.blogspot.com/2003_12_01_unblogpropio_archive.html)

crg. (2004a, enero 8). Año bisiesto. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/01/>

crg. (2004b, enero 13). Di no a la voz dada. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/01/>

crg. (2004c, enero 14). Textualizar el contexto. *No hay tal lugar*. <https://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/01/>

crg. (2004d, enero 18). Una forma de demencia. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/01/>

crg. (2004e, enero 26). Aloud Writing. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/01/>

crg. (2004f, febrero 11). Las identidades intermitentes. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/02/>

crg. (2004g, marzo 24). Rayando en lo fronterizo. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/03/>

crg. (2004h, abril 15). Narrar es una exageración. Francamente. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/04/>

crg. (2004i, mayo 5). Antes de Lo anterior (y después). *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>

crg. (2004j, mayo 7). El lugar del secreto. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>

crg. (2004k, mayo 7). El lugar fronterizo. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>

crg. (2004l, mayo 10). The Implacable Grammarian. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>

crg. (2004m, mayo 14). Las lenguas pos-maternas. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>

crg. (2004n, mayo 14). Violence and Writing. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>

crg. (2004o, mayo 22). Elogio a la ininteligibilidad. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>

crg. (2004p, mayo 31). Hábito, habitar, habitación. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>

crg. (2004q, junio 20). Convencida. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/06/>

crg. (2004r, junio 21). La oración, la línea, la palabra. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/06/>

crg. (2004s, junio 27). La línea y el verso. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/06/>

crg. (2004t, junio 27). Viajes pluviales. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/06/>

crg. (2004u, junio 28). La anécdota y la poesía. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/06/>

crg. (2004v, julio 10). Escrituras colindantes. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>

crg. (2004w, julio 17). Los libros, inverosímiles. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>

crg. (2004x, julio 20). Punto, línea. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>

crg. (2004y, julio 23). La función anti-expresiva del lenguaje. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>

crg. (2004z, julio 28). La importancia de ser extranjera. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>

crg. (2004aa, agosto 2). La preponderancia de la sílaba. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/08/>

crg. (2004ab, agosto 4). Libros que se pueden leer desde cualquier página. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/08/>

crg. (2004ac, septiembre 7). Innenarrable. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/09/>

crg. (2004ad, septiembre 9). Las no-novelas (que es otra forma de decir sí-velas). *No hay tal lugar.* <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/09/>

crg. (2004ae, septiembre 9). Lo que de verdad me asusta. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/09/>

crg. (2004af, septiembre 29). Velarde y el síndrome de carpo. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/09/>

crg. (2004ag, octubre 19). Máscara perfecta. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/10/>

crg. (2005a, marzo 17). La Mujer Vampiro escribe. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/03/>

crg. (2005b, marzo 28). Pedro Páramo en siete minutos. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/03/>

crg. (2005c, abril 3). Un ir sobre dagas. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/04/>

crg. (2005d, abril 17). Ulises. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/04/>

crg. (2005e, mayo 9). Una sensación no del todo desagradable. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/05/>

crg. (2005f, mayo 24). Esto no es un ataque personal contra el final. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/05/>

crg. (2005g, junio 14). Dos mujeres que roban jade y mancuernillas. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/06/>

crg. (2005h, junio 22). Lo que se hace con la luz. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/06/>

crg. (2005i, junio 24). No quiero volver a ver algo así en mi vida. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/06/>

crg. (2005j, junio 24). Postear. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/06/>

crg. (2005k, junio 28). La melancolía de la nube que se vuelve, ahora mismo, bruma. *No hay tal lugar.* <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/06/>

crg. (2005l, junio 30). Tres piezas vampíricas. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/06/>

crg. (2005m, agosto 17). La más tramposa de todas sus misivas. *No hay tal lugar.*  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/08/>

crg. (2005n, noviembre 5). Mantra en infinitivo. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/11/>

crg. (2006a, septiembre 15). Mantener la cabeza. *No hay tal lugar*.  
<https://cristinariveragarza.blogspot.com/2006/09/>

crg. (2006b, septiembre 22). La costumbre heroicamente insana. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2006/09/>

crg. (2007a, marzo 20). La inquietante (e internacional) semana de las mujeres traducidas. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/03/>

crg. (2007b, julio 4). Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/07/>

crg. (2007c, julio 24). El fin del fin de la escritura/ II. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/07/>

crg. (2007d, julio 26). Mimetic Poisoning. *Una relación con la luz. Las cartas de la Mujer Vampiro, la Verídica*. <http://vampveridica.blogspot.com/2007/07/mimetic-poisoning-viene-desde-puerto.html>

crg. (2008a, febrero 27). Las Afueras / Edición matutina. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2008/02/>

crg. (2008b, mayo 20). Las Afueras / Edición de madrugada. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2008/05/>

crg. (2008c, mayo 28). Las Afueras / Edición vespertina. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2008/05/>

crg. (2008d, junio 12). Las Afueras / Edición matutina. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2008/06/>

crg. (2009a, julio 26). Las Afueras. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/07/>

crg. (2009b, octubre 7). Las Afueras. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/10/>

crg. (2009c, octubre 12). Like. *No hay tal lugar*.  
<https://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/10/>

crg. (2009d, octubre 18). Conjurar. *No hay tal lugar*.  
<https://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/10/>

crg. (2009e, octubre 28). Oráculo. *No hay tal lugar*.  
<https://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/10/>

crg. (2009f, octubre 30). Out of the Blue. *No hay tal lugar*.  
<https://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/10/>

crg. (2009g, diciembre 5). Apuntes para una teoría del color. *No hay tal lugar*.  
<https://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/12/>

crg. (2010a, febrero 5). Las Afueras / Edición matutina. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/02/>

crg. (2010b, febrero 12). La reclamante. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/02/>

crg. (2010c, septiembre 14). Luz María Dávila es mi Bicentenario. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/09/>

crg. (2010d, septiembre 24). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: Una fotonovela diurna. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/09/>

crg. (2010e, octubre 23). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso del camposanto al pie del último volcán: Una fotonovela diurna. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/10/>

crg. (2010f, octubre 27). Telegrama 1.0 para dos Increíblemente Pequeñas Forajidas. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/10/>

crg. (2010g, octubre 30). Se buscan. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/10/>

crg. (2010h, noviembre 7). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y los días en que todo se vuelve azul: Una fotonovela diurna. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/11/>

crg. (2010i, noviembre 10). Taquigrafantasmática. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/11/>

crg. (2010j, noviembre 18). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el caso de los 4789 pañuelos que son en realidad un estanque: Una fotonovela diurna. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/11/>

crg. (2010k, noviembre 26). Instrucciones para regresar a casa por el camino de la seda: Un foulard de los telares de Giverny para las dos Increíblemente Pequeñas Forajidas. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/11/>

crg. (2010l, diciembre 16). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la confesión que era un ruego para que regresen vivas. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/12/>

crg. (2011a, enero 12). Las Afueras / Edición nocturna. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2011/01/>

crg. (2011b, mayo 3). El libro de la taquimecanógrafa. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2011/05/>

crg. (2011c, noviembre 18). Escrituras transciberianas. *No hay tal lugar*.  
<http://cristinariveragarza.blogspot.com/2011/11/>

cristina. (2003a, enero 1). La blognovela del 2003. *Words are the very eyes of secrecy*.  
<https://web.archive.org/web/20030719050350/http://cristinariveragarza.blogspot.com/>

