

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Doctorado en Literatura Latinoamericana

***Huellas habitadas***

**Tras los hilos de la escritura de Cristina Rivera Garza**

Adlin de Jesús Prieto Rodríguez

Tutora: Gina Alessandra Saraceni Carlini

Quito, 2022

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b> No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Adlin de Jesús Prieto Rodríguez, autora de la tesis intitulada “*Huellas habitadas*: Tras los hilos de la escritura de Cristina Rivera Garza”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 3 de mayo de 2022.

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

En esta tesis, se examinará un corpus representativo de la obra de Cristina Rivera Garza conformado por una selección de diversas textualidades –poéticas, narrativas y digitales– para pensar la forma en que su escritura opera como una intervención estética y ética desde el cuestionamiento y problematización de lo literario, de lo generico –sexual y textual–, de la autoría y del escribir en sí. Para analizar el modo en que la autora plantea estas disquisiciones desde cada uno de sus textos, propone otra manera de hacer literatura y otros procedimientos de escritura desde una reflexión centrada en el lenguaje y el cuerpo, el análisis se dividirá en tres partes. La primera estará destinada a su producción poética, rastreará las nociones sobre las que se levanta la poética riveragarceana, abordará sus puntos de tensión, desmontará su máquina de escritura desde la poesía y establecerá vínculos entre ella y sus otras creaciones. La segunda se centrará en su novelística, en la adaptación de su máquina de escritura al ámbito narrativo, así como en la noción de novela formulada y ficcionalizada por la escritora. La tercera abordará sus escrituras digitales específicamente el proyecto de @EstacionCamaron, repensará las modalidades e implicaciones del narrar desde este tuitrelato y las múltiples posibilidades que la ficción nos ofrece. El análisis del discurso y de contenido, así como la reflexión enmarcada en los estudios culturales, orientarán esta investigación cuyos resultados apuntan a plantear que la escritura de Cristina Rivera Garza es una experimental, autorreflexiva, indócil, signada por una estética del tajo y nos da claves de lectura.

Palabras clave: Cristina Rivera Garza, indocilidad, estética del tajo, cuerpo, metaliteratura.



A mis abuelos y abuelas Jesús Revilla, María Auxiliadora Prieto Urribarri (+), Efigenio Román (+) y Melquíades Rodríguez Rivero (+), por las raíces.

A mis padres Jesús María Prieto (+) y Nilda Efigenia Rodríguez, por la vida y el amor.

A todas las ovejas negras de mi familia, porque nosotras también tenemos derecho a pertenecer.





## Agradecimientos

Las páginas que siguen son el resultado de un viaje transmutador que inicié hace cinco años. Durante ese tiempo, e incluso más, he tenido la dicha de tener y sentir el apoyo de personas e instituciones muy queridas y admiradas por mí desde que lo emprendí hasta el día de hoy. Gracias a la Divinidad por todo. Gracias a mi padre y a mi madre por la vida, el amor, la fuerza y por bendecirme cada vez que hago algo diferente a ellos. Gracias a mi maestro y amigo Carlos Pacheco por la escucha, por el apoyo, por confiar y ayudarme a atreverme. Gracias a la Universidad Simón Bolívar por el respaldo inicial. Gracias a la Universidad Andina Simón Bolívar por apoyarme financiera y académicamente para cursar el Doctorado y con la escritura de mi tesis. Gracias a la Universidad de Las Américas, donde ejerzo la docencia por brindarme un permiso especial que posibilitó realizar esta investigación y escribir este texto. Gracias a mis sanadoras María Borjas, Patricia Valderrama, María de los Ángeles Contreras, Mónica Bastidas y Sandy Chávez por acompañarme y ayudarme a estar y a seguir. Gracias a mis profesores del Doctorado especialmente a Julio Ramos, Fernando Balseca y Cristina Burneo Salazar, quienes fueron interlocutores nutritivos, solidarios, atentos y afectivos de este trabajo y siguen siéndolo para mí. Gracias a mis compañeros de cohorte, en especial a mis parceros del alma James Rodríguez y Edison Ávalos. Un agradecimiento enorme y más especial a mi tutora Gina Saraceni, quien literalmente me orientó y acompañó en este periplo desde mi postulación al Doctorado hasta este momento en que finaliza este viaje, gracias por su luz, generosidad y por ayudarme a pensar y escribir esta tesis. Por último, gracias a dos amigos excepcionales que la vida me ha regalado mis amados Ángel Tuninetti y Diana Medina, cuya amistad ha sido una bendición, a los dos gracias por ayudarme a ubicar fuentes, escucharme, sostenerme, regañarme, apoyarme en todas mis locuras y por estar allí para mí llueve, truene o relampaguee. Gracias también a todos aquellos que de una u otra manera han contribuido con la concreción de este sueño. Y, finalmente, gracias al 2020 cuya energía saturnina, jupiteriana y plutoniana me mostró todas mis sombras y gracias a ellas pude ver toda mi luz y despertar.

¡Gracias, gracias, gracias!



## Tabla de contenidos

Índice de figuras	13
Aviso	15
Introducción. Esta tesis, su historia	17
Capítulo uno. Primero la poesía. La confección de una poética experimental	27
1. Una poética	27
2. Cronografía de la obra poética de Cristina Rivera Garza	40
3. Cómo se lee la poesía	49
3.1 Mesetas: La escritura desapropiada desde <i>Los textos del Yo</i> hasta <i>La muerte me da</i>	53
3.1.1 Meseta I: <i>La más mía</i>	58
3.1.2 Meseta II: <i>Yo ya no vivo aquí</i>	68
3.1.3 Meseta III: <i>¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?</i>	76
3.1.4 Meseta intersticial	87
3.2 Discos: La escritura colindante en <i>Viriditas</i> y <i>El disco de Newton</i>	88
3.2.1 Disco I: <i>Viriditas</i>	93
3.2.2 Disco II: <i>El disco de Newton</i>	106
3.3 Máquinas: Las necroescrituras de/en <i>La imaginación pública</i>	122
3.3.1 Escribir con la máquina I: “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”	126
3.3.2 Escribir con la máquina II: “Lo propio de la máquina es cortar”	127
3.3.3 Escribir con la máquina III: “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”	133
4. A modo de reaperturas	142
Capítulo dos	151
La con-ficción de la sívela. Las novelas de (la lectora) Cristina Rivera Garza	151
1. Tras las huellas de la escritura de Cristina Rivera Garza	151
2. La lectora y sus novelas. Narrar leyendo	157
3. Sala 1: El montaje fotográfico de la con-ficción documental en <i>Nadie me verá llorar</i>	161

4. Sala 2: El montaje del pastiche en <i>La cresta de Ilión</i> . Una con-ficción posmoderna.	186
5. Sala 3: El montaje de la con-ficción interartística. La forma corpo-textual en <i>La muerte me da</i> .	207
6. La sala abierta	227
Capítulo tres	231
@EstacionCamaron. La con-ficción digital	231
1. La escritura digital de Cristina Rivera Garza	231
2. El proyecto de @EstacionCamaron	233
2.1 #LaPresa	249
2.2 #LaHuelga	262
2.3 #ElÉxodo	276
2.4 #LaRuina	285
3. #OtraManeraDeContar	302
Conclusiones. Itinerarios seguidos y por seguir	315
Obras citadas	327
Anexos	375

## Índice de figuras

FIGURA 1	18
FIGURA 2	80
FIGURA 3	90
FIGURA 4	100
FIGURA 5	101
FIGURA 6	108
FIGURA 7	112
FIGURA 8	163
FIGURA 9	235
FIGURA 10	235
FIGURA 11	237
FIGURA 12	237
FIGURA 13	239
FIGURA 14	240
FIGURA 15	243
FIGURA 16	244
FIGURA 17	246
FIGURA 18	253
FIGURA 19	262
FIGURA 20	265
FIGURA 21	267
FIGURA 22	279
FIGURA 23	294
FIGURA 24	295
FIGURA 25	304
FIGURA 26	307
FIGURA 27	309
FIGURA 28	324



## Aviso

Durante la investigación y la escritura de esta tesis, publiqué algunos trabajos previos sobre el análisis de la obra riveragarcena que listo a continuación. Esas ideas han sido incorporadas a este texto, en algunos casos textualmente.

@EstacionCamaron. Otra manera de contar. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. N° 18, segundo semestre de 2019. pp. 5-35.

*La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza. Cuerpos desmembrados y de(s)generamiento o instrucciones para leer una novela. *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, (44), julio-diciembre de 2018. pp. 13-31.

“La reclamante” o la poesía como demanda y reivindicación. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año IV, n° 6, primer semestre de 2018. pp. 65-77.

Leer las marcas, leer el cuerpo. El problema del (des)género y la (des)identidad en *La cresta de Ilión*. En Prieto, A., Uscátegui, A., Lasso, E., (Coords.), *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana* (pp. 123-138). San Juan de Pasto, Colombia: Editorial UNIMAR, 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 I Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2017.





## Introducción. Esta tesis, su historia

Comencé el Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador en junio de 2015, el proyecto que presenté al postularme planteaba pensar la “representación” de la violencia política en ciertas novelas que, desde mi perspectiva, cartografiaban este problema en la región andina. Este proyecto fue mutando de tal manera que literalmente se transformó en algo totalmente distinto. La metamorfosis comenzó prácticamente al iniciar el Doctorado, solo que caí en cuenta de ello mucho después. Durante la primera fase de docencia del programa, entre junio y septiembre de 2015, cursé dos seminarios que serían determinantes en lo que después se transformó en la tesis que ahora presento: “Enfoques actuales de la poesía contemporánea. Poéticas y políticas del afecto” y “Temas y autores de la literatura latinoamericana. Arte y teoría de la novela del escritor latinoamericano” impartidos por Gina Saraceni y Leonardo Valencia respectivamente. En el primero, nos aproximamos a zonas “sensibles” de la poesía latinoamericana para analizar cómo la poesía, al convertir la materia emocional en verbal, para a ser una instancia del afecto estético y político y se constituye en un “hecho de lenguaje” que produce un sentido o se resiste a él. En el segundo, abordamos la reflexión literaria y ensayística de algunos autores latinoamericanos alrededor de la novela y el modo en que su propia reflexión incide en la recepción de su obra y en su concepción del novelar. En este último, de las siete novelas a leer en el curso, solo una había sido escrita por una mujer; era *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza.

Para ese momento, yo no conocía nada de esta escritora mexicana. Decidí trabajar esa novela durante el curso, preparar la presentación sobre ella y también mi trabajo final que luego, en sucesivas reescrituras, sería una ponencia y un artículo. Leer *La muerte me da* y *Los muertos indóciles* para recontextualizar mi lectura de aquella significó un quiebre en mí. Dejé de investigar sobre mi proyecto doctoral y me lancé a leer todo lo que llegaba a mis manos y todo lo que la web podía facilitarme escrito por Rivera Garza. Fui descubriendo a una Cristina, autora y persona(je), fascinante, que despertó tal interés en mí que mi tesis devino en una tesis de autora. La transformación del proyecto inicial a este que les presento, o más bien el tomar conciencia de todo este proceso, se dio gracias a una conversación con quien luego se convertiría en mi tutora. En una estancia docente de la profesora Saraceni durante el 2016 en la que ahora es mi ciudad, Quito, platicamos sobre una serie de temas. Uno de ellos, mi proyecto de tesis. Luego de comentarle los

inexistentes avances del mismo y las lecturas que había hecho de los textos de Rivera Garza, me sugirió canalizar nutritivamente mi interés y deseo en/por la obra de la mexicana y repensar mi propuesta de tesis. Días después, le presentaba esta inquietud académica y personal al profesor Fernando Balseca ya con una noción clara de qué plantear. Luego de algunos trámites burocráticos pude entregar mi plan de tesis donde apunté como título tentativo el siguiente: “*Huellas habitadas: Poética y política del cuerpo en la escritura de Cristina Rivera Garza (o de cómo anclar las múltiples lecturas del cuerpo y sus géneros)*”.

Fue así como emprendí este viaje que ha sido para mí la escritura de esta tesis. El curso del profesor Valencia me dio los indicios que me llevarían a armar un corpus, el de la profesora Saraceni una perspectiva de lectura y la formulación del problema de investigación. Entre ambos y gracias a ellos armé un proyecto de investigación que me ha sostenido de formas distintas en los últimos años.

Cuando comencé a leer la obra de Cristina Rivera Garza mi tránsito por ella era uno errático e incierto. Se me presentaba como la siguiente imagen:

Figura 1  
**Risografía intervenida**



Fuente: Rivera Garza, 2020.  
Elaboración: Propia.

Podía precisar “algo” en ella, alcanzaba a distinguir una forma que se me escapaba y no encontraba cómo asir, detectaba un estar entre la presencia y la ausencia, entre el mostrar y ocultar; pero, se me escurría. Las páginas que siguen son el modo que he encontrado y planteado para leer esos contornos difusos, borrosos, y lo que resguardan dentro de ellos para darle una resolución nítida a esa figura opaca e imprecisa y ver lo que muestran.

Para darle definición a la imagen anterior, a la que volveré más adelante, quiero detenerme brevemente en la autora, en su producción y en las razones que hicieron de ambas mi objeto de estudio. Luego, expondré mi hipótesis de lectura, mi perspectiva de análisis, las categorías conceptuales que propongo y el mapa que nos presentarán los capítulos.

Cristina Rivera Garza es una escritora nacida en Tamaulipas (Matamoros) muy cerca de la frontera mexicana con Estados Unidos. Esta cercanía a lo limítrofe que la acompaña desde su nacimiento va atravesar su vida y su escritura. Es Socióloga por la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctora en Historia Latinoamericana por la Universidad de Houston, donde actualmente es Profesora Distinguida del Departamento de Estudios Hispánicos y Escritura Creativa; en esta institución dirige el Doctorado en Escritura Creativa en Español. Desde hace más de veinte años reside en Estados Unidos y vive entre este país y México. Escribe tanto en español como en inglés, en una tensión dinámica, crítica, creativa y política entre ellos, y traduce de este a nuestro idioma los textos que considera relevante para ella y para los lectores que quiere interpelar, valgan de ejemplo de esto su traducción de *Notas sobre conceptualismos* de Robert Fitterman y Vanessa Place y la que hizo junto con Juan Pablo Anaya y Marta Malo de *Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudio negro*, de Stefano Harney y Fred Moten. Su producción escrituraria incluye novelas, cuentos, poesía, ensayos, *blogspots* y otros proyectos en la web. Recientemente han sido traducidos al inglés sus ensayos y buena parte de su novelística. Esta variopinta obra ha recibido varios galardones como el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2001 y 2007, el Premio Internacional Anna Seghers en 2005, el Premio Roger Caillois en 2013 y el Premio Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco en 2017. Los reconocimientos más recientes que le han sido otorgados son el *MacArthur Genius Grant* que recibió en 2020 y el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso en 2021, fue finalista del *National Book Critics Circle Award* en 2021 y ha sido nominada al Premio Internacional Neustadt de Literatura en su convocatoria 2022.