cristina. (2003b, enero 5). Blonovela 2003. VI. Lectura transversal. *Words are the very eyes of* *secrecy*.  
<https://web.archive.org/web/20030719050350/http://cristinariveragarza.blogspot.com/>

cristina. (2003c, febrero 26). Blognovela 2003. XXV. La Autora y la Sívela. *Words are the very eyes of* *secrecy*.  
<https://web.archive.org/web/20030719050350/http://cristinariveragarza.blogspot.com/>

cristina. (2003d, marzo 5). Blognovela 2003. XXVII. Bramar, bufar, cantar, aullar. *Words are the very eyes of* *secrecy*.  
<https://web.archive.org/web/20030719050350/http://cristinariveragarza.blogspot.com/>

cristina. (2003e, diciembre 29). Blogsívela 2003. LXXXIII. Estertor. *Words are the very eyes of* *secrecy*.  
[https://web.archive.org/web/20040107152315/http://cristinariveragarza.blogspot.com/2003\\_12\\_01\\_cristinariveragarza\\_archive.html](https://web.archive.org/web/20040107152315/http://cristinariveragarza.blogspot.com/2003_12_01_cristinariveragarza_archive.html)

### Textos literarios referenciados

Alemian, E. (2010). *El tratado contra el método de Paul Feyerabend*. Spiral Jetty.

Apablaza, C. (2008). *Diario de las especies*. Lanzallamas Libros.

Apablaza, C. (2012). *GOØ y el amor*. Editorial Arte y Cultura.

Apablaza, C. (2017). *Diario de quedar embarazada*. Penguin Random House.

Caruso, A. L. (2011). *Red social*. Spiral Jetty.

Celedón, M. (2012). *La filial*. Alquimia Ediciones.

Celedón, M. (2018). *El clan Braniff*. Hueders.

Celedón, M. (2023). *Autor material*. Banda Propia Editoras.

Dorantes, D. (2012). *Querida fábrica*. Conaculta.

Elordi, I. (2015). *Oro*. Planeta.

Eltit, D. (2005). *Puño y letra*. Seix Barral.

Eltit, D. (2010). *Impuesto a la carne*. Eterna Cadencia.

Eltit, D. (2013). *Fuerzas especiales*. Seix Barral.

Fabre, L. F. (2010). *La sodomía en la Nueva España*. Pre Textos Poesía.

Fernández Mallo, A. (2006). *Nocilla Dream*. Prólogo de Juan Bonilla. Candaya.

Fernández Mallo, A. (2008). *Nocilla Experience*. Alfaguara.

Fernández Mallo, A. (2009). *Nocilla Lab*. Alfaguara.

Fernández Mallo, A. (2011). *El hacedor (de Borges) remake*. Alfaguara.

Gache, B. (2009). *Manifiestos robots*. belengache.net.

Gache, B. (2015a). *Antología de Poemas del robot Al Halim X9009*. Sociedad Lunar Ediciones.

- García Manríquez, H. (2014). *A-H. Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*. Aldus, Litmus Press
- Ghigliotto, G. (2019). *El museo de la niebla*. Laurel.
- Giordano, A. (2017). *El tiempo de la convalecencia*. Iván Rosado.
- Gradin, Ch. (2011). *Spam*. Ediciones Stanton.
- Hernaiz, S. (2016). *Las citas*. 17g.
- Katchadjian, P. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Imprenta Argentina de Poesía.
- Katchadjian, P. (2009). *El Aleph engordado*. Imprenta Argentina de Poesía.
- Laddaga, R. (2013). *Cosas que un mutante debe saber. Más cuentos breves y extraordinarios*. Unsounds.
- Link, D. (2001). *Los años 90*. Adriana Hidalgo.
- Link, D. (2004). *La ansiedad. Novela trash*. El Cuenco de Plata.
- López Velarde, R. (2009). *Ramón López Velarde* (H. Gutiérrez Vega, Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Velarde, R., & Quirarte, V. (2021). *La suave patria / La patria con cuerpo de mujer*. Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Coahuila.
- López, A. (2005). *Keres cojer? = guan tu fak*. Interzona.
- Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro* (D. Saldaña París & V. Luiselli, Trads.). Sigilo.
- Marcelo, R. (2000). *Mi amiga Olga. Gaby Fofó, Miliki y una historia de amor por Internet*. Grupo Editorial Norma.
- Mendoza, J. J. (2015). *Diario de un bebedor de petróleo*. Vox.
- Nepote, N. (2014). *Hechos diversos*. Ediciones Acapulco.
- Pinos, J. (2014). *80 días*. Alquimia Ediciones.
- Preger, L. (Ed.). (2015). *Google poético*. Galería Editorial Sector 51.
- Rey Rosa, R. (2009). *El material humano*. Alfaguara.
- Rimsky, C. (2020). *La revolución a dedo*. Random House.
- Rimsky, Cynthia. (2001). *Poste restante*. Sudamericana.
- Rodríguez, T. (2013). *Primera línea de fuego*. Tenemos Las Máquinas.
- Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Literatura Random House.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Sur +.
- Vallejo, C. (1959). *Poemas humanos*. Editora Perú Nuevo.
- Volpi, J. (2018). *Una novela criminal*. Alfaguara.
- Warpola, H. (2015). *Metadrones*. Centro de Cultura Digital. Recuperado desde <https://editorial.centroculturaldigital.mx/libro/metadrones>

#### Entrevistas y textos periodísticos

Abren arca de Noé para semillas en el Ártico. (2008, febrero 27). *El Universal*. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/55465.html>

cervantesvirtual. (2017, marzo 2). Conversación con Cristina Rivera Garza sobre su libro «El mal de la taiga». *YouTube*. <https://youtu.be/yHUrWson4i8>

Cierran playas de Guerrero por muerte de turistas. (2009, julio 26). *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/politica/Cierran-playas-de-Guerrero-por-muerte-de-turistas-20090726-0013.html>

Gallo, I. (2009, noviembre 8). Mujer en la frontera. Entrevista a Cristina Rivera Garza. *La libreta digital*. <https://irmagallos.blogspot.com/2009/11/mujer-en-la-frontera-entrevista.html>

Herrera, J. L. (2005). El amor es una reflexión, un volver atrás. Entrevista con Cristina Rivera Garza. *El universo del búho*, 6 (60), 48-50.

Hind, E. (2003). Entrevista con Cristina Rivera Garza. En *Entrevistas con quince autoras mexicanas* (pp. 185-197). Iberoamericana-Vervuert.

Hong, J.-E., & Macías Rodríguez, C. (2007). Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, XII (35). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/crisrive.html>

Molina, M. (2003, junio 26). Los 12 escritores latinoamericanos reunidos en Sevilla critican la «comercialización» del dolor en la literatura. *El País*. [https://elpais.com/diario/2003/06/27/andalucia/1056666151\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/06/27/andalucia/1056666151_850215.html)

Téllez, J. (2021, septiembre 30). Treinta años atrás. Entrevista a Cristina Rivera Garza. *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/noticias-actuales/andamos-perras-andamos-diablas-entrevista-a-cristina-rivera-garza/>

Ruffinelli, J. (2008). Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964. *Nuevo Texto Crítico*, 21 (41-42), 21-32. <https://doi.org/10.1353/ntc.0.0000>

Schmitter, G. (2016). Entrevista a Claudia Apablaza. *LL Journal*, 11 (1), 1-21.

Wolfenzon, C. (2015, 2016). El novelista, sampleador del lenguaje. *buensalvaje México*, 2, 20-22.

### Tesis de grado y de posgrado

Cruz Arzabal, R. (2018). *Cuerpos híbridos: Presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México.

Garza Escalante, V. (2022). *Percepción, memoria y silencio en Verde Shanghai de Cristina Rivera Garza* [Tesis de maestría]. Universidad Veracruzana.

González Ramírez, M. A. (2014). *La identidad en Verde Shanghai* [Tesis de maestría]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Loría Araujo, D. (2014). *La escritura virtual y el discurso escindido en El mal de la taiga (2012) de Cristina Rivera Garza* [Tesis de licenciatura]. Universidad Autónoma de Yucatán.

Olaizola, A. (2016). *Las prácticas letradas vernáculas digitales de los estudiantes de la materia Comunicación Oral y Escrita de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo* [Tesis de maestría]. Universidad de Palermo.

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

Uchisato, Y. G. (2013). *Dos escrituras en un vértice. Cristina Rivera Garza y Alejandra Pizarnik* [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa.

### Textos teóricos y críticos

Aarseth, E. (1997). Introduction: Ergodic Literature. En *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press.

Abren arca de Noé para semillas en el Ártico. (2008, febrero 27). *El Universal*. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/55465.html>

Adorno, T. W. (1962). El ensayo como forma. En M. Sacristán (Trad.), *Notas de literatura* (pp. 11-36). Ediciones Ariel.

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

Alicino, L. (2014). Lo «fantástico intertextual» en La muerte me da de Cristina Rivera Garza. En B. Greco & L. Pache Carballo (Eds.), *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina* (pp. 181-191). Biblioteca Nueva.

Alvarado, M. (1994). *Paratexto*. Eudeba.

Andrade, A., Santos, A. C., Costa, A., Garramuño, F., di Leone, L., Miranda, W. M., Gutiérrez, R., Antelo, R., Marques, R., & Vidal, P. (2021). *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas latinoamericanas en tiempo presente* (C. Pedrosa, D. Klinger, J. Wolff, & M. Cámara, Eds.; M. G. Torres, S. Rodríguez, & L. González, Trads.). EME Editorial.

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

Arán, P., & Casarin, M. (2015). Configuraciones de la memoria: Los archivos en la era digital. *Astrolabio*, 15.

Aumont, J. (1992). *La imagen* (A. López Ruiz, Trad.). Paidós.

Aurrecoechea Hernández, J. M., Anaya López, A., Beltrán Trenado, A., Salazar Torres, C., Esquivel Magdaleno, E., & Villalba Roldán, Á. (2020). Rarotonga. En *Pepines. Catálogo de*

*historietas de la Hemeroteca Nacional de México*. Universidad Nacional Autónoma de México-Hemeroteca Nacional de México. <https://pepines.iib.unam.mx/serie/1097>

Bajtín, M. (1989). La palabra en la novela. En H. S. Kriúkova & V. Cazcarra (Trads.), *Teoría y estética de la novela* (pp. 77-236). Taurus.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología* (J. Franco, Trad.; 3º). Cátedra.

Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En S. Niccolini (Ed.), & B. Dorriots (Trad.), *El análisis estructural* (pp. 49-89). Centro Editor de América Latina.

Barthes, R. (1986). Deliberación. En C. Fernández Medrano (Trad.), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 365-380). Paidós.

Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En C. Fernández Medrano (Trad.), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (2.ª ed., pp. 65-73). Paidós.

Bautista Botello, E. (2016). Proceso de re-escritura en *La muerte me da*. Una con-ficción fragmentaria. *Letras Femeninas*, 42(2), 44-51.

Bautista Botello, E., & Pérez López, D. (2018). La Increíblemente Pequeña: Imágenes y escrituras digitales. En M. Alcántara, M. García Montero, & F. Sánchez López (Eds.), *Estudios culturales. Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas* (pp. 588-592). Ediciones Universidad de Salamanca.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes* (R. Tiedemann, Ed.; L. Fernández Castañeda, I. Herrera, & F. Guerrero, Trads.). Akal.

Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire* (M. Dimópulos, Trad.). Eterna Cadencia.

Benmiloud, K., & Lara-Alengrin, A. (2014). Breve genealogía de las escritoras mexicanas. En *Tres escritoras mexicanas* (pp. 13-24). Presses universitaires de Rennes.

Benveniste, E. (1976). Semiología de la lengua. En *Problemas de lingüística general* (pp. 47-69). Siglo XXI.

Bermúdez Bustamante, G. (2004). El motivo del doble en dos cuentos de Cristina Rivera Garza. *Tema y variaciones de literatura: el cuento mexicano del siglo XX*, 22, 255-275.

Berti, A. (2017). La referenciabilidad discreta de las palabras esquivas: Procedimientos de la poesía web argentina. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 8(15), 10-28.

Berti, A. (2018). Usos del acervo cultural en procedimientos de la literatura digital. Entre contenidos e incontinencia. *Virtualis. Revista de Cultura Digital*, 9(17), 132-160.

Berumen, H. F. (2013). La frontera en el centro. En A. Pavón (Ed.), *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX. Tomo II* (pp. 939-983). Universidad Veracruzana.

Bettetini, G. (1996). Las transformaciones del sujeto en la traducción. En *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva* (2º). Cátedra.

- Bianchi, P. D. (2021). La genealogía de las violencias expresivas mexicanas. De la Revolución a la intemperie fronteriza. En A. Cobas Carral (Ed.), *Filiaciones y desvíos. Lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana* (pp. 217-241). NJ Editor.
- Billings, M. P. (1963). *Geología estructural*. Eudeba.
- Blanchot, M. (2005). La desaparición de la literatura. En C. de Peretti & E. Velasco (Trads.), *El libro por venir* (pp. 231-238). Trotta.
- Blanco, M. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*, 38, 169-178.
- Bolter, J. D. (1991). *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Lawrence Erlbaum.
- Bourriaud, N. (2014). *Postproducción. La cultura como escenario: Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (S. Mattoni, Trad.; 4º). Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma* (E. Berti, Trad.). Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2018). *Radicante* (M. Guillemont, Trad.; 2º). Adriana Hidalgo editora.
- Burbules, N. (1997). Rhetorics of the Web: Hyperreading and critical literacy. En I. Syder (Ed.), *Page to Screen. Taking Literacy into the Electronic Era* (pp. 102-122). Routledge.
- Cámara, M., & Kogan, A. (Eds.). (2018). *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes*. NJ Editor.
- Cámpora, M., & Dimópulos, M. (2018). El centauro de los géneros, hoy. Apuntes sobre el ensayo en Argentina y México, 2000-2015. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 859-860, 49-52.
- Cano, F. (2007). Diario íntimo y blog: Dos modos de configurar un relato autobiográfico. En *Actas I Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes. Hacia la elaboración de un estado del arte en las investigaciones en juventudes en la Argentina*. Facultad de Trabajo Social, UNLP.
- Cantú, I. (2010). El margen como centro: Exploración del espacio en dos cuentos de La frontera más distante de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 267-281). Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Cárcamo-Huechante, L., & Mazzotti, J. A. (2003). Presentación: Dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29(58), 9-21.
- Carrillo Juárez, C. D. (2013). Tras la significación como enigma en La frontera más distante. *Graffylia*, 16-17, 143-151.
- Carrión, J. (2012, enero 4). La cuenta atrás (y I). *Jorge Carrión*. <https://web.archive.org/web/20120108002831/http://jorgecarrion.com/>
- Casarin, M. (2020). Qué literaturas, qué derivas. En M. Casarin (Ed.), *Derivas de la literatura en el siglo XXI* (pp. 9-15). Centro de Estudios Avanzados.