¿Por qué leí (y sigo leyendo) a Cristina Rivera Garza? Porque en mi quiebre y conmoción pude, de algún modo, encontrarme en su escritura. Porque como sus

personajes de *La muerte me da* estaba (y sigo estando) “un poco fuera de [...] [mí]. Fuera de sí” (Rivera Garza 2007a, 77), porque “uno nunca sabe a ciencia cierta de quién son las palabras” (Rivera Garza 2007a, 77), y yo quiero creer que son de todos, porque creo que podemos confiar en “alguien como esa mujer-fuera-de-sí que eras tú” (Rivera Garza 2007a, 77), y que también soy yo. ¿Por qué hice una tesis de autora? Porque su obra me permite pensar una serie de inquietudes sobre la escritura y el poder a partir de sus interrogantes a las que se le suman las mías, porque leerla es también leer a much@s otr@s y pensar junto con ell@s.

Justo en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* planteó una serie de preguntas que me ayudaron a formular las mías. Traigo a colación algunas de las compartidas por la autora:

¿Te preocupa el estado de las cosas pero cuando escribes crees que la estética no va con la ética? ¿Estás dispuesta a transformar el mundo pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? ¿Te diviertes escribiendo como un loco o un niño pero a eso le llamas ejercicios o apuntes y nunca «literatura»? [...] ¿Quieres trastocarlo todo pero te parece que el texto publicado es intocable? ¿Cuestionas la autoridad pero te inclinas ante la autoría? En resumen: ¿Estás contra el estado de las cosas pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada? (Rivera Garza 2013a, 45).

Esas preguntas, la lectura de sus textos y las inquietudes que surgieron en mí me llevaron luego a pensar en el modo en que en su escritura hay un cuestionamiento y extrañamiento del lenguaje y en que justo allí hay una teoría que “salta” a la vista.

Lo anterior me hizo revisar, cuestionar y replantear lo que había formulado en mi plan de tesis. Me hizo reescribir mi hipótesis de lectura y preguntarme de otro modo la interrogante inicial: ¿cuáles son los modos en que la escritura de Cristina Rivera Garza logra hacer una intervención estética y ética en la contemporaneidad? Una interrogante que deriva en dos más: ¿qué importancia toma el cuerpo en un contexto de sentidos varios, atravesados por procesos de inclusión y de exclusión, por relaciones de poder? y ¿cuál es la relación entre lenguaje, discurso, cuerpo, poder y sentido? A partir de estas inquietudes formulé la siguiente hipótesis: La escritura riveragarceana es una caleidoscópica que en su variedad y diferencia nos muestra una línea única con tonos diversos. Una escritura elaborada que muestra la factura del texto, cómo está hecho, cuáles son sus marcas, su materia, para desde ese hacer ver el procedimiento exponer su teoría poética, su relación con la literatura y su figura de autora.

Para comprobar la hipótesis anterior, me propuse estudiar la escritura de Cristina Rivera Garza con el objetivo de analizar la forma en que construye otras textualidades

que muestran una reflexión sobre el lenguaje y el escribir, así como sobre sujetos/temas/espacios/soportes considerados marginales y que recoloca dentro de sus producciones a través de la imbricación cuerpo y palabra que nos remite nuevamente a la cuestión del lenguaje. Con este propósito, seleccioné un corpus representativo de su obra conformado por *La más mía* (1998), *Nadie me verá llorar* (1999), *La cresta de Ilión* (2002), *Los textos del Yo* (2005), *La muerte me da* (2007) *Viriditas* (2011), *El disco de Newton* (2011), *La imaginación pública* (2015) y *@EstacionCamaron* (2016) en diálogo con *La guerra no importa* (1991), *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), su blog *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos* (2004 y contando) y su cuenta de twitter *@criveragarza*. En estos textos pueden leerse distintas figuraciones del cuerpo y la relación cuerpo – escritura no en términos de la escritura del cuerpo, sino en cuanto a la presencia del cuerpo dentro de la escritura y como la escritura en sí.

En este estadio del proceso investigativo, ya la imagen difusa que vimos en la figura 1 se había ido transformando, sus líneas fueron adquiriendo rasgos específicos y en conjunto fue paso a paso volviéndose cada vez más nítida. Esto fue posible gracias a mi mirada astigmática, que hace que se recoloque insistentemente y gradúe mi cercanía y lejanía con los textos para poder enfocar y ver lo se me presenta inicialmente como borroso y distorsionado, independientemente de la distancia. Esta calibración de mi mirar hizo que notara en esa figura un diseño sugerido que antes no podía detectar: la presencia de unos hilos. Así que decidí tomar esos hilos y, como mencionó Hélène Cixous (1995) seguirlos, ver hacia dónde me conducían, que formas armaban y desarmaban y cómo eran tejidos para urdir una serie de discursos. Son múltiples hebras que se trenzan, destrenzan y constituyen los textos riveragarceanos y también la trama que tejo con esas hilazas en esta tesis. Los hilos rizomáticos que veo en esa imagen me llevan a encontrarme de otra manera con una voz que me envuelve con ellos, que me atrapa, y al hacerlo me muestra la tesitura de la urdimbre tejida. Son filamentos que se pierden, se ocultan momentáneamente, en los textos y reaparecen; desde ellos trazaré un modelo de lectura que abre líneas de fuga.

Por eso para leer la escritura de Cristina Rivera Garza me aproximaré a ella desde dos imágenes. La primera planteada por la autora en sus textos, la segunda la que se me insinuó en la figura 1 y que observo en las diferentes textualidades a las que me acercaré. Me refiero a las metáforas de las *huellas habitadas* y la del hilo respectivamente.

El oxímoron de *huellas habitadas* llega a mí a través de un tuit de @EstacionCamaron. Empieza a tener sentido al leer el capítulo 8 de *El luto humano*, esa escena inicial en la que los personajes, luego del velorio de Chonita y tras una lluvia diluviana de tres días, están en la azotea de una casa esperando su suerte y entre la resignación, la tristeza y la amenaza de los zopilotes que sobrevuelan sobre ellos, el narrador hará una digresión donde aparece la frase: “Se abandona la vida y un sentimiento indefinible de resignación ansiosa impulsa a mirar todo con ojos detenidos y fervientes, y cobran las cosas su humanidad y un calor de pasos, de *huellas habitadas*” (Revueltas 2014, 104. Énfasis añadido). Esa frase era el título del primer borrador de la novela mencionada antes. Su sentido se me revela por completo luego cuando en una entrevista con Cristian Alarcón Rivera Garza mencione que su trabajo más reciente implica no solo consultar un archivo determinado sino establecer un diálogo con él al punto de poner el cuerpo “en los lugares donde los cuerpos que te interesan han dejado una huella, el habitar esas huellas, en tornar cada huella en otra huella [...]” (Rivera Garza en Alarcón 2016, párr. 30). Así pues, en esa metáfora de Revueltas rescatada por su paisana veo un método de trabajo, de escritura a analizar: la manera en que su escritura habita, calza, sigue la de otros y de algún modo se pone en sus zapatos, en sus textos, y en los recorridos, tradiciones, que esas huellas han dejado.

En cuanto a los hilos, pensar en y con ellos me permite armar un análisis durante el proceso de lectura y escritura con una estructura entre móvil y fija para ordenar un material proliferante. Seguir los hilos desperdigados de esta escritura es mi modo de rastrear las huellas que habita Rivera Garza en sus textos, a través de lecturas, relecturas, marcas y del establecimiento de vínculos entre los vestigios encontrados en el papel y en la pantalla. Estas imágenes enmarcan mi perspectiva de lectura, por eso he renombrado mi tesis con el título que aparece en la primera página: “*Huellas habitadas*. Tras los hilos de la escritura de Cristina Rivera Garza”.

Lo anterior ya nos da cuenta de la estrategia metodológica empleada. Vamos a precisarla: la metodología aplicada se sitúa en el espacio de reflexión de los estudios culturales, es decir, la investigación está signada por la interdisciplinariedad, el diálogo y la intersección de líneas provenientes de la teoría y crítica literaria y cultural, la filosofía política, la sociología, entre otras disciplinas que nutren el soporte teórico y el análisis del corpus. Siguiendo los hilos, armo un pensamiento y una estructura rizomática en la que va emergiendo la relación entre las ideas de los teóricos y críticos con los que pienso, incluida la propia Rivera Garza. Esta metodología descentrada se asienta en lo que

Graciela Speranza (2006) ha denominado *instalación crítica*: el reenfoque y reencuadre de un objeto u artefacto cultural –o varios– donde hacemos converger texto e imagen para presentarlo en un primer plano, mirarlo estereoscópicamente y preguntarle/preguntarnos cómo actúa, cómo opera, cómo se (des)monta y cómo se transforma para tener un nuevo “uso” o configuración (pp. 27-29). Además de esto apelo al análisis del discurso y de contenido. El primero lo empleo cuando pienso las combinaciones que hace la autora al mezclar de forma intermodal la estructura visual con la gramatical, así como al unir su reflexión sobre los soportes y la técnica. Ella cohesiona discursos y yo lo que he hecho es, en parte, trabajar con la misma metodología que nos ofrece. El segundo lo aplico a la hora de abordar sus producciones, al adentrarme en cada uno de los discursos que la escritora utiliza y elaborar categorías y códigos de construcción a partir de mi lectura de sus textos que luego se agrupan de manera rizomática, en el sentido de que se reordenan siguiendo una organización distinta, de acumulación y conjunto, paradójicamente descentrada y ordenada, sin jerarquización alguna; se van encontrando como cuando cae el agua sobre la tierra y va tocando puntos, bulbos.

La estrategia recién explicada me ayuda a pensar desde el cuerpo dos nociones que son transversales para el análisis que presentaré: la *indocilidad* y la *estética del tajo*. Antes de explicar estos conceptos quiero precisar cuál es la idea de cuerpo que manejaremos a lo largo de este trabajo.

Pensaremos el cuerpo como una categoría amplia que excede lo temático, pues será una clave de lectura y una característica del lenguaje que estudiaremos; uno construido entre la oscilación “del cuerpo propio al cuerpo de la escritura” (Rivera Garza en Alarcón 2016, párr. 58) y que articula alrededor de esta noción una serie de reflexiones sobre el género sexual en convergencia con el literario como problema estético y ético. Entenderemos por cuerpo ese campo de fuerzas en tensión (Deleuze 1998, 60) que toma una forma material sobre la que se inscribe o escribe un sinnúmero de experiencias. La materialidad del cuerpo es una superficie escribible en la que el lenguaje y los discursos graban y delimitan posiciones, relaciones y vínculos de poder (Foucault 1979, pp. 14-15) También es una superficie reescribible desde donde puede ser cuestionado y deconstruido lo tradicionalmente legitimado y normativizado.

A partir de lo anterior y del análisis foucaultiano del cuerpo en el que este se encuentra siempre “aprisionado por una serie de regímenes que lo atraviesan” (Foucault, 1979: 19) y penetrado por el poder (Foucault, 1979: 156) pensaremos la estrecha relación existente entre el cuerpo y el texto desde la escritura de un texto encarnado; es decir,

desde la construcción de un cuerpo hecho de palabras para resistir y provocar lo estatuido. Por eso propongo la noción de *indocilidad* para leer estas escrituras cuyas letras dibujan líneas abruptas y múltiples y arman una cartografía corpotextual transgresora.

La categoría de *indocilidad* nace de la confluencia de una imagen poética y teórica. La primera la tomo de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), no solo del título del libro sino de la figura cuestionadora que se construye en el poema de Roque Dalton “El descanso del guerrero” y que la autora trae a colación al citarlo en su reflexión sobre el cadáver textual y los procesos de comunalidad como el escribir. La segunda, de los cuerpos dóciles, sometidos, manipulados, moldeados y esculpidos con el propósito de que sean hábiles y productivos para la sociedad (Foucault, 2002) a la que se contrapone ese carácter del *fuera de la ley*, la norma, la forma; ese *outsider* que bordea y se sale de los límites del orden disciplinario (Foucault 2002, 308). Desde ambas imágenes, propongo la figura de la *indocilidad* para leer textos y escrituras que desde el lenguaje nos ofrecen nuevas formas que cuestionan lo establecido, el orden de los patrones literarios dominantes, los modos de escribir y de leer. Una noción para pensar esas producciones textuales inespecíficas, difíciles de clasificar y que plantea su propia “norma” de configuración. En este sentido, un texto y una escritura *indócil* son descentrados, desobedientes, no “normalizados”, insumisos, reclamantes, subversivos que se resisten a ciertos sentidos y producen otros.

De la *indocilidad* pasamos a la *estética del tajo*. De este modo denomino a una serie de prácticas escriturales que evidencian las marcas e interacciones de los materiales constitutivos de los textos/cuerpos. Da cuenta de una escritura que (se) corta, fragmenta y se compone de tajos para producir textos ensamblados. Se levanta sobre *esquicias*, ese sistema de cortes que posibilita la convergencia de procesos y conlleva una potencialidad (Guattari y Rolnik 2006, 368). Caracteriza a aquellas producciones con estructuras fragmentarias, con apartados “inconexos” que trastocan la linealidad del texto y su lectura. En ella hay una apuesta por el fraccionar y el de-tallar, para por un lado en la combinación de los trozos mostrar la configuración de una nueva forma/sentido y, por el otro, exponer cómo las partes en sí son relevantes y hacen mucho más que “sumar” y constituir una “totalidad”. En este de-tallar veo la rasgadura, el arañazo que implica escribir tal como nos recuerda Vilém Flusser (1994) al precisar qué significa escribir desde la etimología del griego *graphein*; consiste en “hacer unas incisiones, de penetrar la superficie; y de eso es de lo que se trata todavía. Escribir continúa significando hacer «in-scripciones». [...] se trata [...] de un gesto irruptor y penetrante” (p. 31). La imagen



del tajo, del tajar, la escojo por dos razones. La primera por encontrarla en la escritura riveragarceana en tanto palabra y operación, el vocablo lo leemos en *La más mía* (1998, 53), *Nadie me verá llorar* ([1999] 2008, 36), *Los textos del Yo* (2005, 51), *La muerte me da* (2007a, 227, 230 y 316) y en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013a, 182); la operación, en toda su obra. La segunda porque hallo en ella la violencia y la crueldad del corte, así como la belleza de ese nuevo brote que surge de sí como alude la etimología de tajar.<sup>1</sup>

Para finalizar el relato de la indagación que he hecho en los últimos años y que leerán seguidamente, describiré cómo he estructurado nuestro recorrido. Valga acotar que la *instalación crítica* (Speranza 2006) que he armado responde a un criterio espacio-temporal en el que confluyen lo cronológico y lo kairológico. He seccionado y organizado la producción escrituraria de Rivera Garza en tres capítulos en los que desde lo diacrónico podemos acercarnos también a la sincronía y anacronía de sus textos.

Dado que los problemas que detecto en la escritura riveragarceana son transversales a toda su obra, aposté por construir una ruta secuencial que nos facilite el tránsito por ella. Por ello, literalmente comenzaremos por el principio de su producción escrituraria y desde él continuaremos paseando a través de los elementos formales y hermenéuticos que aparecen en sus diferentes textos. Nuestro recorrido consta de tres hitos o capítulos.

El Capítulo uno se centra en la lectura de su producción poética. A partir de ella, iremos distendiendo los hilos para ir desplegando la red de sentidos, textos y nociones que la autora arma desde la misma. Sus textos poéticos se constituyen como una especie de plataforma desde la cual se presentan las temáticas, estrategias, conceptos y preocupaciones que articularán su escritura y que irán reapareciendo como reverberaciones y fugas. Veremos cómo emerge toda una poética de la escritura y las relaciones que establece desde la citación como vínculo real y potencial que crea y abre nuevos filamentos. Asimismo, notaremos el germen de su propuesta teórica al presentar en clave poética las ideas sobre las que teorizará.

Este capítulo es clave en nuestro trayecto, pues nos proporcionará los elementos fundamentales de la propuesta escrituraria de Cristina Rivera Garza que iremos desplegando en los siguientes tramos.

---

<sup>1</sup> “Del lat. vulg. *taleāre* 'cortar', 'rajar', y este der. del lat. *talea* 'brote, renuevo', 'tálea” (RAE 2020a).

El Capítulo dos nos presenta una exploración por el terreno móvil y fecundo de las novelas de la autora. En él veremos cómo la máquina de escritura riveragarceana montada en su producción poética es adecuada a la ficcional y opera igual, pero distinto. Nos detendremos en el modo en que desde el relato se nos plantean una serie de disquisiciones críticas, teóricas, históricas, filosóficas, artísticas, políticas por mencionar solo algunas que convierten la lectura de su ficción en otra cosa, en una teoría ficcionalizada, en una *ficción teórica* donde conviven y entrecruzan la ficción, la teoría y el arte. Una novelística que se abre hacia otros derroteros.

El Capítulo tres es nuestra última parada, por los momentos, en este recorrido por la escritura de Rivera Garza. En él, nos acercaremos a las textualidades digitales de la autora en especial a su tuitrelato de @EstacionCameron. Las escenas proliferantes de los tuits serán la forma que la escritora emplee para invitarnos nuevamente a leer y pensar el problema del escribir, de la autoría y de la narración en sí en la actualidad. En este proyecto vemos una reinención de la ficción, del modo en que se arma la trama, y nos da luces de las nuevas maneras de narrar que propone la autora, de una nueva vía para la ficción y sus cuasi infinitas modalidades.

Pasemos pues a seguir las hebras, comencemos a hilar.

## Capítulo uno

### Primero la poesía. La confección de una poética experimental

Las huellas no son sólo lo que queda cuando algo ha desaparecido, sino que también pueden ser las marcas de un proyecto, de algo que va a revelarse.

John Berger (citado por Arendt 1997, 9)

Es imposible saber aún de quién serán los pasos que dejarán la huella de la que hablaré después.

Cristina Rivera Garza (*El disco de Newton* 2011a, 37)

#### 1. Una poética

Para la elaboración de las siguientes páginas, resultó muy significativo el titular y entrevista de *El Informador* (2011) “Primero la poesía: Rivera Garza”, donde la autora señalaba que su carrera como escritora se había iniciado con “unos poemitas que se llamaban ‘Apuntes’” (párr. 6). Esos *poemitas* me importan tanto como iniciación en la escritura como por ser el primer género en cuyas exigencias la autora forjó todo un estilo y sello literarios personales. En estos “Apuntes”, breve poemario con el que ganó en 1984 el primer lugar en el concurso de poesía de la revista *Punto de Partida* convocado por la UNAM, en el asumir de Rivera Garza de que la poesía fue su primera escritura y que la forma de los textos la dicta su materia (Rivera Garza en *El Informador* 2011, párr. 7) encuentro unas líneas de sentidos, temas y dispositivos de escritura que quiero seguir para leer su poesía a lo largo de este capítulo, y extender el seguimiento hacia el resto de su producción escrituraria.

La primera de esas líneas es el trazo de sus “Apuntes”. Considerando que para Rivera Garza “la escritura es un proceso de sutura” (Talavera 2015, párr. 8), me parece muy reveladora la connotación del sustantivo para efectos de lo que quiero proponer. En la etimología de *apuntar* está la escogencia de un blanco, “de encañonar, de registrar, anotar y matricular. Nota que se hace por escrito en algo ya sea una libreta o agenda. Voz de una persona en que va apuntando a los artistas lo que se va a decir” (Definiciona 2020).

Es curioso que un mismo vocablo comprenda la concentración en el disparo o en la escucha, como ese estado de alerta, casi casual, para atrapar notas, voces, ideas, etc. Lo interesante es que es posible que en este unir pedazos, la aparente distracción sea solo el primer camino para articular trozos, concentrándose así en la puntada y comprender el sentido simbólico, discursivo y emocional de esos versos, de esas primeras palabras anotadas.

En esa escogencia hallo una invitación extendida para leer sus textos a modo de puntadas, como operación de “con-ficción” que da cuenta de un trabajo material urdido con retazos de diferentes textos y voces (Rivera Garza 2013a, 81), un tipo de *patchwork* que incluye tanto la incorporación de diversos trozos como la reflexión sobre sus juntas, y que determinará toda su obra poética y narrativa. En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, la autora (2013a) siempre emplea el término con-ficción con el guion para enfatizar la operación compositiva doble y elusiva del término. Si por un lado hace un guiño al término “confección”, por el otro, al sustituir la “e” de esta palabra por la “i” elabora una trasposición y desplazamiento de sentido hacia la ficción: con-ficciamos los modos de hacer literatura, como se confeccionan trajes, en este caso, narrativos, discursivos y poéticos diseñados con patrones propios de la ficción, y de esta como un oficio artesanal, manual y visionario.

Esta noción del texto como con-ficción nos lleva a los siguientes conceptos que nos interesa trabajar en la obra poética de Rivera Garza: el de la desapropiación y la estética citacionista. Una de las riquezas de la obra de esta autora radica en su permanente proceso de reflexión teórico-crítica sobre el oficio de escritora y de la dimensión del lenguaje como materia vital. En parte, estos procesos han partido de problematizar la construcción, selección, consulta y usos del archivo. Siguiendo a Nathaly Piégay-Gros, Rivera Garza planteará que cuando la literatura se apropia de determinados archivos, al implantarlos en un nuevo espacio como el del texto literario, se alteran, por un lado, las representaciones y, por el otro, las circunstancias del proceso de archivación. Con esta implantación, es decir, con la incorporación material del archivo en la construcción de los libros, se pierde la funcionalidad de registro y se adquiere otra de dimensión estética y funcional, incluso, podría devenir disfuncional un archivo alejado de sus convenciones originales. Imitando el mundo del arte, se convierten “en una obra en sí misma [gracias a la incorporación de] la estructura porosa, incompleta, lagunar, frágil del archivo en la escritura de [las] novelas o poemas” (Rivera Garza 2013a, 100).

Su reflexión sigue a partir de este uso particular del archivo que practica y sobre el que lee bien sea de la literatura, la historia y la teoría, así como de sus lecturas sobre la escritura documental y conceptual latinoamericana, española y, especialmente, la estadounidense. Continúa su curso a través de la lectura de *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* de la crítica estadounidense Marjorie Perloff, quien se detiene en algunas obras de Walter Benjamin, T.S. Eliot, Ezra Pound y Kenneth Goldsmith para leer esas “formas de escritura que se configuraron gracias a citas textuales, ya sea documentadas o no [...]” (Rivera Garza 2013a, 80-81). La autora ve en estas formas, vinculadas también con el concretismo brasileño y con las propuestas del OuLiPo francés, la genealogía de una serie de estrategias textuales que alcanzan su esplendor, concretización y culminación en esta era digital signada por lo tecnológico (Rivera Garza 2013a, 81). Unas estrategias y formas que Perloff agrupará bajo el concepto de estética citacionista y sobre el que Rivera Garza reflexionará y escribirá desde la teoría y la práctica literarias. Por estética citacionista entendemos, entonces:

la apropiación de textos que bien puede manifestarse a través del reciclaje, la copia, la recontextualización y el dialogismo inter o transtextual, entre otros. [...] textos que privilegian el diálogo, ya sea con textos anteriores o con textos producidos en otros medios, a través de procesos que algunos han denominado *escrituras* atravesadas o ecrásticas —todos ellos métodos que le permiten al escritor establecer una participación mayor en la producción y, en su caso, la subversión del discurso público. (Rivera Garza 2013a, 80)

Esta visión dialógica y subversiva de una escritura en mutación permanente en tanto pasa de un soporte a otro, supone una reescritura constante y desplaza la idea de un único autor, así como la de la originalidad de lo creado, abre la posibilidad de pensar la literatura como un texto “compuesto por la relación social, dinámica, contestataria, colectiva que un autor establece con un lenguaje en uso constante” (Rivera Garza 2013a, 81); un lenguaje que pertenece a todos porque está atravesado por múltiples voces que se intersectan cuestionando la noción de propiedad autorial. Es esta visión la que llevó a Rivera Garza a pensar en la noción y en la práctica de la desapropiación.

Si bien es cierto que en su libro de ensayos *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* reflexiona ampliamente sobre esa noción, también lo es que la autora ha continuado elaborando sus implicaciones y las considera aún inacabadas. En su artículo “Desapropiación para principiantes” (Rivera Garza 2017a), vuelve sobre la definición del vocablo “(desapropiarse: Dicho de una persona: Desposeerse del dominio de lo propio)” (Rivera Garza 2013a, 91 / Rivera Garza 2017a, párr. 1). Esta desposesión,

según ella, incita al hacer colectivo de una escritura plural y en común. Desplegará, entonces, ocho aspectos constitutivos de la desapropiación, y los leo como una especie de escalones que me permiten pensarlos como la crepidoma sobre la que se asienta su noción de estética de la desapropiación; al respecto, destaco solo cuatro.

El primero es que “la escritura es un trabajo” material, concreto, de un cuerpo que se interrelaciona con otros en un espacio-tiempo determinado (Rivera Garza 2017a, párr. 4). El segundo es que “La literatura es apropiación de lo que no es literatura”; en él, siguiendo a Rancière y a Ludmer, propone que el contacto e incorporación de textualidades no literarias y experiencias no estéticas pueden convertirse en otros modos de vivir lo sensible, en este caso desde la escritura (Rivera Garza 2017a, párr. 5). El tercero es el de “los materiales ajenos” donde menciona que, incluso al aludir al yo, aludimos al nosotros que conformamos en términos históricos, culturales y sociales. De este apartado, destaca la tarea que le adjudica a la desapropiación: “Desentrañar las materialidades inmersas en esas firmas autoriales” (Rivera Garza 2017a, párr. 6), precisar cuáles otras voces componen al yo que (se) textualiza. El cuarto se desprende de este y corresponde con el de las “escrituras geológicas”; considero que este concentra la propuesta de la desapropiación. Me permito citarlo en extenso:

La desapropiación vuelve visible, mejor: tangible, la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes de una lengua cuando otros, algunos entre ellos, la vuelven escritura. *La desapropiación, así, desentraña la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo.* Al hacerlo, la desapropiación expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo. Deja ver, pues, las formas de autoproducción y las tramas en común de los sujetos colectivos de enunciación. Más que denunciar la apropiación desde un discurso adyacente (fincado, a menudo, en una misma lógica apropiativa), la desapropiación la anuncia, es decir, la pone de manifiesto de maneras estéticamente relevantes. Lejos de ser una policía a la caza de apropiaciones varias, *la estética desapropiativa produce estrategias de escritura que abrazan y den la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias.* Al generar, así, capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro, *las escrituras desapropiativas son escrituras geológicas.* Por eso, su forma de “aparecer” suele conseguirse a través de diversas estrategias de re-escritura, dentro de las cuales se pueden contar a las así llamadas *excavación, reciclaje, yuxtaposición.* Si bien los protocolos académicos se sirven de las comillas y del aparato bibliográfico para dar cuenta de las relaciones de apropiación de sus discursos a través de la cita textual, las estéticas desapropiativas echan mano de recursos más amplios, más diversos, ligados, o no, a tradiciones literarias específicas y, ligados también, con más frecuencia, a la tecnología digital. (Rivera Garza 2017a, párr. 7. Énfasis añadido)

Esta escritura geológica, desapropiativa, citacionista es, pues, una revisión crítica y contestataria de la escritura documental, así como de la conceptual en su vertiente

apropiacionista que propone el retorno al circuito de la autoridad y, en consecuencia, del autor, aunque “por otros medios”, al hacer propio lo ajeno (Rivera Garza 2013a, 91). Una revisión que responde a esas escrituras planteando un revés: una escritura que “cuide de” y “se preocupe por” el “lenguaje de los sin firma” (90), así como intercambiar “entre autores y grafías, sistemas de representación y márgenes” (114); es decir, desmontar la noción de autoría, pensar en un lugar otro del autor y producir un texto “nuevo” y diferente. De ahí que, siguiendo a Rivera Garza (2013a), consideremos que un texto citacionista es uno con-ficcionalizado; un texto cosido, hecho de retazos, de fragmentos, de miembros colectivos cuya materia prima es el lenguaje de/con otros. Un texto creado en/desde la cercanía del lenguaje de otros desapropiando más que apropiando el bien común del lenguaje; uno que remarca las condiciones y posibilidades de las otredades o como diría la autora, siguiendo a Floriberto Díaz, comunalidades.

El tercer concepto, siempre en relación con los anteriores en tanto sentido hilvanado de propuestas y estrategias, es el de necroescritura. Este término surge ante la imperiosa necesidad de pensar y nombrar esas textualidades producidas y leídas en una contemporaneidad signada por la precarización gubernamental (Lorey 2016), que contradice la idea hobbesiana de un Estado que brindaría seguridad y apunta a que en los gobiernos neoliberales, donde la precarización se encuentra en un proceso de normalización, se gobierna justamente mediante la inseguridad económica, laboral o vital.<sup>2</sup> Este vocablo es un modo de responder desde la lengua a la dificultad que, en

---

<sup>2</sup> Isabel Lorey (2016) en *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad* repiensa la noción de soberanía, desde una revisión de la biopolítica y de la filosofía política, para problematizar lo *precario*. Partiendo de la *precarización* como regla, “instrumento de gobierno [...] [y] fundamento de la acumulación capitalista al servicio de la regulación y el control social” (Lorey 2016, 17) distingue tres dimensiones de lo precario: la *condición precaria*, la *precariedad* y la *precarización como gubernamentalidad* (Lorey 2016, 27). La primera, propuesta en diálogo con las consideraciones de Butler a las que se suma Lorey, es empleada para dar cuenta de “una dimensión socioontológica de la vida y de los cuerpos [...] [que] designa la dimensión de vulnerabilidad de los cuerpos compartida existencialmente, de la que de nada sirve esconderse [...]” (Lorey 2016, 27). La segunda, la *precariedad*, es entendida como “una categoría ordenadora que designa los efectos políticos, sociales y jurídicos de una condición precaria generalizada” (Lorey 2016, 27), que implica relaciones de dominio y ubicaciones sociales diferenciadas en la inseguridad. La *precarización como gubernamentalidad* es la tercera dimensión y está signada por la incertidumbre, “incertidumbre en el modo de vida y por ende en los cuerpos y en los modos de subjetivación. Entender la precarización en tanto *gouvernementale* permite problematizar las complejas interacciones de un instrumento de gobierno con las relaciones económicas de explotación, así como con los modos de subjetivación en sus ambivalencias entre sumisión y empoderamiento” (Lorey 2016, 28).