- Castañeda Barrera, E. (2012). Reseña de *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. *Periódico de Poesía*, 50.
- Castells, M. (1997). *La era de la información. Economía. Sociedad y cultura. Vol. 1: La sociedad real*. Alianza Editorial.
- Castillo, D. A. (2015). Mexican Migrations: Intercultural Flows. En I. Rodríguez & M. Szurmuk (Eds.), *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* (pp. 311-325). Cambridge University Press.
- Castro Ricalde, M., & Havard, T. (2015). 12—Women Writers in the Revolution. En I. Rodríguez & M. Szurmuk (Eds.), *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* (pp. 211-227). Cambridge University Press.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (S. de S. Agra, Trad.). Anthropos Editorial.
- Chejfec, S. (2015). *Últimas noticias de la escritura*. Entropía.
- Choi, Y.-J. (2006). La literatura en el mundo virtual: Los escritores y el «blog» en América Latina. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, XI(33 (julio-octubre)). <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/blogam.html>
- Choi, Y.-J. (2007). No hay tal lugar: La ciberliteratura de Cristina Rivera Garza. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, XII(36 (julio-octubre)). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/cibliter.html>
- Choi, Y.-J. (2010). No hay tal lugar: La blogsívela de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 282-301). Eón.
- Close, G. S. (2014). Antinovela negra: Cristina Rivera Garza's *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico. *MLN*, 129, 391-411.
- Cobas Carral, A. (2021). Introducción. Filiaciones y desvíos: Lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana. En A. Cobas Carral (Ed.), *Filiaciones y desvíos: Lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana* (pp. 5-13). NJ Editor.
- Contreras, S. (2012). Estados de la novela. A propósito de *Historias extraordinarias* y *El pasado es un animal grotesco*. *Pensamiento de los confines*, 28-29, 150-161.
- Contreras, S. (2013). Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (A propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás). *Cuadernos de Literatura*, XVII, 33, 355-376.
- Cruz Arzabal, R. (2016). Archivos potenciales: Domiciliación y colindancias en Viriditas de Cristina Rivera Garza. *Letras femeninas*, 2, 42, 35-43.
- Cruz Arzabal, R. (Ed.). (2019a). *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cruz Arzabal, R. (2019b). Introducción. En *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 13-23). Universidad Nacional Autónoma de México.

- Cruz Arzabal, R. (2019c). La multiplicidad, el cuerpo: Líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 137-165). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cruz Arzabal, R. (2021). Medio. En S. González Aktories, R. Cruz Arzabal, & M. García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 23-38). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cruz Arzabal, R. (2022). Figuraciones sesgadas: Teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza. *Visitas al Patio*, 16(1), 44-66. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3789>
- Cruz Arzabal, R. (2014, abril 18). Dispositivos artísticos post-digitales: Escrituras de ida y vuelta. *Red de Humanidades Digitales*. <http://humanidadesdigitales.net/blog/2014/04/18/dispositivos-artisticos-post-digitales-escrituras-de-ida-y-vuelta/>
- Cruz Arzabal, R. (2015, agosto 13). Escribir es atemperar. *La tempestad*. <http://www.latempestad.mx/columnas/roberto-cruz-arzabal-cristina-rivera-garza-dolerse-textos-desde-un-pais-perdido-condolerse-reflexion-violencia-narcotrafico-mexico/>
- Cruz Jiménez, E. (2010). Juegos de género y polifonía en *Ningún reloj cuenta esto*. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 202-213). Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Dalmaroni, M. (2009). La obra y el resto. Literatura y modos del archivo. *Telar*, 7-8, 9-30.
- de Mendonça, I., & Jurovietzky, S. (2023). Presentación. La escritura que traslada. En I. de Mendonça & S. Jurovietzky (Eds.), *Traslados: Figuras de la transposición en la literatura latinoamericana* (pp. 5-12). NJ Editor.
- De Rosso, E. (2005). Porque lo viejo vale para la novedad: Para leer el Crack. En C. Manzoni (Ed.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea* (pp. 164-192). Corregidor.
- De Rosso, E. (2013). Para llegar a McOndo. *Revista Pucará*, 25, 99-118.
- Del Gizzo, L. (2018). El canon frente al archivo. Avatares metodológicos de una relación complementaria. *CHUY. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 5(5), 45-69.
- Deleuze, G. (1983). *L'Image-mouvement*. Éd. de Minuit.
- Derrida, J. (1997a). *La diseminación*. Fundamentos.
- Derrida, J. (1997b). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2007). Das Archiv brennt. En J. A. Ennis (Trad.), *Das Archiv brennt* (pp. 7-32). Kulturverlag Kadmos.
- Doležel, L. (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Johns Hopkins University Press.

- Domínguez Michael, C. (2013). *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)* (1º edición electrónica). Fondo de Cultura Económica.
- Estrada, O. (2010a). Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (pp. 137-155). Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Estrada, O. (2010b). Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (pp. 19-34). Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Estrada, O. (Ed.). (2010c). *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Fabre, L. F. (2012). Prólogo. La edad de oro. En Á. Uribe (Ed.), *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fainholc, B. (2004). *Lectura crítica en Internet. Análisis y utilización de los recursos tecnológicos en educación*. Homo Sapiens Ediciones.
- Farge, A. (1991). *La atracción del archivo* (A. Montero Bosch, Trad.). Edicions Alfons el Magnanim.
- Farge, A., & Foucault, M. (1982). *Le Désordre des familles. Lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Gallimard.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (V. Hendel & L. S. Touza, Trad.). Traficantes de Sueños.
- Feliu i Samuel-Lajeunesse, J. (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: El caso de la autoetnografía. *Athenea Digital*, 12, 262-271.
- Fernández Díez, F. (2005). *El libro del guión*. Ediciones Díaz Santos-Fundación Universitaria Iberoamericana.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Anagrama.
- Ferrito, R. (2014, mayo 5). 5 días do diário de verão de Cristina Rivera Garza, *Viriditas. Blog Da Confraria*. <https://confrariadovento.blogspot.com/2014/05/5-dias-do-diario-de-verao-de-cristina.html>
- Flores, M. (2010). *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*. Universidad Veracruzana.
- Forster, R. (2004). La artesanía de la sospecha: El ensayo en las ciencias sociales. *Revista Sociedad*, 23, 1-9.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (E. C. Frost, Trad.). Siglo XXI.