Esta noción que agrupa lo productivo con lo incalculable e inconmensurable, se aleja de las ideas políticas de la protección ante la inseguridad —heredadas de la concepción hobbesiana de un Estado de seguridad que, a través del representante soberano, resguarda de los peligros— y posibilita pensar la gubernamentalidad bajo las condiciones neoliberales en las sociedades postfordistas. Lorey plantea que, en el escenario político actual, determinado por el neoliberalismo y el posfordismo, los gobiernos se basan en la inseguridad, lo precario y lo inmune; así como en una particular relación entre inseguridad y protección, una “de graduación en el ámbito de un umbral regulado de lo que es (aún) gobernable” (Lorey 2016, 26).

ocasiones, tiene para darle nombre a lo que acontece y se produce. En esta palabra donde convergen la muerte y la escritura se aglutinan una serie de ideas provenientes de la filosofía política y de la crítica literaria y cultural. De la primera, toma los planteamientos sobre el horrorismo y la necropolítica propuestos por la filósofa italiana Adriana Cavarero (2009) y por el filósofo camerunés Achille Mbembe (2011), respectivamente; de la segunda, la noción de literaturas postautónomas de Josefina Ludmer (2007, 2012). De la filosofía política tomará el contexto en que se producen, circulan y son consumidas las escrituras de hoy. Del horrorismo, Rivera Garza considerará las dimensiones desmedidas de la violencia contemporánea “que no contentándose con matar [...] busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad. [...] Carnicerías, masacres, torturas, y otras violencias aún más crudamente sutiles, forman parte integrante del cuadro” (Cavarero 2009, 25).

De la necropolítica, además del prefijo, toma la idea de que la vida no es más la categoría ordenadora de la experiencia normada y controlada por unas tecnologías y protocolos disciplinarios y biopolíticos reguladores del ser vivo y del núcleo biológico de lo humano como especie (Foucault 2009a, 2009b); al contrario, es la muerte y la configuración de zonas de muerte donde se ejerce la gubernamentalidad, que por otro lado ya no es exclusiva del Estado. Para Mbembe (2011), “[l]a soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder” (20); la política es “un trabajo de muerte [...] [y] la soberanía [...] el derecho de matar” (21), de ahí que ya no podamos hablar de biopolítica sino de necropolítica.<sup>3</sup>

De la propuesta de escrituras o literaturas postautónomas de Ludmer (2007, 2012), Rivera Garza considerará todo ese espacio entre lo autónomo y lo postautónomo donde se atraviesan los bordes, se difuminan los límites y se insertan otros modos de hacer literatura, fronterizos y diaspóricos en su relación con la tecnología y los soportes digitales, así como de su distribución transnacional y su dimensión económica. Una literatura catalogada como tal, aunque no pueda ser leída con/desde categorías literarias:

---

Para agregar luego que estamos ante un proceso de normalización de la precarización que permite gobernar mediante la inseguridad; es decir, estamos ante la *precarización gubernamental*.

<sup>3</sup> “[L]a necropolítica podría definirse como una suerte de contrabiopoder ligado, sin duda, al concepto de necrocapitalismo, tal y como lo entiende Sayak Valencia en su ensayo *Capitalismo gore*; es decir, al capitalismo contemporáneo, que organiza sus formas de acumulación de capital como un fin absoluto que prevalece por encima de cualquier otra lógica o metanarrativa” (Falomir Archambault 2011, 15).



No se las puede leer como literatura porque aplican a “la literatura” una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, “sin metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: *son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad*. [...] Podríamos llamarlas escrituras o literaturas postautónomas. [...] [esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano] se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad. (Ludmer 2007, párr. 5-6. Énfasis añadido)

Rivera Garza piensa las escrituras de hoy a partir de las consideraciones teóricas mencionadas. La convergencia de esas tres nociones son el troquel donde acuña el término de necroescritura para nombrar esas prácticas escriturarias realizadas “en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital [...]” (Rivera Garza 2013a, 22), una escritura producida “entre máquinas de guerra y máquinas digitales” (Rivera Garza 2013a, 33),

formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio. Producto de un mundo en mortandad horrisona, dominado por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema, las necroescrituras también incorporan, no obstante, y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes. (Rivera Garza 2013a, 33)

Estos cruces entre lo literario, lo teórico, lo crítico, lo filosófico y lo político que emergen en ciertas producciones textuales modificando e integrando prácticas escriturales en conjunción con el empleo de la tecnología e incluso de otros lenguajes, nos conducen al cuarto concepto, el de la escritura colindante. Pensando y escribiendo desde lo fronterizo, lo fluido, lo diferente, lo liminar y lo nodal, Rivera Garza propondrá la noción de la colindancia como un espacio versátil, inestable, que contiene lo inacabado, una construcción en proceso. “Lejos de tratarse de espacios armónicos donde lo distinto se intercambia, creando la posibilidad de una síntesis, estas colindancias son espacios de choque [...]” (Rivera Garza 2004a, párr. 1). Estos espacios disarmónicos, de choque, propiciados y mantenidos por una serie de tensiones, posibilitan la producción de una escritura colindante que “no ocurre, no puede ocurrir, en un género literario específico. Justo como los ‘ilegales’ que cruzan fronteras fuertemente vigiladas, las escrituras colindantes ponen de manifiesto la extrema porosidad de los límites establecidos por los así llamados poderes literarios. Una escritura colindante es, en este sentido, una lectura (en tanto práctica interpretativa) política de lo real” (Rivera Garza, 2004a, párr. 2). La

colindancia no es una hibridación ni una combinatoria, tampoco es “una nueva forma de fijación” (Rivera Garza 2004a, párr. 1); por el contrario, desplaza, socava. Una escritura líquida, fluida, en fuga.

La noción de escritura colindante nos lleva al que para mí es el quinto aspecto a considerar en esta investigación: la preeminencia del trabajo escriturario por encima del genérico. En varias oportunidades, Rivera Garza ha señalado que son los temas que la obsesionan los que le indican cómo trabajarlos desde/en la escritura (Rivera Garza en *El Informador* 2011, párr. 7), no elige los géneros al escribir. Esos temas que la rondan se presentan tanto en su obra poética como narrativa, le interesan “la historia, la memoria, los usos sociales del cuerpo, la identidad, la construcción de lo femenino, la sensibilidad afectiva” (Cruz Arzabal 2016a, párr. 4), así como el género, las asimetrías del poder, la enfermedad, lo fronterizo, la materialidad del lenguaje, entre los más destacados. Y son ellos, la escritura fluctuante y el texto en el proceso de ser escrito los que escogen su cuerpo, su género, también el material con el que está trabajando lo determina. Según la autora, “[s]e trata de explorar las preguntas que te haces y en el mismo proceso de creación seguir —ahí sí— lo que te dicen esos materiales. Estos puede[n] ser ideas, historias, documentos de archivo, entrevistas. Tomar decisiones en el momento, en la escritura y no fuera de ella, es lo que hace rico el proceso en sí” (Rivera Garza en Prado 2017, párr. 17).

Estos hilos de sentidos y operaciones discursivas de los “Apuntes” iniciales y que ha seguido respuntando constituyen la poética de Rivera Garza en el segundo sentido dado por Ducrot y Todorov (1974), el de “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo. etc.) literarias” (98). Las nociones explicadas atraviesan toda su producción literaria, crítica y teórica; dan cuenta de los criterios, de la ideación de los diseños de su propuesta y apuesta escriturarias, respectivamente, y que se corporeiza en géneros específicos. Estos principios son la conceptualización del hacer escriturario de la autora, de las elecciones temáticas, composicionales, estilísticas y políticas.

Esta poética que Rivera Garza ha ido configurando gracias a parámetros y fundamentos literarios, filosóficos, políticos, culturales, así como entre la fisicidad de la materialidad y su dimensión digital, la inscribe en una familia de escritores que han apostado por reflexionar sobre el hecho estético y artístico a partir del ver y trabajar la literatura en tanto replanteamiento permanente de las formas genéricas; en el caso de nuestra autora, esto último es un efecto de la permanente búsqueda formal y política de

su escritura. Por ello, el texto pasa a ser un laboratorio en el que se ensayan y materializan formas no disciplinarias de la literatura, “modos *posdisciplinarios* de operar” en los que se incorporan otras dimensiones artísticas, colaborativas, tecnológicas y glocales (Laddaga 2010, 19). Escrituras desbordadas y desbordantes de los linderos establecidos por una sociedad disciplinaria que, en cierto sentido, ha llegado a su fin. Textos que ofrecen una determinada experiencia de la lengua que Reinaldo Laddaga, al leer algunos proyectos experimentales, entre los que se encuentran el *Proyecto Venus*, *Park Fiction*, *What’s the time in Vyborg?* y el film *La Comuna – París 1871* del cineasta británico Peter Watkins y siguiendo la propuesta de Paul Zumthor sobre cómo y cuándo se formó un ideal de la escritura,<sup>4</sup> rastrea hasta la performance oral. Señala Laddaga, citando a Zumthor, que en la performance no solo no se puede establecer diferencias claras, tajantes, entre ficción y realidad, sino que además está conformada por una serie de voces y ecos de esas otras voces que también componen el texto que se articula/construye en el presente. Textos inespecíficos, imprecisos, dotados de “[...] fronteras mal señaladas, a veces incompletas, [que] lo une a otros textos, más que lo separa” (Zumthor citado por Laddaga 2010, 254). Textos contruidos por un conjunto de “materiales abiertos a la reelaboración, entre los cuales no se encuentra nada que *haga borde* a la manera como lo hace una obra de arte, ninguna dimensión clausurada o caja negra” (Laddaga 2010, 287).

En este sentido, la escritura riveragarceana rebasa las fronteras de lo literario tal y como ocurre con otros escritores salvando, por supuesto, las distancias que hay entre sus proyectos poéticos. Nos referimos a las propuestas de los mexicanos Ulises Carrión, Luis Felipe Fabre, Sara Uribe, Mónica Nepote, Hugo García Manríquez y Eugenio Tisselli; de los argentinos Gustavo Romano, Iván Marino, Gabriela Golder, Charly Gradin, Miltón Läufer y Belén Gaché; así las de los brasileños Chico Marinho, Alckmar Luiz dos Santos,

---

<sup>4</sup> Laddaga (2010) ve en estos proyectos experimentales la emergencia de una reconfiguración cultural, de un reordenamiento y reorientación de las artes que se traduce en una expansión de lo artístico y en el hecho de que ya no se piensa en “obras”, sino en proyectos que vinculan la creación de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios propios y la exploración de modos experimentales de socialización. Aunque estos proyectos incorporan prácticas artísticas variadas y formas de producción colaborativa al estilo de los proyectos en fuente abierta como Linux, por ejemplo, pasan por un manejo particular del lenguaje que hacen que vea una cercanía entre ellos y esta literatura desbordada en la que se inscribe Rivera Garza, la de la tendencia y práctica de una estética expandida, que se abre a.

Los proyectos leídos por este crítico argentino pueden ser consultados en:

<https://is-arquitectura.es/otra-arquitectura/jacque-fresco-el-proyecto-venus/>

<http://park-fiction.net/>

<https://artmargins.com/between-state-and-public-qwhats-the-time-in-vyborgq-a-project-by-liisa-roberts/>

<http://pwatkins.mnsi.net/commune.htm>

Álvaro Andrade García, Rogério Barbosa da Silva y del peruano José Aburto.<sup>5</sup> Así como la de los ecuatorianos Mafe Moscoso, Cristina Mancero, Tomás Proaño y Vivian Rodríguez. Los textos de estos escritores son objetos que desde el hecho poético amplían “los límites de un imaginario literario determinado hacia otros medios” (Juanpere 2018, 107), son producciones que dan cuenta de una *literatura expandida*, una literatura que se abre hacia la exploración y producción de nuevas formas de escritura en las que las artes visuales, las herramientas digitales, los lenguajes de programación, los archivos de diferente naturaleza y las literaturas se hibridizan y proponen una construcción textual en la que convergen lo lingüístico, lo objetual y otros lenguajes y discursos (Pato 2012). Como señalara Vila-Matas (2017) en su artículo “Literatura expandida”, a propósito de su lectura del ensayo de Graciela Speranza (2017) *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, siguiendo sus planteamientos y los de Ana Pato (2012), estamos en un tiempo presente extraño, un “tiempo único”, un “presentismo” donde diferentes temporalidades y prácticas tienen cabida simultáneamente en un mismo objeto artístico. Un tiempo que es leído desde cronografías “que describen los movimientos de literatos y artistas de hoy que perciben que los caminos de la renovación pasan por buscar en los poderes de la visualidad campos de expansión para los textos y viceversa”. Artes y construcciones lingüísticas, ficcionales y poéticas, que desplazan “la materia artística y literaria fuera de sus fronteras estéticas” como estas escrituras (Vila-Matas 2017, párr. 4).

Para articular los conceptos, el análisis y el recorrido por la obra de Rivera Garza elaborados hasta ahora, tomaré la noción de *cronografía* planteada por Speranza y que explicaré en las páginas siguientes. Además de la referencia explícita al texto de esta crítica, es indudable que, al traer trozos y al citar fragmentos, Rivera Garza convoca otras temporalidades espacializadas creando una constelación que, para abarcarla, creo que puedo apoyarme en la funcionalidad de la cronografía como figura descriptiva-narrativa, literaria, teórica y conceptual en la que el tiempo se narra a juicio, a orden y desorden de los acontecimientos. No se describe un tiempo en vacío, sino que es consustancial con los objetos que lo materializan: un sentimiento, una nostalgia, una foto, un recuadro, un libro; una materia en función de sus sonidos y espacialidades, de sus roces y nuevas configuraciones con otras dimensiones del propio lenguaje y de sus múltiples sentidos.

Con esta orientación, además, se suman los aportes de Didi-Huberman (2011) en *Ante el tiempo* porque, como bien lo plantea el crítico francés, la dialéctica de una imagen

---

<sup>5</sup> Para un acercamiento crítico a las producciones de estos poetas, ver: Kozak (2017) y Cruz Arzabal (2018).

implica entenderla como parte de un tiempo ido, de su tiempo y del tiempo del espectador, es decir, siempre estamos ante el tiempo como problema epistemológico del arte. Esta dimensión ontológica de la existencia determina una mirada hacia el arte, donde la obra de Rivera Garza, por ejemplo, justamente al plantear rupturas y junturas de tiempos de historias, de voces, de cuerpos o de espacios, entre otros elementos, nos habla del tiempo matérico y, por ello mismo, nos corresponde intentar describirlo en el juego operativo de una figuración cronológica o, mejor aún, de una figuración del tiempo de la mano de una secuencia orientativa sobre cómo adentrarse en esa constelación.

Desde estos planteamientos, quiero acercarme, en principio, a la producción poética de Rivera Garza para seguir, luego, hacia sus otras propuestas escriturarias. Además de leer su obra desde la poética que ella ha ido teorizando y literaturizando, consideraré las nociones que he propuesto para analizarla: la indocilidad y el tajo. Tal y como lo explicamos en la introducción, estos también son conceptos clave a lo largo de la producción de la autora. Nos parece importante apuntar que estas categorías se integran a la red teórica y conceptual propuesta y estudiada en la escritura poética de Rivera Garza; por lo tanto, también conforman las bases de los análisis propuestos en las siguientes páginas.

Ahora bien, me parece oportuno explicar por qué inicio esta investigación con la obra poética de Rivera Garza. La primera razón es porque considero que es tanto el comienzo de la escritura de la autora, por ser el primer género en el que respunteó, como el punto de partida de un proceso reflexivo sobre determinados temas y la forma que luego serán trasplantados hacia otros espacios textuales. La segunda es porque ella se ha aproximado al lenguaje poético preguntándose sobre su articulación sobre la problematización de la forma, es decir, de la hechura lingüística. Valga recordar que su acercamiento a lo poético está determinado por la obra y mirada de otros poetas, como la de la estadounidense Lyn Hejinian, quien considera “que la poesía es el lenguaje que utilizamos para investigar al lenguaje” (Rivera Garza en Alarcón 2016, párr. 28). Por estas razones, para efectos de mi trabajo ha sido de vital importancia comprender la dimensión metapoética y metalingüística de su escritura poética, en tanto que indagar en su concepción y estilos supone el camino para encontrar claves de composición literarias que serán valiosas en el diseño de su narrativa y de otras producciones escriturarias.

Partiendo de todo lo anterior, me propongo seguir estas hebras de sentidos y operaciones discursivas para ver cómo se (des)hilan a lo largo de su escritura poética, por un lado, y en sus otras escrituras como, por ejemplo, en su blog *No hay tal lugar: U-*

*tópicos contemporáneos*, y, por el otro, precisar los temas tratados y, en especial, la forma, poética, material que estos adquieren. En principio, quiero presentar una cronografía de la producción poética de Rivera Garza para, entonces, iniciar su lectura. Para efectos de este capítulo, me ha parecido fundamental organizarlo desde la orientación cronológica porque, y esto es solo un adelanto, tengo la impresión crítica de que en su poesía prevalece un proceso evolutivo, secuencial, acumulativo, de perfeccionamiento, profundización y análisis de ejes que comenzaron de manera incipiente en el 1998 con su primer libro de poesía y fueron creciendo con audacia crítica a lo largo de los años. Por esta razón, organizo los siguientes apartados elaborando una cronografía de su escritura poética a partir del orden temporal de publicación de cada libro, haciendo un mapeo general de sus características particulares y rasgos diferenciadores. Este plano que levanto, si bien se rige por un patrón temporal por razones metodológicas, intenta mostrar las relaciones, conexiones, puntos clave, estaciones y territorios comunes entre y desde los poemarios.

En la producción poética de Rivera Garza hay tres períodos clave. El primero va desde 1998 a 2007 con *La más mía*, *Los textos del yo*, “La reclamante” y *La muerte me da*. Durante estos nueve años, como explicaré luego, me parece que establece una dimensión rizomática con los temas y con la propia escritura; por esta razón, haré conexiones y mostraré las inconexiones, si las hubiera, en torno a los temas y problemas generales y específicos. La orientación sobre el mapa será a partir de la pulsión existente entre los temas. Haré este mismo ejercicio de análisis para los siguientes períodos señalados a partir del cambio presente en el poemario *La muerte me da* que nos permite asumirlo como una bisagra entre diferentes procesos de creación y problematización. Al respecto, entonces, tenemos el segundo momento en torno a dos poemarios del 2011, como son *Viriditas* y *El disco de Newton*. Por su parte, *La imaginación pública* aparece en el 2015 e inaugura una nueva línea de trabajo poético y, al mismo tiempo, es hasta hoy el último poemario publicado de la autora. Quiero enfatizar que el criterio para considerar el paso de un período a otro ha sido el de la incursión de Rivera Garza en temas y orientaciones poéticas tan ampliadas que terminaron adquirieron identidad temática y literaria propias.

Ahora bien, si por un lado este orden cronológico lo proponemos como una guía secuencial para leer y analizar sus poemas, por el otro, no deja de ser interesante que la cronología en sí misma es una categoría problemática en su obra. Es decir, Rivera Garza escribe y publica al paso del tiempo, pero, gracias a los formatos digitales que emplea para elaborar algunas de sus propuestas, la ubicuidad, la inmediatez, la reescritura y la

reinscripción de textos se combinan y rearticulan al cabo de los días y también de los años; valga de ejemplo de esto último las traducciones y colaboraciones con Robien Myers, Sarah Booker, Suzanne Levine y Aviva Kana quienes, desde una relación cercana con la autora, han escrito las versiones en inglés de *Los muertos indóciles*, *Necroescrituras y desapropiación*, *Dolerse. Textos desde un país herido*, *La cresta de Ilión* y *El mal de la taiga* respectivamente. De alguna manera, además, ella también muestra el tiempo, el transcurrir del tiempo al ritmo de las mejoras digitales o de las transformaciones de las plataformas y redes sociales que también conforman esta constelación.

Por estas razones, por ejemplo, al leer su blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* también accedemos al germen de algunos de sus poemarios como *Viriditas* y *El disco de Newton* por nombrar solo dos, y, por el otro, al inicio de sus reflexiones, críticas y teóricas, sobre la práctica de la escritura como parte de su apuesta artística. Así pues, estas temporalidades constituyen redes de significado que determinarán modos de leer esta escritura poética.

De ahí que esta cronología no responda a la del tiempo lineal y ordenado del relato moderno, sino a la del “tiempo topológico de la literatura y el arte de hoy, que se expande, se contrae, se pliega, se riza, se acelera, se detiene y se enlaza [con] otros tiempos y espacios” (Speranza 2017, loc. 153). Estos textos donde convergen, a veces en tensión, temporalidades, imágenes, materiales y soportes que, a su vez, entran en relación con otras temporalidades, imágenes, materiales y soportes propios y “ajenos” van trazando otros hilos de sentido o, para usar la metáfora astronómica benjaminiana, constelaciones multidireccionales y multidimensionales. Por ello, siguiendo la propuesta analítica-metodológica de Graciela Speranza (2017), nos acercaremos a esta escritura poética desde series y figuras que he detectado, y puedo agruparlas tendiendo un arco temporal que dibuja una serie de cronografías, esa figura literaria de pensamiento donde confluyen el tiempo, la escritura y la descripción para darle corporeidad a un concepto desde su ilustración. Una narración enmarcada en un intervalo que, a modo de conjunto, agrupa una serie de hechos, de textos, temas e imágenes en este caso, para leerlos con más “claridad” dentro de un contexto determinado. Mi interés en estas líneas temporales rectas, verticales, horizontales, oblicuas, quebradas, en zigzag, onduladas, curvas, paralelas, perpendiculares y/o divergentes que traza la escritura de Rivera Garza deviene en una especie de mostración de sus textos y conexiones. Además de que el tiempo es uno de los temas centrales de lo contemporáneo y que ha sido objeto de interés de la crítica y de diferentes áreas (pos)disciplinares –pienso en Walter Benjamin y en Giorgio

Agamben desde la filosofía, en George Didi-Huberman desde la historia del arte, en Franz Kafka y Jorge Luis Borges desde la literatura, en Santiago Sierra y Amal Kenawy desde las artes visuales y en la misma Graciela Speranza desde la crítica literaria, artística y cultural, da cuenta de un hacer y de la materia del mismo. En este sentido, coincido con la mirada que tiene sobre este aspecto la misma Rivera Garza (2013a) para quien

Indagar en ese sentido temporal, por otra parte, no es una labor abstracta sino radicalmente material. Para el escritor, esta indagación no se lleva a cabo en la mente o en las ideas de una época, sino que tiene que realizarse en el lenguaje mismo, en la sintaxis, en la oración. Las marcas del sentido temporal, sus distintas encarnaciones, no son visibles en lo que se expresa, sino en la expresión misma; en la irreductible materialidad de la escritura. (32)

Una materialidad que responde a una pregunta por el ahora que es otro modo de preguntar por el ayer y el mañana, una interrogante cuya contestación parece estar suspendida.

Un último apunte de carácter metodológico. Ante la vastedad y complejidad de la producción poética de Rivera Garza he elegido analizar en dos direcciones. Por un lado, elaboro una lectura de los poemarios en sus rasgos y propuestas estéticas y literarias junto al marco teórico de la autora. Por el otro, me he centrado en el análisis literario de algunos de los poemas. Estos han sido seleccionados pensando en esa dinámica demostrativa de las potencias de la obra; ha sido un criterio necesariamente injusto, lo sabemos, pero también, hemos elaborado una selección acorde con rasgos concretos y singulares que nos permitan conformar la cronografía poética general de la autora.

## **2. Cronografía de la obra poética de Cristina Rivera Garza**

Hasta la fecha, diciembre de 2021, Rivera Garza ha publicado formalmente seis libros de poesía: *La más mía* (Tierra Adentro, 1998), *Los textos del Yo* (Fondo de Cultura Económica, 2005), *La muerte me da* (ITESM-Bonobos, 2007), *El disco de Newton, diez ensayos sobre el color* (Dirección de Literatura, UNAM-Bonobos, 2011), *Viriditas* (Mantis-UANL, 2011) y *La imaginación pública* (CONACULTA, 2015). Resalta que de los seis poemarios solo uno haya sido publicado por una editorial mayor (Cruz Arzabal 2016a, párr. 5), y que el resto fuera publicado por editoriales independientes o por sellos editoriales institucionales, pertenecientes a organismos culturales estatales o en coedición con ellos. Es importante este modo de distribución porque las editoriales independientes pueden ser consideradas



como una etiqueta estratégica que aglutina una serie de prácticas que median tanto interna como externamente la configuración del campo literario. La «independencia editorial» es una conjunción flexible de los espacios, las tomas de posición y las disposiciones que permite que los escritores tengan zonas de experimentación literaria. Se trata de espacios de autonomía relativa en los que el campo literario se publica y lee a sí mismo. En las editoriales independientes los escritores y escritoras pueden experimentar con formas y temas que no necesariamente tendrían cabida en otros espacios de publicación (editoriales transnacionales que rara vez editan poesía contemporánea; fondos estatales que tienden a la homogeneidad editorial) sin salir de los límites cómodos del campo literario y la lectura por parte de los colegas. Las editoriales independientes pueden publicar este tipo de obras en tanto que su supervivencia no depende de las ventas del libro, sino del otorgamiento de becas y subvenciones a ese u otro libro del catálogo. (Cruz Arzabal 2018, 10)

En palabras de Santiago Matías (2007), el director de la editorial Bonobos, una editorial independiente puede darse “ciertos lujos” como “privilegia[r] en sus publicaciones a una cierta poesía cuyo valor de cambio en el mercado editorial es casi nulo” (7).

En este sentido, el publicar con editoriales independientes como Bonobos y Mantis, así como con fondos editoriales estatales, le permite a Rivera Garza asumir una postura distinta ante el mercado e, incluso, el campo literario, porque al apostar por “la posibilidad de procesos de distribución que no se quedan en el consumo [...]” (Rivera Garza en Alarcón 2016, párr. 50) y al compartir gratuitamente estos libros, de poco tiraje,<sup>6</sup> da cuenta de un posicionamiento ético alejado del circuito de mercado tradicional y que apuesta por el conocimiento libre, por una cultura abierta a, compartida con. Esta escogencia editorial también le permite a Rivera Garza el “experimentar con formas y temas que no necesariamente tendrían cabida en otros espacios de publicación [...]” (Cruz Arzabal 2018, 10). Le facilita el tomar otras decisiones estéticas y éticas materializadas en la página en blanco, convertida en texto poético gracias a su experimentación con el lenguaje, el espacio y el soporte.

*La más mía*, su primer libro de poesía, fue editado por el Fondo Editorial Tierra Adentro, institución adscrita al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México, caracterizada por difundir la obra de escritores jóvenes mexicanos o residentes del país (Secretaría de Cultura de México 2018). Cuando apareció en 1998, Rivera Garza ya había obtenido tres premios en narrativa: el Premio Nacional

---

<sup>6</sup> *La muerte me da* y *El disco de Newton, diez ensayos sobre el color* fueron compartidos por un tiempo en la página de la Editorial Bonobos y en el blog de la autora. El primero aún está disponible en *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* (2004 →) en el link <http://cristinariveragarza.com/pdf/la%20muerte%20me%20da%20crg.pdf> y ambos en la entrada sobre Cristina Rivera Garza del proyecto *Poesía Mexa* en el enlace <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/05/04/cristina-rivera-garza/>. Mientras que *La imaginación pública* fue colgada en formato pdf por la misma autora en su cuenta de Facebook meses después de haber presentado el libro.

de Cuento San Luis Potosí Amparo Dávila (1987) por *La guerra no importa*, publicado en 1991 en coedición por Joaquín Mortiz / INBA / CONACULTA, el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero (1997) por el manuscrito “Yo, Modesta Burgos I” publicado posteriormente por Tusquets en 1999 como *Nadie me verá llorar*; con esta novela también fue merecedora del Premio Sor Juana Inés de la Cruz en 1997 (Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura 2019). En esa oportunidad, la crítica volcó su mirada hacia los reflectores que iluminaban los textos premiados y dejó de lado al texto poético publicado por un fondo editorial estatal. Para algunos críticos con ese gesto “[...] se perdió un momento importante en la poesía mexicana que comenzaría en el siglo XXI” (Palma Castro et al 2015, 125).

En la contraportada del poemario puede leerse:

*Éste es un extenso poema narrativo de una intensidad y un ritmo poco frecuentes. Es el periplo de la enfermedad y del amor que contiene, también, y como siempre, a sus contrarios, a sus complementos: la salud y el desamor.*

*En La más mía, Cristina Rivera-Garza se asoma a las puertas de la muerte para, al mismo tiempo, mirar el ancho espacio de la vida. Entre la imprecación y la plegaria (“luego llegó la mansedumbre a sentarse sobre mis piernas/ y como Rimbaud la encontré amarga y la insulté”), este poema fluye, transparente, en medio de la fría luz del mundo y de la cálida obscuridad del seno materno. [...]*

*Poema de amor filial, declaración de la necesidad por el otro, por la otra, por “la más mía”, este libro de Rivera-Garza constituye una muy original propuesta lírico-narrativa que se inscribe en la fecunda tradición del poema extenso en México. (Espinoza 1998. En cursiva en el original)*

En esta nota se mencionan algunos de los temas que le interesan a la autora como los del cuerpo, la enfermedad o la alusión a ciertas prácticas; una de estas sería la citacionista –nótese la cita de Rimbaud–. De ahí que considere fundamental acercarme críticamente a este poemario. Para empezar, además de ser el primero, se crean varios hilos, como los apenas señalados, que atravesarán la poesía y la escritura riveragarceana. Sobre estos hilos que se ven en el tejido urdido por la autora, me detendré en el apartado correspondiente, desde donde los abriré para hilarlos y deshilarlos en función de la lectura que quiero plantear.