- Foucault, M. (1996). La vida de los hombres infames. En J. Varela & F. Álvarez-Uría (Trads.), *La vida de los hombres infames* (pp. 121-138). Altamira.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI.
- Frommer, F. (2011). *El pensamiento PowerPoint. Ensayo sobre un programa que nos vuelve estúpidos* (E. Julibert, Trad.). Península.
- Gainza, C. (2015). Estéticas digitales y cibercultura: Un análisis a partir de dos casos de literatura digital en Chile. *Letras Hispanas*, 11, 224-238.
- Gainza, C. (2016). Literatura chilena en digital: Mapas, estéticas y conceptualizaciones. *Revista Chilena de Literatura*, 94, 233-256.
- Gainza, C. (2018). *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*. Centro de Cultura Digital.
- Gallego Aguilar, A. F. (2011). *Diseño de narrativas transmediáticas. Guía de referencia para las industrias creativas de países emergentes en el contexto de la cibercultura*. Universidad de Caldas.
- García Sánchez, N. (2019). *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza: La verdad de la ficción. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 51-77). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, Trad.). Taurus.
- Giordano, A. (2019). Alan Pauls y la «literatura expandida». *Orbis Tertius*, XXIV (29), 1-9.
- Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes*. Siglo XXI.
- Gómez, V. P. (2019). Máquinas de (de)codificar. Expansiones de la traducción en la literatura digital latinoamericana. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10 (20), 94-116.
- González Aktories, S., Cruz Arzabal, R., & García Walls, M. (2021a). Intermedialidad. En S. González Aktories, R. Cruz Arzabal, & M. García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 1-23). Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Aktories, S., Cruz Arzabal, R., & García Walls, M. (2021b). Presentación. En S. González Aktories, R. Cruz Arzabal, & M. García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (p. I-III). Universidad Nacional Autónoma de México.

- González Aktories, S., Cruz Arzabal, R., & García Walls, M. (Eds.). (2021c). *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Boixo, J. C. (2009). Introducción. Del 68 a la generación inexistente. En J. C. González Boixo (Ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual* (pp. 7-23). Iberoamericana-Vervuert.
- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- González-Stephan, B., & Fornoff, C. (2015). Market and Nonconsumer Narratives: From the “Levity of Being” to Abjection. En I. Rodríguez & M. Szurmuk (Eds.), *The Cambridge History of Latin American Women’s Literature* (pp. 486-503). Cambridge University Press.
- Griboul, F. (2006). Escriture errante. Navigation dans les blogs d’une écrivaine mexicaine: Cristina Rivera Garza. En M. Ezquerro (Ed.), *Le texte et ses liens I. El texto y sus vínculos* (pp. 143-156). Indigo & Côté Femmes Editions.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona*, 5, 157-183.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis* (I. Agoff, Trad.). Manatíal.
- Guerrero, G. (2016). Materialismo, realismo y prosaísmo en la joven poesía latinoamericana de los noventa. *Cuadernos de Literatura*, 20 (40), 394-410.
- Guerrero, G. (2018). *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Eterna Cadencia.
- Hanaï, M.-J. (2012). Imaginar y franquear las fronteras en La frontera más distante de Cristina Rivera Garza. *Escritural. Écritures d’Amérique Latine*, 5. [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL\\_5\\_SITIO/PAGES/Hanaï.html#\\_ftn30](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Hanaï.html#_ftn30)
- Hanna, C. (2010). *Nos dispositif poétiques*. Questiones Théoriques.
- Hayles, K. (1999). The Condition of Virtuality. En P. Lunenfeld (Ed.), *The Digital Dialectic. New Essays on New Media* (pp. 68-94). MIT Press.
- Hayles, K. (2002). *Writing Machines*. University of Notre Dame Press.
- Hayles, K. (2005). *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. University of Chicago Press.
- Hayles, K. (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame Press.
- Hejinian, L. (2000). Line. En *The Language of Inquiry* (pp. 131-134). University of California Press.

- Hernández, B. (2019). La reescritura como ejercicio de estilización paródica en Facsímil de Alejandro Zambra y "Curriculum vitae" de Rodrigo Lira. *Estudios Filológicos*, 63, 99-119. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132019000100099>
- Herrera, J. L. (2005). El amor es una reflexión, un volver atrás. Entrevista con Cristina Rivera Garza. *El universo del búho*, 6(60), 48-50.
- Hidalgo, A. (2017). Relación de los hechos: Un arrebató profundamente melancólico,. *Casa del tiempo*, 41, 19-22.
- Hind, E. (2005). El consumo textual y La cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 31(1), 313-338.
- Hind, E. (2010). Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 240-259). Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Jakobson, R. (1984). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En J. M. Pujol & J. Cabanes (Trads.), *Ensayos de lingüística general* (pp. 67-78). Ariel.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Ibérica.
- Jenkins, H. (2003). Transmedia Storytelling. *MIT Technology Review*. <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/?a=f>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture*. New York University Press.
- Jenkins, H. (2009a, septiembre 10). The Aesthetics of Transmedia. Response to David Bordwell (Part One). *Confessions of an Aca-Fan*. [http://henryjenkins.org/blog/2009/09/the\\_aesthetics\\_of\\_transmedia\\_i.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html)
- Jenkins, H. (2009b, diciembre 12). Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling. *Confessions of an Aca-Fan*. [http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge\\_of\\_the\\_origami\\_unicorn.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html)
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidación inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia.
- Keizman, B. (2013). El blog de Cristina Rivera Garza: Experiencia literaria y terreno de contienda. *Chasqui*, 42(1), 3-5.
- Keizman, B. (2018). Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana. *Estudios Avanzados*, 28, 6-16.
- Keizman, B. (2020). Sensibilidades y rearticulaciones humanas y no humanas en la narrativa de Cristina Rivera Garza. *Anclajes*, XXIV(3), 189-203. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-24312>
- Kinder, M. (1991). *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. University of California Press.
- Kittler, F. (1997). *Literature, Media, Information Systems: Essays*. John Johnston.

- Klastrup, L., & Tosca, S. (2004). Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design. *2004 International Conference on Cyberworlds*, 409-416.
- Klein, P. (2019). Poéticas del archivo: El “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente. *Cuadernos LÍRICO*, 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8605>
- Kozak, C. (Ed.). (2006). *Deslindes: Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Beatriz Viterbo.
- Kozak, C. (2009). Poéticas tecnológicas y escuela. Apuntes sobre canon y experimentación. *Propuesta educativa*, 32, 47-53.
- Kozak, C. (Ed.). (2011). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Exploratorio Ludión.
- Kozak, C. (Ed.). (2014). *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina. 1910-2010*. La Hendija.
- Kozak, C. (2015a). Poéticas tecnológicas. En C. Kozak (Ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnologías* (2º, p. 196). Caja Negra Editora.
- Kozak, C. (Ed.). (2015b). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2º). Caja Negra Editora.
- Kozak, C. (2015c). Transmedial. En C. Kozak (Ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2º, pp. 256-258). Caja Negra Editora.
- Kozak, C. (2017a). Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, III(4), 1-20.
- Kozak, C. (2017b). Literatura expandida en el dominio digital. *El taco de la brea*, 4(6), 220-245.
- Kozak, C. (2019). Poéticas/Políticas de la materialidad en la poesía digital latinoamericana. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10(20), 71-93.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I. Fundamentos*.
- Kushigian, J. A. (2018). The New Face of the Apocalypse in Mexican Orientalism: From Sánchez Echenique’s *El ombligo del dragón* to Rivera Garza’s *Verde Shanghai*. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8(3). <https://doi.org/10.5070/T483041149>
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo editora.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Adriana Hidalgo editora.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Adriana Hidalgo editora.
- Lagmanovich, D. (1984). Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano. En I. J. Lévy & J. Loveluck (Eds.), *Simposio El ensayo hispanoamericano* (pp. 13-28). University of South Carolina Press.