La segunda textualidad que me interesa, aunque no necesariamente en este orden, es la del blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* iniciado por la autora en 2004 y que sigue activo hasta este momento. Aunque pareciera que este espacio se aleja de la escritura poética y del objeto libro, en el caso de la propuesta escrituraria de Rivera Garza no es así. Más bien, se traza un diálogo constante entre lo que escribe en su blog y el resto de su proyecto estético, desde reflexiones sobre la escritura en sí y lo que significa escribir, pasando por diversos ejercicios de escritura, hasta llegar a postear la nota suelta,

el texto independiente. Justo este último caso es el del poema conceptual “La reclamante” (Rivera Garza 2011b), compartido originalmente el 12 de febrero de 2010 en este espacio.<sup>7</sup> Este poema textualiza en clave poética o, más bien, responde a una reflexión planteada días antes por la autora sobre “La escritura doliente”, un texto publicado originalmente en su columna “La mano oblicua”, postado en su blog el 09 de febrero de 2010,<sup>8</sup> y que también forma parte del libro *Dolerse. Textos desde un país herido* donde, finalmente, aparecería el poema mencionado antes. Vemos pues cómo desde *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* se tienden líneas que van desde él hacia el libro, sería el caso de “La reclamante” así como de otros espacios hacia él, el artículo “La escritura doliente”, que salió en el periódico *Milenio*, ilustraría este segundo caso.

*No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* es una plataforma de producción textual que la autora ha mantenido todos estos años y que funciona como un espacio de experimentación y crítica literaria. Como diría Keizman (2013), es un particular *work in progress* en el que Rivera Garza piensa, escribe y publica casi en tiempo real sobre sus preocupaciones políticas, estéticas, creativas, así como sobre la representación dentro y fuera de lo literario (6).<sup>9</sup> Una de ellas gira entorno a los géneros literarios, una discusión que será compartida en varios *post* escritos entre junio y agosto de 2004, en los que se abordan “las relaciones (irreales) (ricas) (ficticias) (espurias) (productivas) (ineludibles) (etcetéricas) entre la poesía y la narrativa” (Rivera Garza 2004b) y que contribuirán con la reflexión y el planteamiento de la noción de escritura colindante que explicamos al inicio de este capítulo. Este debate es iniciado con la lectura del ensayo intitolado “Line” de Lyn Hejnan en la que Rivera Garza, siguiendo a esta poeta norteamericana, piensa en la oración, la línea y la palabra para proponer/cuestionar que esas observaciones, realizadas por ella sobre la poesía, *también* serían propias de la narrativa (Rivera Garza 2004c).

De todas las entradas sobre este tema, para efectos de esta sección, la que resulta más eficaz es la del lunes 29 de junio de 2004 titulada “La anécdota y la poesía”, en la que (se) pregunta, parafraseando a Luis Felipe Fabre, “qué hace a la poesía ser poesía” (Rivera Garza 2004b, párr. 1). Lejos de dar respuestas u ofrecer certezas, este texto

---

<sup>7</sup> La entrada de *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* correspondiente a “La reclamante” compartida el 12 de febrero de 2010 a las 4:29 am por crg puede ser consultada en <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/02/#4902275039170873058>

<sup>8</sup> La primera versión de “La escritura doliente” puede leerse en <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/02/#3247582164493774738>

<sup>9</sup> Para un análisis detallado del blog, ver Choi (2006, 2007, 2010) y Keizman (2013).

plantea interrogantes y muestra y comparte la duda. Ni Fabre ni Rivera Garza responden a la pregunta, solo añaden a este cuestionamiento que justo en ella “interesa lo que no es poesía” (Pignatari citado por Rivera Garza 2004b, párr. 1), y que es su indecisión, en tanto incertidumbre, vacilación, titubeo, perplejidad, preocupación, la que la abre hacia múltiples sentidos y posibilidades. Esta discusión abierta y signada por la duda, cuyo rastro se termina en el blog, sigue otro rumbo. La pregunta sobre la poesía formulada antes la veo replanteada y contestada de otro modo en la escritura poética de Rivera Garza.

La experiencia como bloguera ha significado para Rivera Garza una redefinición del escribir y de la escritura. Justo desde este espacio en el que problematiza (y promociona) su oficio de escritora, comparte y plantea estas cavilaciones como ya hemos mencionado. De estas, rescato solo tres puntos adicionales que considero fundamentales, pues, desde ellos pensará la noción de escritura comunal, así como la de desapropiación que planteará años después en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013a). El primero es que “con el blogspot todo lo empe[zó] a ver en forma de escritura” (Rivera Garza 2007b, párr. 5); el segundo, que este espacio congrega “distintas voces, sobre todos las desiguales, en un mismo lugar y tiempo” (Rivera Garza 2007c, párr. 3), opera como un foro en el que los opuestos se interrelacionan e intercambian sentidos; el tercero, que esta escritura le permitió incorporar sus propios criterios autorales explicitándolos en el texto en sí (Rivera Garza 2007b, párr. 6) que es otro modo de decir que con-ficciona sus textos dejando las puntadas dadas a la vista. Estas tres ideas, estos criterios autorales, la llevan a repensar el proceso de escritura y esbozará unas respuestas iniciales desde su producción poética, pasando por la narrativa, hasta llegar a la ensayística donde adquirirán la forma de la teoría: “[S]e escribe con otro y para otro y en el contexto/pantalla de otro. Se escribe con urgencia, sin intermediario, todos los días. Se escribe en el estado de emergencia que, según Walter Benjamin, reencantará al mundo” (Rivera Garza 2007b, párr. 7). Un espacio que “hizo evidente, o encarnó diría Gertrude Stein, lo que alguna vez Bajtín llamó heteroglosia: la construcción del foro que admite, porque los precisa para existir, discursos varios, incluso los contrarios” (Rivera Garza 2007b, párr. 6). Un espacio en común que posibilita ese escribir en comunidad; una noción escrituraria defendida y promulgada por la escritora.

Para finalizar la presentación de este punto nodal del blog dentro de la cronografía que estamos trazando, quiero detenerme brevemente en las direcciones de lectura que nos ofrece. Una es la del sentido *marcado* por el tiempo lineal, cronológico, tradicional de la escritura y de publicación de los *posts*; otra, es la *sugerida* por este formato electrónico:

el inverso, el ir del más reciente, del último en ser posteado/publicado hacia atrás, a modo de reversión y que problematiza el tiempo. Además de estas dos posibilidades de lecturas determinadas por lo temporal, nos plantea otras como, por ejemplo, el del buscador de blogger que permite hacer una indagación sobre un tema determinado en el blog, es decir, el sentido (buscado) lo establece o, al menos, lo elige el lector. Otros ejemplos son las lecturas explícitas e implícitas propuestas. Las explícitas están dadas a través de los hipertextos, en tanto textos electrónicos conectados al texto del blog por los enlaces o hipervínculos que la escritora inserta, lo que posibilita una ruta de lectura distinta y ampliada que pasa por la dispersión y fragmentación del texto en otros textos (Landow 1995, 74). Las implícitas corresponde a los intertextos con los que también se conecta el blog, solo que no a través de enlaces electrónicos o links, sino de líneas de sentidos, más bien líneas de fuga, que entran y salen de él para hacerlo también en/de esas otras textualidades que teje Rivera Garza.<sup>10</sup> Este modo de leer es el que seguiremos más adelante, en este caso la cronografía que levantamos sigue ese orden cronológico de la escritura de la autora dado por los años en que fueron publicados sus libros. Aunque cuando nos detengamos en la forma de esa escritura y la analicemos, apostaremos por un modelo temporal anacrónico, así como por el de conjuntos que nos permita leer desde la “unidad” de un sentido propuesto las dispersiones, fragmentaciones y fugas que atraviesan y configuran esta escritura poética.

*Los textos del Yo* se publicó en el 2005 por el Fondo de Cultura Económica. Este libro reúne tres libros de poesía enlazados a través de esta forma pronominal y presentados con este título. La estructura del tríptico juega con la idea de unidad y fracción, pues es un libro que se fragmenta en tres, cuyas partes a la vez conforman un “único” libro. El primero es *La más mía* (1998), el segundo *Yo ya no vivo aquí* (2003) y el tercero *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?* (s.f.); todos escritos en momentos distintos y respondiendo a inquietudes estéticas diferentes, aunque aglutinados por el Yo y por la estética desapropiativa que los constituye. Este libro está facturado desde la reinscripción, la reutilización y el reciclaje del texto propio; es decir, destaca en él la reescritura, una repetición/variación del poemario *La más mía*, primer libro de *Los textos del Yo*, por ejemplo. También se observa el leer en esta hoja-libro, como en las otras dos de este tríptico, cómo se poetizan los temas del cuerpo, la enfermedad, lo personal, la memoria, así como el uso de diferentes archivos mientras se extienden lazos

---

<sup>10</sup> Son estas líneas de fuga hacia afuera y hacia adentro de *No hay tal lugar* las que me interesan.

con otras textualidades y la escritura habitual en estas, como la del blog –esto último se observa especialmente en “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”, libro en el que la escritura del texto poético responde a una construcción digital propia de la entrada de un blog–.

El tercer libro de poesía publicado por Rivera Garza es *La muerte me da*. La relevancia de este texto radica, primero, en que es el único hasta la fecha en el que no figura la tamaulipeca como autora, pues lo firma Anne-Marie Bianco “una autora sin rostro [...]” (Matías 2007, 11) sobre la cual Santiago Matías (2007), el director de la Editorial Bonobos, bajo cuyo sello fue editado el libro, menciona que justo su nombre sería el más grande de los enigmas que encerraba el manuscrito que recibió en noviembre de 2005 a través del correo postal (7-8). Un manuscrito titulado *La muerte me da* que Matías decide publicar a pesar de desconocer por completo detalles de la autora, inclusive el cómo contactarla. “Nunca supo qué la movía o cuáles, además de su obsesivo rondar la poesía de Alejandra Pizarnik, eran sus lecturas” (Matías 2007, 10). Según Matías (2007), su publicación responde al deseo de “apostar por un texto, por un puro texto, por el texto” en sí (11). Un texto que “sin rostro, se abre con la parsimonia de una pregunta, de un acertijo. A los lectores les corresponderá, si así lo deciden, construir ese rostro e implicarse, si fuera necesario, en el enigma” (Matías 2007, 11).

Un enigma que cobra otro sentido cuando vemos que este poemario, con algunas variaciones, aparece insertado en la novela homónima que publicara Rivera Garza con Tusquets en el mismo año, 2007, como el apartado VII, e incluye dentro de él, la autoría de Anne-Marie Bianco y algunos datos de la publicación: el año, 2006, y la editorial, Bonobos. Luego de los datos del poemario que aparecen en la página 299, se presenta el epígrafe del poemario/apartado de la novela, seguido de “El título tachado” un breve texto que antecede al prólogo de Matías y que está ausente en el poemario de Bianco. De “El título tachado” rescato las siguientes palabras: “~~UN PEQUEÑO LIBRO DE LÍNEAS ROTAS~~” (Rivera Garza 2007a, 302), una oración que da cuenta de la propuesta poética de *La muerte me da* de Bianco –así como la de Rivera Garza–, unos poemas cuya factura puede ser definida “con dos palabras –rota e inquietante” (Matías 2007, 8).

Además de lo anterior, al enigma se le suma el hecho de que, al revisar la producción escrituraria de Rivera Garza, aparece el poemario *La muerte me da* aunque firmado con el seudónimo de Anne-Marie Bianco, libro co-editado por dos instituciones a las que estuvo ligada, la Editorial Bonobos y el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Un enigma que interpela al lector también desde otros

espacios textuales como, por ejemplo, la entrada del lunes 9 de noviembre de 2009 de *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* (Rivera Garza 2009a, párr. 3) titulada “A ustedes les toca, si están dispuestos, implicarse en el misterio”. Una entrada en la que desde el título se le hace un guiño al “enigma” planteado por Matías, pues, más allá de ser una paráfrasis de la oración final del prólogo que este escribiera para *La muerte me da* –“A los lectores les corresponderá, si así lo deciden, construir ese rostro e implicarse, si fuera necesario, en el enigma” (Matías 2007, 11)–, es una invitación literal a “adquirir, leer o visitar *La muerte me da*, un libro de Anne-Marie Bianco publicado en el 2007” (Rivera Garza 2009a) desde *La muerte me da*, libro de Rivera Garza publicado en el 2007. ¿Por qué a partir de este último? Porque la entrada del blog es, en realidad, la reproducción del prólogo de Matías del poemario, pero extraído de la novela. Una copia que inicia con el título de este subapartado “77. Ciertos lujos” y finaliza con los datos de la referencia del texto en cuestión: “Cristina Rivera-Garza, *La muerte me da* (Tusquets, 2008), 303-306” correspondientes a la edición española de la novela.

Como vemos, el poemario existe como texto independiente y, simultáneamente, forma parte de la novela, ambos fueron publicados en el 2007. Aunque de otro modo, esta última también problematiza la ruptura, el corte, y su factura puede ser definida también con las dos palabras que Matías (2007) escogiera para el poemario: “rota e inquietante” (8). Hay, pues, una relación extra e intertextual que complejiza la lectura del cuerpo/novela/poemario y, especialmente, a la figura de la autora. De ahí que coincida con Palma Castro y otros estudiosos de la obra riveragarceana (2015) y considere necesario analizar *La muerte me da* como libro independiente y como un elemento constitutivo de la trama novelística y el modo en que esos lugares hacen que este objeto opere de forma distinta y varíe su sentido (145). Por esto, el análisis de este libro no estará en este capítulo dedicado a la poesía de Rivera Garza, sino en el de su producción narrativa.

En 2011, cuatro años después de la aparición de este libro, Rivera Garza publica dos más: *El disco de Newton, diez ensayos sobre el color* y *Viriditas*. Ambos plantean un reto: ¿cómo leer textos que reciben la categoría de poéticos, pero parecen ser otra cosa? Esta pregunta es una de las cuestiones medulares de la propuesta literaria de Rivera Garza y no solo ronda su producción poética, sino también toda la poesía latinoamericana de los años 1960-1970, con la llamada poesía conversacional o coloquial. En efecto, existe toda una tradición de textos latinoamericanos que constituyen lo que ha sido denominada la antipoesía como por ejemplo la obra de Nicanor Parra. Es decir, como autora, Rivera

Garza hereda del pasado reciente lo que permitiría valorar estos “descubrimientos” de su poesía, una poesía cada vez más “heterodoxa en cuanto a procedimientos [...] y [...] heterogénea en cuanto a motivos y formas [...]” (Arzabal 2016a, párr. 11).

*El disco de Newton, diez ensayos sobre el color* fue publicado gracias a una coedición de la Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Editorial Bonobos en el 2011. De entrada, en este se problematiza la definición, la pertenencia, lo genérico textual, pues, forma parte de la Colección Reino de Nadie dedicada a la poesía, mientras que en su título se nos propone una serie de “ensayos sobre el color”. De hecho, el libro está estructurado a partir de diez infinitivos que aluden a un color cuya percepción no pasa por el órgano de la vista, sino por la palabra, por el lenguaje. Percepción será una palabra clave en este libro en tanto se cuestiona cómo lo fragmentario y su tensión con la totalidad opera en el modo de percibir (Cruz Arzabal 2016a, párr. 8), a través de la analogía con el disco de Newton. En este caso, cada infinitivo *representa* un color y cada *ensayo* es el intento de verbalizar una experiencia subjetiva, la de la percepción del color; un fenómeno físico y psicológico en el que confluyen las propiedades físicas de la luz y el modo en que la memoria y la asociación construyen esas imágenes, impresiones y sensaciones externas recibidas.

También en el 2011 aparece *Viriditas*, editado por Mantis editores y la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Al igual que el libro anterior, en este también se problematiza el género literario. *Viriditas* es una especie de bitácora del 2010, especialmente de los meses de junio y julio, aunque el inicio y el fin de la misma sea el 24 de diciembre de ese año e incluya algunos días de otros meses. No obstante, estas entradas fechadas el mismo día presentan una diferencia de minutos: la primera se escribió a las 9:04 am. mientras que la última a las 8:22 am. Más allá de la aparente estructura circular, esta variación introduce uno de los temas/problemas sobre el que girará este libro: el tiempo. “El tiempo que se va” (Rivera Garza 2013b, 39), “El tiempo que serpentea” (Rivera Garza 2013b, 41), “El tiempo [que] pasa exasperadamente” (Rivera Garza 2013b, 45). Es un libro “que se sirve de la bitácora, la prosa lírica, la apropiación, la fotografía [...] para elaborar una narrativa aparentemente fragmentada de [una serie de] sucesos [...]” (Cruz Arzabal 2016a, párr. 10).

De ambos libros me interesa su rareza, ese *salirse de* las categorizaciones genéricas, la relación que se tiende con el blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* en su conformación del libro y, sobre todo, la apuesta por un lenguaje otro, por una textualidad diferente: una escritura colindante.



*La imaginación pública*, el poemario más reciente de Rivera Garza, fue editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA) y publicado en el 2015. Su epígrafe es el “punto de partida” de las *literaturas postautónomas* de Josefina Ludmer (2007):

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 2015, 7)

En él, el cuerpo y la escisión tienen un papel protagónico. Los poemas están reunidos/divididos en tres apartados: “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, “Lo propio de la máquina es cortar” y “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” que dan cuenta del cuerpo y sus relaciones con la tecnología, la violencia y el lenguaje. Aquí emergen esas máquinas digitales y mortuorias en el espacio del poema, que se convierten en materia de escritura.

En las siguientes páginas, nos aproximaremos a algunos de los poemas de los libros mencionados para leer en ellos cómo los temas mencionados adquieren una forma poética, qué nos dice esa forma, qué problemas nos plantea y qué tipos de escrituras se hilvanan.

### 3. Cómo se lee la poesía

Aunque muchos dirían que mi campo de acción, tal como lo denominó la Detective, es la narrativa, secretamente siempre he creído que *mi campo, mi acción, le pertenece a la poesía*. Aunque esto de que *considero a la poesía*, de manera por demás tradicional y jerárquica, como *la corona de toda escritura, como la meta de toda escritura*, lo admito rara vez ante mí misma y jamás ante otros.

Cristina Rivera Garza (*La muerte me da* 2007c, 38. Énfasis añadido)

Tomo el título de este apartado del acápite séptimo de la novela *La muerte me da* (2007c) - “Cómo se lee la poesía”- que forma parte del primer capítulo “Los hombres castrados”. Lo relatado en él sucede posteriormente de que la Informante, quien descubre el primer cuerpo y es profesora universitaria de literatura, se reúne con la Detective después de que esta la buscara luego del tercer asesinato para conversar sobre los poemas de Alejandra Pizarnik ubicados en las escenas de los crímenes. En este encuentro, la

Detective insiste en preguntarle a la Informante cómo leer “*Este tipo de poesía*” (Rivera Garza 2007a, 33):

- ¿Recuerda el poema del segundo hombre? –me preguntó. Antes de que tuviera tiempo de contestarle, todavía de espaldas a mí, añadió:
- “El frío pagará, la lluvia pagará, pagará el trueno”.
- Su razonamiento resultaba obvio: en esas palabras se encontraba un aviso, una seña que quería seguir. Una pista. Esta vez no me reí pero sí me puse de pie.
- La poesía no se lee así -susurré, todavía estupefacta-. La poesía no es denotativa. No es como un manual [...]
- La lluvia [...] El frío. El trueno. ¿No cree que el siguiente asesinato ocurrirá en temporada de lluvias? [...]
- Y qué, oficial, ¿sabe por lo menos cuándo es temporada de lluvia en Buenos Aires? Digo -añadí, después de todo, Alejandra se refería al Cono Sur.
- La Detective cerró el libro, tomó su chaqueta del perchero y me guiñó el ojo izquierdo.
- No seas tan literal -dijo justo antes de abrir la puerta, guiñándome el ojo izquierdo-. La poesía no se lee así. Pero gracias por el *tip*. (Rivera Garza 2007a, 41-44)

La Informante le recuerda a la Detective —y a nosotros— que la poesía es un texto diferente, ajeno a la cotidianidad y, al mismo tiempo, insertado en la realidad, respondiendo a ella; esta, por tanto, no puede ser leída como un texto “normal”, “no es denotativa” (Rivera Garza 2007a, 42). Y la Detective le menciona que no puede ser leída literalmente; toca buscar dentro de ella, en las palabras, “un aviso, una seña [que] seguir. Una pista” (Rivera Garza 2007a, 42).

Quiero abordar la poesía de Cristina Rivera Garza siguiendo la anterior conversación. Por un lado, teniendo presente que el texto poético utiliza la lengua desde la transgresión de la norma gramatical e incluso literaria con conciencia de esa “violación” a la “ley”, a lo instituido, y con una apuesta estética. Un texto sobrecodificado en el que el significante se desplaza hacia múltiples significados y propone nuevos órdenes de sentidos; unos que se reconfiguran y desconfiguran, remarcando aún más la rareza de este texto. Por otro, descifrando las pistas de las que hablaba la Detective. En palabras de Masiello (2013), deteniéndonos en “las grietas y hendiduras del poema, en los extraños momentos de no correspondencia, en el instante en que una línea poética excede la longitud de las otras, o cuando un verso pierde una sílaba y se nos presenta súbitamente más corto que el resto” (loc. 49). Es decir, leyendo la factura del poema, la materia que lo constituye, deteniéndonos en su materialidad y en su modo de significar.

Esta lectura de lo material nos remite, como señalara Quintana (2013), a enfocarnos en lo físico del lenguaje, en “ubicar la palabra en el cuerpo” y en “la huella corporal del lenguaje [...]” (133). Este énfasis en leer el cuerpo no es fortuito, sino que

responde al seguimiento de los hilos de sentido que hago desde los “Apuntes” que hiciera Rivera Garza (1985) especialmente en “Sobre el cuerpo”:<sup>11</sup>

No he estado en otra tierra  
 Habito para siempre las largas calles del cerebro.  
 Sí, hablo de la cárcel, el pensamiento.  
 El cuerpo que llevo a veces  
 es un marasmo de circunstancias  
 [...]
 II.  
 Cuerpo continente de cuerpo  
 sólo un cuerpo en otro es verdadero.  
 [...]
 el nacimiento  
 de este cuerpo nuevo, recién nacido cuerpo  
 mujer-hombre                      hombre-mujer  
 la invasión total al espacio siempre perdido  
 recobrado ahora. (Rivera Garza 1985, 8-9)

Si bien varios de los poemas incluidos en esta breve publicación abordan el tema del cuerpo, creo que es especialmente en este texto donde adquiere mayor fuerza. La autodefinición, la conciencia de sí mismo del yo poético como un enredo que se deshace o, al menos, recobra parte de su espacialidad natural en tanto es o puede ser otro cuerpo: ser la alteridad, verse como contención de ese otro –mujer, hombre- que, al extender el propio cuerpo le facilitan el valorar un nuevo espacio.

En “Sobre el cuerpo” ya se anuncian, primero, la dificultad del sujeto y sus circunstancias, como diría Ortega y Gasset, sus otras temporalidades, sus otras vidas, pero están problematizadas por la inmovilidad y el desgano del mismo sujeto-cuerpo que solo se configura de forma relacional con los otros (cuerpos) de los que forma parte; segundo, la transgresión del carácter binario del género y su performatividad. Siguiendo los aportes de Butler (2007), recordemos que el género es un acto, una actuación cultural, una construcción como hombre o como mujer, y la conciencia de esta construcción y puesta en escena podemos extenderla y comprenderla en la obra de Rivera Garza, en tanto sus cuerpos travestidos, contruidos, hombre o mujer, se plantean como inflexiones sobre la propia escritura como performance. De ahí que consideremos que, desde sus inicios, el cuerpo se presenta dentro de la escritura de Rivera Garza y como su materia prima. En este sentido, pienso junto con Cécile Quintana (2013) que “la idea de cuerpo-escritura no

---

<sup>11</sup> “Sobre el cuerpo” es un texto poético de seis apartados que forma parte de “Apuntes”, un breve poemario con el que la autora ganó el primer lugar del premio Punto de Partida en 1984, como comenté en páginas anteriores.

hay que entenderla como la 'escritura del cuerpo' sino más bien como la 'presencia del cuerpo dentro de la escritura' [...]" (131).

Un cuerpo de palabras al que nos aproximaremos para ir más allá de la comprensión de sentido que, como bien apunta Jean-Luc Nancy (2007), incluye tanto la noción del sentido figurado como el propio. Un sentido que quiero leer desde la orilla, desde su borde y margen; entendiendo por sentido "la remisión, la repercusión, la reverberación: el eco en un cuerpo dado [...]" (Nancy 2007, 83).

Esta imagen de la reverberación tan potente y eficaz nos llega no solo como sonido que conmociona y produce el cuerpo, sino que, además, nos remite al eco como repetición, reflejo, rebote que hace de la palabra el punto de convergencia de lo visual y de lo sonoro. En este marco, las fuerzas semánticas y fonéticas comprenden tanto al cuerpo que emite y construye sentidos como a los otros cuerpos a los que llega esa convergencia movilizándolos o, al menos, rebotando en ellos. En términos fonéticos, la palabra "reverberar" vibra en sí misma por la presencia cuádruple del fonema consonántico vibrante y sonante /r/. Etimológicamente, el vocablo en sí encierra cierta violencia reiterada, viene del latín *reverberāre*: una palabra compuesta por *re-* (reiteración, de nuevo, hacia atrás) y *verber* (látigo, azote); es decir, hace referencia a algo que golpea dos veces (Anders et al 2019a). En este golpe que vuelve de otro modo, en el reverberar, veo una marca de la estética del tajo, una propuesta que lleva en sí misma un gesto de violencia. Recordemos que "[l]a decisión de cortar implica siempre un ingrediente de crueldad" (Rivera Garza 2013b, 53). En términos semánticos, alude al reflejo de la luz o del sonido en una superficie determinada, un reflejo que puede ser o no reforzado y persistente (RAE 2020b). Más allá de la imagen visual y sonora, me interesa en especial el fenómeno físico, lo material, de esta reverberación que refleja y repite, ya no una onda electromagnética, sino un texto que se percibe y es distinto del originalmente producido.

"Uno nace en el lugar más otro del cuerpo de uno mismo [...] /recorre un laberinto de altas sombras -los otros [...] /y luego muere en el lugar más solo del cuerpo de uno mismo" (Rivera Garza 1985, 9): la materialidad del cuerpo es todo lo que se necesita para el ciclo de vida y muerte, para la otredad y los enredos y los recorridos temporales y espaciales. Un cuerpo es la condición de la metáfora misma, el que media, la reverberación, la otredad, con el que se inicia el recorrido entre la vida y la muerte, entre los órganos y su conciencia, entre la voz poética y sus múltiples hablas.

Además de lo anterior y más allá del sentido figurado, como mencionamos antes, en estos textos hay un sentido de búsqueda de lo posible que es el rebote, la constancia de que el mensaje ha llegado y se nos devuelve una señal donde, ahora, convergemos con nuestras emociones, nos encontramos en el eco, nos encontramos, o eso intentamos, cuando el efecto de bote/rebote nos alcanza: “Acaso no haya otro signo sino la conmoción que provoca una soledad en otra [, un cuerpo en otro]. Ese eco. *Una reverberación*” (Rivera Garza 2013a, 288. Énfasis añadido). Son esas conmociones y reverberaciones las que procederemos a leer.

### 3.1 Mesetas: La escritura desapropiada desde *Los textos del Yo* hasta *La muerte me da*

La poesía es una forma de cruzar el umbral del yo  
Noé Carrillo Martínez (citado por Alfonso, 2015)

Y entonces El Texto construye el Yo  
Cristina Rivera Garza  
(*Los textos del Yo* 2005a, 184)

*Los textos del Yo* (2005), como se ha mencionado antes, es en realidad la publicación conjunta de tres libros; a saber: el “*Libro I: La más mía*”, el “*Libro II: Yo ya no vivo aquí*” y el “*Libro III: ¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?*” tal como se indica en el sumario, en los inicios de estos libros y en el índice del texto que los agrupa. El primero, “*La más mía*”, está compuesto por veintisiete poemas en verso libre, cada uno está numerado y titulado. Hasta el veinticuatro giran alrededor de la experiencia hospitalaria de una voz poética reflexiva sobre la relación con su madre, enmarcada en la incertidumbre ante el aneurisma que padece. Los últimos tres poemas transcurren fuera del espacio del hospital. La unidad temática y poética de “*La más mía*” en la que prevalece el desarrollo de la anécdota, desde lo lírico, la inscribe, de algún modo, en la tradición del poema extenso en México, pues todo el libro puede ser leído como un largo poema,<sup>12</sup> de

---

<sup>12</sup> Espinoza (1998) incluso va más allá y menciona que *La más mía* “se inscribe en la fecunda tradición del poema extenso en México”. Una tradición iniciada con “*Primero sueño*” de Sor Juana Inés de la Cruz (1692) y que luego de su renacer con *Altazor* de Vicente Huidobro (1931) cobra interés en México por parte de la generación de los Contemporáneos (Graña 2006, 9). Octavio Paz no sólo se inscribiría en

ahí que el análisis que presento se detiene en recortes que he hecho de este texto y me detenga un poco más en [egreso] por considerarlo el más ilustrativo de esta escritura desapropiativa.