- Lámbarry, A., Sánchez Carbó, J., Carrillo Juárez, C. D., & Hernández Quezada, J. (2015). La cuentística de Cristina Rivera Garza o la dispersión narrativa desde el posestructuralismo. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares, & F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 103-122). Ediciones EyC.
- Landow, G. P. (1991). *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. The Johns Hopkins University Press.
- Landow, G. P. (1994). *Hyper/Text/Theory*. The Johns Hopkins University Press.
- Ledesma, G. (2013). Imaginario tecnológico en la narrativa argentina del siglo XXI (Alejandro López, Daniel Link). *Revista Pilquén*, XV, 16, 1-12.
- Ledesma, G. (2017). Leónidas Lamborghini, Mauro Césari, Ezequiel Alemian: Una "literatura de los medios" en el siglo XXI. *Revista Laboratorio*, 17, 1-36.
- Ledesma, G. (2018a). Charly Gradín, Juan José Mendoza y Gustavo Romano: Literatura generada en el ambiente mediático. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 7(13), 137-151.
- Ledesma, G. (2018b). La literatura argentina en el nuevo paisaje mediático. *La trama de la comunicación*, 22, 1, 111-128.
- León, G. (2018). Prólogo. La tradición de la ruptura. En G. León (Ed.), *Degenerados. Muestra de narrativa chileno-argentina hipercontemporánea* (pp. 9-14). RIL Editores.
- Link, D. (2003). *Como se lee y otras intervenciones críticas*. Norma.
- Link, D. (2019). Canon y archivo. *Lenguas Vivas*, 19, 15, 10-25.
- López Velarde, R. (2009). *Ramón López Velarde* (H. Gutiérrez Vega, Ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ludmer, J. (2020a). *Aquí América latina. Una especulación (2º)*. Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2020b). Literaturas postautónomas. En *Aquí América Latina. Una especulación (2º)*, pp. 149-156. Eterna Cadencia.
- Lukács, G. (1975). Sobre la esencia y la forma del ensayo (Carta a Leo Popper). En M. Sacristán (Trad.), *El alma y las formas y La teoría de la novela* (pp. 15-39). Grijalbo.
- Luna, I., & Cruz Arzabal, R. (2019). Bibliohemerografía de y sobre Cristina Rivera Garza. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 167-198). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mallén, E. (2008). *Poesía del lenguaje de T. S. Eliot a Eduardo Espina*. Aldus.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital* (Ò. Fontrodona, Trad.). Paidós.
- Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury.
- Manzoni, C. (2003). Prólogo: La fugitiva contemporaneidad. En C. Manzoni (Ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000* (pp. 11-13). Corregidor.

- Martín-Flores, M. (2010). De contratexto y contra aquello en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 184-201). Ediciones EyC.
- Matías, S. (2007). Ciertos lujos. En A.-M. Bianco, *La muerte me da* (pp. 7-11). Bonobos Editores.
- McKee, R. (2008). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (J. Lockhart, Trad.). Alba Editorial.
- Medina Arias, A. C., & Giovine Yáñez, M. A. (2021). Traducción intersemiótica e intermedial. En S. González Aktories, R. Cruz Arzabal, & M. García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 53-60). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mendoza, J. J. (2011). *Escrituras past\_*. *Tradiciones y futurismos del siglo 21*. 17g.
- Mendoza, J. J. (2014). Teoría y Crítica de la literatura española contemporánea en el contexto internacional de la literatura. *Olivar*, 15, 21, 23-32.
- Mendoza, J. J. (2016). El Remodernismo. Literatura Argentina y después... [Un ensayo]. *El matadero*, 10, 69-82.
- Mendoza, J. J. (2017). *Internet, el último continente, Mapas, e-Topías, cuerpos*. La Crujía.
- Mendoza, J. J. (2019). *Los archivos. Papeles para la nación*. Eduvim.
- Mercado, G. (2007). Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 22, 45-75.
- Miller, J. H. (1990). El crítico como anfitrión. En M. Asensi (Ed.), *Teoría literaria y deconstrucción* (pp. 157-170). Arcos.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Y. Hernández Velázquez, Trad.). Akal.
- Montiel, E. (2000). El ensayo americano, centauro de los géneros. En *El humanismo americano. Filosofía de una comunidad de naciones* (pp. 169-177). Fondo de Cultura Económica.
- Montt Strabucchi, M. (2017). Mexico City's "Chinos" and "Barrio Chino": Strangerness and Community in Cristina Rivera Garza's *Verde Shanghai* (2011). *Verge: Studies in Global Asias*, 3(2), 144-168. <https://doi.org/10.5749/vergstudglobasia.3.2.0144>
- Mora, V. L. (2006). *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Fundación José Manuel Lara.
- Mora, V. L. (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Seix Barral.
- Mora, V. L. (2013). Text and Internext: The Literary Shift to Fluid texts and its Effect in Contemporary Fiction. En *The Publishing Lab*.

- Mora, V. L. (2014a). Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital. Monográfico: Universos transmedia y convergencias narrativas*, 3(1), 11-40.
- Mora, V. L. (2014b). Creación literaria y nuevas tecnologías. En M. P. Celma Valero, M. J. Gómez del Castillo, & S. Heikel (Eds.), *Actas del XLVIII Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español): El español en la era digital* (pp. 49-60). Campus Encuadernaciones.
- Mora, V. L. (2009, agosto 21). Diario de las especies, de Apablaza. *Diario de lecturas*. <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2009/08/claudia-apablaza-diario-de-las-especies.html>
- Nallar, D. A. (2016). *Diseño de juegos en América latina. Teoría y práctica. II. Diseño y narrativa transmedia*. Game Design LA.
- Nayeli G. (2016, noviembre 22). *Necroescritura y archivo: La escritura documental de Cristina Rivera Garza*. <https://medium.com/@nayegasa/necroescritura-y-archivo-la-escritura-documental-de-cristina-rivera-garza-235b93a12b06#.ronbx3ok0>
- Negrete Sandoval, J. É. (2013). Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Literatura Mexicana*, XXIV(1), 91-110.
- Nelson, T. (1981). *Literary Machines*. Mindful Press.
- Niedermaier, A. (2021). La fotonovela: Un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer. *Cuaderno 91. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 22, 91, 47-63.
- Nievas, M. A. (2019). Dimensió(nes) material(es) de la codificación y preservación. *Luthor*, 42. <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article227>
- Olaizola, A. (2019a). Las heroínas transmediales de Alba Cromm, de Vicente Luis Mora, y La muerte me da, de Cristina Rivera Garza. *Cuaderno 91. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, XXII(91), 65-78.
- Olaizola, A. (2019b). Monstruos literarios tecnotextuales. Internet y las narrativas tecnológicas del siglo XXI. *Revista Luthor*, 39, 45-62.
- Onega, S., & García Landa, J. Á. (Eds.). (1996). *Narratology: An Introduction*. Longman.
- Orge, B., & Battistoni, N. (2022). Introducción. En B. Orge & N. Battistoni (Eds.), 2022. *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII* (Edición digital). Centro de Estudios de Literatura Argentina-Editorial Municipal de Rosario.
- Oves, S. C. (2001). *La dramaturgia audiovisual. Apuntes para la escritura de guiones de cine y de televisión*. Centro de Experimentación Cinematográfica.
- Palma Castro, A., Galland Boudon, N., Torres Ponce, M., & Rosado Marrero, R. (2015). La ficción más grande: La poesía de Cristina Rivera Garza. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares, & F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 123-185). Ediciones EyC.

- Palma Castro, A., & Quintana, C. (2015). Introducción. Cristina Rivera Garza: Desde la situación de lo impropio. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares, & F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Ediciones EyC.
- Palma Castro, A., Quintana, C., Lámbarry, A., Ramírez Olivares, A., & Ríos Baeza, F. A. (Eds.). (2015). *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Ediciones EyC.
- Pantel, A. (2018). Blog y legitimación cultural en la narrativa española. *Letral*, 20 (julio), 24-38. <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v1i20.7837>
- Papadopoulos, D., Stephenson, N., & Tsianos, V. (2008). *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-first Century*. Pluto Press.
- Park, J. (2013). Manicomio y locura: Revolución dentro de la revolución mexicana en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Anclajes*, XVII, 1, 55-72.
- Parker, I. (2001, mayo 28). Absolute PowerPoint. Can a software package edit our thoughts? *The New Yorker*.
- Pauls, A. (2012). El arte de vivir en arte. En *Temas lentos* (pp. 166-184). Literatura Random House.
- Pavel, T. (1986). *Fictional Worlds*. Harvard University Press.
- Paz Soldán, E. (2010, mayo 10). Cristina Rivera Garza: Del haiku al tuit. *El Boomeran(g). Blog literario en español*. <https://www.elboomeran.com/edmundoz-paz-soldan/cristina-rivera-garza-del-haiku-al-tuit/>
- Pérez, J. I. (2006). Érase una vez... Que este cuento se acabó. Aproximación a las fórmulas tradicionales de inicio y final de cuentos. *Tantágora*, 2, 10-18.
- Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca.
- Piglia, R. (2018). Notas del autor. En *Los casos del comisario Croce*. Anagrama.
- 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>
- Piña, C. (1991). *Alejandra Pizarnik. Una biografía*. Planeta.
- Piña, C. (2017). Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los Diarios de Alejandra Pizarnik. *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, 20, 25-48.
- Piscitelli, A. (2005). *Internet, la imprenta del siglo XXI*. Gedisa.
- Poot-Herrera, S. (2010). El paraíso de Matilda Burgos. Un refugio sin puertas. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 64-83). Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Porto, D., & Flores, J. (2012). *Periodismo transmedia: Reflexiones y estrategias de los medialabs en el desarrollo de la comunicación transmediática*. Fragua Editorial.

- Prieto Rodríguez, A. de J. (2017). La escritura doliente de Cristina Rivera Garza: “Me llamo cuerpo que no está” o de cómo convocar el cuerpo a la página. *Actas de las I Jornadas Internacionales Cuerpo y Violencia en la literatura y artes visuales contemporáneos*, 1-11.
- Prince, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Mouton.
- Quintana, C. (2016). *Cristina Rivera Garza. Une écriture-mouvement*. Presses universitaires de Rennes.
- Quintana, C., Palasi Robert, M.-A., Corona Pérez, A. G., Romero Luna, F. J., & Talbi-Boulhais, R. (2015). Neoescrituras desde sus contextos: Mirar de aquí hacia allá. El ensayo y otras formas de escritura en la obra de Cristina Rivera Garza. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares, & F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. (pp. 187-237). Ediciones EyC.
- Quintana, I. A. (2020). Lo residual como gesto crítico: Un porvenir de los restos. En L. A. Arnés, L. De Leone, & M. J. Punte (Eds.), *Historia feminista de la literatura argentina. Tomo 5. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 137-149). Eduvim.
- 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>
- Rajewsky, I. O. (2010). Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. En L. Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 51-68). Palgrave Macmillan.
- Rajewsky, I. O. (2013). Potential Potentials of Transmediality. The Media Blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches. En A. De Toro (Ed.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Caraïbes – Europe – Maghreb* (pp. 17-36). L’Harmattan.
- Ramírez Olivares, A., Palma Castro, A., Hernández Juárez, D. I., Rosado Marrero, J. R., & González Ramírez, M. A. (2015). La puesta en ficción del acto de escritura: De *La muerte me da* a *Verde Shanghai*. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares, & F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 65-102). Ediciones EyC.
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image*. Verso.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dilon, Trad.). Manatíal.
- Ríos Baeza, F. A., Escobar Fuentes, S., Durán Ruiz, A., Martínez Torres, J., & Briones Vázquez, M. (2015). Visos de la narrativa posmoderna: De Nadie me verá llorar a Lo anterior. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares, & F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 23-64). Ediciones EyC.

- Rippl, G. (2015). Introduction. En G. Rippl (Ed.), *Handbook of Intermediality: Literature—Image—Sound—Music* (pp. 15-44). De Gruyter.
- Rodríguez, I., & Szurmuk, M. (2015). Part IV - Women Writers in a One-World Global System: Neoliberalism, Sexuality, Subjectivity. En I. Rodríguez & M. Szurmuk (Eds.), *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* (pp. 481-485). Cambridge University Press.
- Rolle, C. (2016). Poéticas del tránsito. El arte latinoamericano contemporáneo desde un análisis transmedial. *Alea*, 18(2), 210-218.
- Rolle, C. (2017a). *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*. Beatriz Viterbo.
- Rolle, C. (2017b). Poéticas del tránsito en el arte latinoamericano contemporáneo: Presentación. *El taco de la brea*, 6, 129-143.
- Rubio, R. (2022). Medio. En D. Parente, A. Berti, & C. Celis (Eds.), *Glosario de la filosofía de la técnica* (pp. 318-320). La Cebra.
- Ruffinelli, J. (2010). Cristina Rivera Garza sin fronteras (Borradores de una aproximación intentada). En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (pp. 260-266). Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Ruiz, F. (2018). Literatura en estado de archivo—Prolegómenos americanos. *CHUY. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 5(5), 23-42.
- Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University Press.
- Ryan, M.-L. (1999). Cyberspace, Virtuality and the Text. En M.-L. Ryan (Ed.), *Cyberspace, Textuality, Computer Technology and Literary Theory* (pp. 78-107). Indiana University Press.
- Ryan, M.-L. (2006). *Avatars of Story*. University of Minnesota Press.
- Ryan, M.-L. (2007). Toward a Definition of Narrative. En D. Herman (Ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (pp. 22-35). Cambridge University Press.
- Ryan, M.-L. (2008). Transfictionality Across Media. En J. Pier & J. Á. García (Eds.), *Theorizing Narrativity* (pp. 385-417). De Gruyter.
- Ryan, M.-L. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34(3), 362-388. <https://doi.org/10.1215/03335372-2325250>
- Ryan, M.-L. (2014). Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. En M.-L. Ryan & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* (pp. 25-49). University of Nebraska Press.
- Ryan, M.-L. (2016). Transmedia Narratology and Transmedia Storytelling. *Artnodes*, 18. <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3049>
- Ryan, M.-L. (2017). Transmedia Storytelling as Narrative Practice. En T. Leitch (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford University Press.

- Ryan, M.-L. (2019). From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation. En M.-L. Ryan & A. Bell (Eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (pp. 62-87). University of Nebraska Press.
- Ryan, M.-L., & Bell, A. (2019). Introduction. Possible Worlds Theory Revisited. En M.-L. Ryan & A. Bell (Eds.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology* (pp. 1-43). University of Nebraska Press.
- Saint-Gelais, R. (2001). La fiction à travers l'intertexte. Pour une théorie de la transfictionnalité. En A. Gefen & R. Audet (Eds.), *Frontières de la fiction* (pp. 43-75). Éditions Nota bene-Presses universitaires de Bordeaux.
- Saint-Gelais, R. (2002). La fiction hors-cadre. En F. Chassay & B. Gervais (Eds.), *Les lieux de l'imaginaire*. Liber.
- Saint-Gelais, R. (2005). Transfictionality. En M.-L. Ryan, D. Herman, & M. Jahn (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 612-613). Routledge.
- Saint-Gelais, R. (2007). Contours de la transfictionnalité. En R. Audet & R. Saint-Gelais (Eds.), *La fiction, suites et variations* (pp. 5-25). Éditions Nota bene-Presses universitaires de Bordeaux.
- Samuelson, C. (2010). "Algo destrozado sobre la calle": *La guerra no importa* como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 36-54). Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Sánchez Aparicio, V. (2017). Escrituras mías de mí: La comunalidad en Cristina Rivera Garza. En J. Montoya & N. Moraes Mena (Eds.), *Territorios del presente. Tecnología, globalización y mimesis en la narrativa en español del siglo XXI* (pp. 135-149). Peter Lang.
- Sánchez Aparicio, V. (2018). Respirar en el paisaje de los medios: Las poéticas disruptivas de Cristina Rivera Garza. *Revista Landa*, 7(1), 212-231.
- Sánchez Becerril, I. (2013). Subversión del género en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, y *Efectos secundarios*, de Rosa Beltrán. En C. Reverte Bernal (Ed.), *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (pp. 1264-1275). Verbum.
- Sánchez Becerril, I. (2019). La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 79-109). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez Becerril, I. (2014, junio 1). De la taiga al recuerdo: Del recuerdo a la taiga. Desplazamientos espacio-temporales en *El mal de la taiga* de Cristina Rivera Garza. SENALC. Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea. <https://www.senalc.com/2014/06/01/de-la-taiga-al-recuerdo-del-recuerdo-a-la-taiga/>

- Sánchez Hernández, D. S. (2019). La identidad como un problema de escritura. Acercamiento a la trayectoria narrativa de Cristina Rivera Garza. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 25-50). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez Prado, I. M. (2010). El fin de la memoria: "Tercer Mundo" de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 214-221). Ediciones Eón-The University of North Carolina at Chapel Hill-UC Mexicanistas.
- Sánchez Prado, I. M. (2018). *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Northwestern University Press.
- Sánchez, R. (2010). La reescritura como centro de relaciones en cinco relatos venezolanos. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 12, 183-204.
- Sánchez-Aparicio, V. (2014). Y en el principio era Tlön: Transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital. Monográfico: Universos transmedia y convergencias narrativas*, 3(1), 61-80.
- Sánchez-Aparicio, V. (2019). Grietas textuales y discursos interrumpidos: El recurso del glitch en las «escrituras del software». *Digithum*, 23, 1-10. <https://doi.org/10.7238/d.v0i23.3134>
- Sanfilippo, M. (2007). Si cunta e s'arriccunta: Las fórmulas de apertura y cierre en la narración oral. *Disparidades. Revista de antropología*, 62(2), 135-163.
- Sanz, I. (2007). Las palabras dichosas. Algunas fórmulas para comenzar y acabar los cuentos de tradición oral. *Revista de Folklore*, 27b(321), 106-108.
- Sarlo, B. (2000). Del otro lado del horizonte. *Boletín* 9, 9, 16-31.
- Sarlo, B. (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI.
- Schmitter, G. (2018a). ¿Citar es escribir? Internet como plataforma creativa en la literatura argentina de lo ultracontemporáneo. *Pandora*, 14, 41-57.
- Schmitter, G. (2018b). Una poética de viaje: Desde migraciones al nivel de la diégesis a repercusiones de la estética digital en la escritura de Claudia Apablaza. En E. Ortiz Domínguez & I. Tauzin Castellanos (Eds.), *Viajes, exilios y migraciones: Representaciones en la literatura del siglo XXI* (pp. 319-337). Universidad Veracruzana.
- Schmitter, G. (2019). Hacia unas TransLiteraturas hispanoamericanas: Reflexiones sobre literatura trans e intermedial en Argentina, Chile y Perú (2000-2017). *La nueva novela latinoamericana sin límites. América sin nombre*, 24, 53-62. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.04>
- Scolari, C. A. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Gedisa.
- Scolari, C. A. (2009). Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication*, 3.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona.

- Selma, J. V. (1991). *Los prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*. Montesinos Editor.
- Skirius, J. (2006). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* (H. Salas, Trad.). Siglo XXI.
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*. Anagrama.
- Starobinski, J. (1998). ¿Es posible definir el ensayo? *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575, 31-40.
- Steimberg, O. (1993). Libro y transposición. En *Semiótica de los medios masivos*. Atuel.
- Stubrin, L., & Kozak, C. (2015). Instalación. En C. Kozak (Ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (pp. 152-166). Caja Negra Editora.
- Süssekind, F. (2013, Setembro). Objetos verbais não identificados: Um ensaio de Flora Süssekind. *O Globo*.
- Szurmuk, M., & Castillo, D. A. (2022). Introduction. En M. Szurmuk & D. A. Castillo (Eds.), *Latin American Literature in Transition 1980–2018*. Cambridge University Press.
- Tello, A. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, 58, 125-143.
- Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.
- Thon, J.-N. (2016). *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. University of Nebraska Press.
- Tisselli, E. (2011a). sobre la poesía maquina, o escrita por máquinas. Un manifiesto para la destrucción de los poetas. *Periódico de Poesía*, 40. <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/48-poemas/poemas/1857-040-poemas-manifiesto-eugenio-tisselli>
- Tisselli, E. (2011b, noviembre). Why I Have Stopped Creatin E-Lit. *Netartery. Synthesis of Arts & Ideas*. <http://netartery.vispo.com/?p=1211>
- Torop, P. (2000). Intersemiosis and Intersemiotic Translation. *European Journal for Semiotic Studies*, 12(1), 71-100.
- Traversa, O. (1995). Carmen, la de las transposiciones. En *La piel de la obra*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Tufte, E. R. (2003). *The Cognitive Style of PowerPoint*. Graphics Press.
- Valdez, C. G. (2008). Expresión autoetnográfica: Consciencia de oposición en las literaturas de los Estados Unidos. *Revista de Antropología Social*, 17, 73-94.
- Vallejo, C. (1959). *Poemas humanos*. Editora Perú Nuevo.
- Vandendorpe, C. (2003). *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Fondo de Cultura Económica.

- Walker, C. (2021). *Presencias de lo digital en la narrativa chilena reciente*. Matías Celedón, Cynthia Rinsky, Mike Wilson. XXXIII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Buenos Aires.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne* (M. Warnke & C. Brink, Eds.; J. Chamorro Mielke & F. Checa, Trans.). Akal.
- Weinberg, L. (2007). *Pensar el ensayo*. Siglo XXI.
- Wolfenzon, C. (2015, 2016). El novelista, sampleador del lenguaje. *buensalvaje México*, 2, 20-22.
- Zárate Ruiz, A. (2004). Las cuentistas tamaulipecas y sus propuestas tanto radicales como escépticas de redefinición genérica. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 2(20), 347-376.
- Zavala, O. (2010). La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 172-183). Ediciones EyC.
- Zipfel, F. (2014). Fiction across Media Toward a Transmedial Concept of Fictionality. En M.-L. Ryan & J.-N. Thon (Eds.), *Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious Narratology* (pp. 103-125). University of Nebraska Press.