El segundo libro, “Yo ya no vivo aquí”, se articula alrededor de cinco apartados que están integrados, a su vez, por una serie de poemas. “I. el lugar” es el trozo inicial y en él están los textos “qué bueno que no están” y “tercer mundo” los cuales poetizan sobre otros sujetos que descolocan lo normativizado, se salen del orden establecido y parecen tener cabida en estos espacios limítrofes que construye el poema. “II. maneras de entender en lugar” es la segunda sección y está conformado por “la gramática del lugar”, “la geología del lugar”, “arriba y abajo del lugar”, “la sintomatología del lugar”, “la anatomía del lugar” y “las muchas mentiras del lugar”. Son textos exploratorios en torno al lenguaje como espacio de la materia y del cuerpo. Lo óseo y corporal ligado en su decir, en su nomenclatura, es decir, en su ser lenguaje. De ahí que sean dos de estos poemas –“la gramática del lugar” y “la anatomía del lugar”– a los que me acercaré, pues veo en ellos la condensación de la propuesta poética de este libro basada en el modo en que la escritura construye un espacio posible donde tienen lugar esos sujetos del margen, en fuga, que se presentaron antes en “I. el lugar”. La galería de sujetos continúa en “III. los personajes del lugar” y presenta siete poemas: “I. la palabra *arisco*”, “II. la pura felicidad”, “III. el ángel aleccionador”, “IV. lo que iba a escribir”, “V. la juez”, “VI. y wendy creció” y “VII. divino tesoro”; todos dan cuenta de los procesos de transformación que vive cada persona como individuo y en su interrelación con los otros. Los últimos poemas son “IV. los vacíos del lugar” y “V. la tercera parada” que vuelven sobre esos espacios que solo pueden ser ocupados por el lenguaje y cómo este posibilita el convocar temporalidades, voces, experiencias para rearmar desde lo perdido un canto al desastre, al dolor, al consuelo y a la sobrevivencia. Estas metamorfosis aluden a una juventud perdida y a una serie de afectos, de pareja, fraternos, amicales idos. De ahí, además, la relevancia de los epígrafes de este segundo libro: con *The Inner Side of the Wind* de Milorad Pavic se retoma la voz

---

esa tradición –*Piedra de sol* (1957), *Blanco* (1966), *Nocturno de San Ildefonso* (1974), *Pasado en claro* (1974), *Carta de creencia* (1987) y *Respuesta y reconciliación* (1996) serían ejemplos de ello – sino que además es uno de los pocos que lo ha definido (Graña 2006, 9).

Se suman al deseo de precisar qué es y caracteriza al poema extenso moderno Graña (2006), Vélez (2006) y Rastrollo (2016), por mencionar algunos críticos preocupados por esta forma literaria. Este último lo define como “un discurso poético de cierta extensión, fragmentario (pero con cierta integridad narrativa), multigenérico, híbrido –aunque de esencia lírica, lo descriptivo, narrativo, dialógico y lírico se congregan–, musical, polifónico (por la multiplicidad de voces a las que se da presencia), autobiográfico, y germinado desde la pulsión de una memoria que inicia un viaje errático del pasado al presente a fin de realizar un balance de vida” (Rastrollo 2016, párr. 13).

de Leandro para destacar la importancia del construir como un modo de resistir ante los enemigos que aniquilan y arrasan; con el *Cantar de Marrakech* de Juan Carlos Bautista se presenta la idea de la pérdida y la rendición. El recorte de la novela de Pavic aparecerá dos veces más, siempre como epígrafe, la última en el poema final “V. la tercera parada” cuyo título parece tomado de esta cita de Pavic: “A partir de este día, construiremos. Huiremos y construiremos huyendo. Si gustas, puedes unirte a mí; si no, entonces ve con tus dos monedas de oro en tu barba, déjalas para el viaje. De ahora en adelante, en cada tercera parada construiré. Cualquier cosa. Lo que sea que sepa cómo” (Pavic citado por Rivera Garza 2005a, 139).<sup>13</sup>

El último libro “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?” está constituido por dos poemas: “los hoteles vacíos”, “las mujeres-con-pasado” y el apartado “¿ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”. Aquellos funcionan como preámbulo de este. En el primero, se nos presenta uno de los lugares que acogerán circunstancial y transitoriamente a los personajes que se perfilarán en el segundo y veremos emerger con fuerza y detalle en los veinte poemas narrativos de la sección final. Estos son: “I. las individuales”, “II. la manera en que levita la prosa”, “III. las esculturas súbitas”, “IV. el mar del norte y la (hetero)sexualidad”, “V. presente paralelo”, “VI. una de sus manos iba siempre en una de las manos de la muerte”, “VII. el gesto de la verdadera adicta”, “VIII. la invención de maggie triana”, “IX. momento que define el concepto de la felicidad idiota”, “X. una pelea con dios”, “XI. música de fondo” “XII. Las feministas”, “XIII. no sé de qué otra manera describir la palabra violencia”, “XIV junto al hecho iridiscente”, “XV todas son cosas que pasan”, “XVI. el lecho iridiscente”, “XVII. la espalda, un poema cifrado”, “XVIII. la dichosa”, “XIX. la dichosa *bis*” e “XX. historia”. En ellos se narra el encuentro de varias mujeres y su andar por ese mar del norte que, por las referencias y por la mención a Tijuana, parece ser el Pacífico mexicano. Este relato poetizado, que en ocasiones parece una puesta en escena teatral, como podemos ver en “IV. el mar del norte y la (hetero)sexualidad”, se urde desde la fragmentación, la mixtura de registros entre los que detectamos, además de los mencionados, el del diario electrónico y el poético que prevalecerá en tensión con esas otras formas.

---

<sup>13</sup> Reproduzco el epígrafe en su versión original en inglés cuya traducción libre he presentado antes: “From this day on, we shall build. We shall flee and build fleeing. If you like, you may join me; if not, then go with your two gold coins in your beard, let them be yours for the trip. Henceforth, at every third stop I shall build. Anything. Whatever I know how. Milorad Pavic, *The Inner Side of the Wind, Leander*” (Pavic citado por Rivera Garza 2005a, 139).

Este es el único de los tres libros que carece de fecha de elaboración, no obstante, dentro de los poemas hay indicios del período en que fueron escritos, pues parte de sus textos han sido extraídos del primer proyecto de escritura digital de la autora: la blogsívela. Justo en el poema mencionado antes vemos esas primeras señales digitales que reaparecerán en otros como en “VIII. la invención de maggie triana”, “IX. momento que define el concepto de la felicidad idiota”, “XIII. no sé de qué otra manera describir la palabra violencia”, “XV todas son cosas que pasan”, “XVI. el lecho iridiscente”, “XVII. la espalda, un poema cifrado” e “XX. historia”.

Inquietamente se cierra la historia poetizada con la recreación de una entrada del 20 de mayo de 2003 que nos hace cuestionar todo lo leído antes, pues, leemos una sesión entre, aparentemente, un psicoanalista y un paciente; este último le comenta a aquel un recuerdo infantil de su última visita al mar del norte antes de emigrar con su familia a América donde vio a “Tres Personajes Femeninos” (Rivera Garza 2005a, 190) que parecen ser los que ha ido dibujando la voz poética a lo largo de este libro y que quedan como en suspenso en este poema final.

Creo que ahí adquiere sentido para el lector la cita de Zizek sobre “la mirada imposible” en la que la autora rescata la idea de que “una narrativa fantasmática siempre involucra una mirada imposible, es decir, la mirada a través de la cual el sujeto se hace presente en el momento mismo de su propia concepción” (Rivera Garza 2005a, 175). Si bien esta alusión a Zizek se inserta dentro del poema antes de que la voz poética mencione que lee al filósofo esloveno justo en el momento en que es mirada por “La Mujer Amaratada” y se da ese intercambio entre ellas, también notamos que en el poema que cierra se da otro intercambio entre el niño que ve y es mirado por los “Tres Personajes Femeninos”; en ambos casos hay una configuración del yo en contacto con el otro que queda suspendida luego.

Todo este libro, además, se puede leer como un manifiesto feminista presentado en clave poética y disgregado a lo largo de las páginas de los poemas, construido como una escenificación de esa *mirada imposible*. Más allá de la caracterización de estos sujetos feministas que se hace en el poema “XII. Las feministas” hay una presentación de intelectuales, artistas y escritoras feministas, o consideradas como tales, que transitan por estos poemas y cuyas propuestas aparecen de algún modo en los poemas. Me refiero, por ejemplo, a “Butler, Cixous, Wittig, Peri Rossi, Pizarnik, Acker, Stein” (Rivera Garza 2005a, 164) y Lorna Simpson. Justo para detenerme en cómo, desde mi perspectiva, en este tercer libro-meseta se levanta de otra manera una serie de operaciones que dan cuenta



de la interrelación del lenguaje, escrito y visual, y del cuerpo, así como de estos elementos con él, centraré mi lectura en “XVII. la espalda, un poema cifrado”; además de las razones mencionadas antes, considero que este poema es una síntesis de esta meseta porque reúne las siguientes operaciones: partir de un texto previo –propio y ajeno– para su elaboración, jugar con la mezcla de las formas, que es otro modo de decir que se apuesta por la colindancia –el blog, la foto, el relato, la éfrasis, el poema–, incluir en el texto una cita que, en este caso, pertenece a una de las artistas mencionadas, presentar a los personajes femeninos que transitan por este mar del norte y anunciar la potencia poética y política del gesto de dar la espalda, motivo importante en “La reclamante” al que me referiré luego, así como estrechar la relación existente entre el blog, la imagen fotográfica y pictórica, el poema y el libro que veremos en los proyectos poéticos que Rivera Garza realizará posteriormente.

El libro en su conjunto se abre con dos epígrafes: “*Llegar al punto en que no sea importante hablar del yo o no hablar del yo*” y “*Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre algo que está fuera de mí*” (Rivera Garza 2005a, 9), el primero está tomado de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* de Deleuze y Guattari; el segundo, de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Antes de avanzar en esta tensión entre unidad, fracción, conjunto, lo particular, la totalidad que notamos en este libro y que caracteriza a la escritura poética riveragarceana, cuyo engranaje maquínico (desapropiado) parece ser diseñado en *Los textos del Yo*, quiero detenerme en esta primera reverberación sobre el yo a modo de citación presente en el epígrafe.

Este gesto citacionista del uso del epígrafe también se observa en los dos primeros libros;<sup>14</sup> no obstante, en los mencionados observo la condensación de la propuesta estético-escrituraria de este libro -que son tres y de estos tres libros que es uno-. Más allá de que las palabras de los filósofos franceses y la poeta argentina, como expresa Nathalie Galland (2012), “señalan la inestabilidad del yo, la dilatación del sentido hasta los más allá de la identidad, allá donde se afirma la vulnerabilidad de las categorías” (párr. 20), hay en ellas una especie de *suspense* de lo que no se dice –porque se ha dejado fuera del (re)corte, de la selección– y que pareciera se espera que el lector intuya. Me refiero, por un lado, a la concepción de que el yo, como relato y construcción verbal, implica “transformarse en palabras, en lenguaje” (Pizarnik 2013, loc. 8536), pero, además en un

---

<sup>14</sup> En “*La más mía*” se incluye la definición de aneurisma, mientras que en *Yo ya no vivo aquí* hay fragmentos de *The Inner Side of the Wind* de Milorad Pavic y del *Cantar de Marrakech* de Juan Carlos Bautista como se mencionó antes.

lenguaje ajeno, externo y, que, como el pronombre, nos nombra sin nombrarnos. Es curioso que esta problematización de la autoconstrucción –De Man (1991) diría autodesfiguración, Bourdieu (1997) ilusión biográfica– se plantee desde el discurso íntimo y personal del diario de Alejandra Pizarnik que crea una mayor tensión en torno al yo.<sup>15</sup>

Por otro lado, se alude al descentramiento del yo y a la configuración de un sujeto colectivo, incluso comunal.<sup>16</sup> En este caso, el gesto de restarle importancia al yo produce varios efectos como el de apuntar a esa escritura plural de la estética citacionista y desapropiativa, el guiño a la conservación del nombre propio que figura en la portada del libro para “hacerse también irreconocible” (como Deleuze y Guattari) e ir minando el lugar tradicional de la autora, en cuanto a función, y el presentar los libros de *Los textos del Yo* como *mesetas* –aunque los tres libros están enumerados, son independientes e interdependientes, de ahí que puedan ser leídos en cualquier orden– al aludir a los estratos, territorialidades, líneas de fuga, materias que componen esta “escritura geológica” que los (des)articula;<sup>17</sup> escritura que, además, responde a los estratos geológicos que comentamos páginas atrás atendiendo a la propia Rivera Garza y reúne las operaciones de excavación, del reciclaje y de la yuxtaposición. Empecemos, pues, a levantar las capas.

### 3.1.1 Meseta I: *La más mía*

Este primer libro nos plantea de entrada la práctica escrituraria y estética que predominará en el conjunto de *Los textos del Yo*: la de la desapropiación. Aquí notamos el

---

<sup>15</sup> “Domingo, 21. Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí. [...]” (Cuaderno de agosto a noviembre de 1963. Pizarnik 2013, loc. 8536).

La lectura/visita al archivo literario de Pizarnik será otra de las reverberaciones. Será en *La muerte me da*, poemario y novela, donde estallará tanto en términos de estética citacionista y desapropiativa, así como en la materialidad de la escritura.

<sup>16</sup> Según Sánchez Prado (2010) este sujeto colectivo asalta al “Tercer Mundo” y toma cuerpo en él como una masa. “Tercer mundo” es el título del “poema narrativo y distópico [de *Los textos del Yo*], que, en cinco movimientos, narra la invasión de la ciudad de México de parte de los habitantes de sus cinturones de miseria” (280). Justo en el “quinto movimiento [se] rompe con la dinámica del poema y rearticula la preocupación sobre el yo que aparece, de manera intermitente, a lo largo del poemario” (286).

Sánchez Prado (2010) hace una lectura aguda de este poema que considera excepcional y destaca en él “tres elementos que se encuentran muy rara vez en la poesía contemporánea mexicana: Primero, un tema abiertamente político de tintes utópicos –el único otro ejemplo identificable en los últimos años es *Los endemoniados* (2004) de Óscar de Pablo, sobre los obreros de una fábrica; Segundo, la construcción del sujeto colectivo arriba mencionado; Tercero, la articulación de una ciudad sórdida como sujeto del poema” (283-284).

<sup>17</sup> En esta idea parafraseo los dos primeros párrafos de la “Introducción: Rizoma” de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* de donde Rivera Garza extrae la cita de Deleuze y Guattari (2004, 9), así como a ella en su “Desapropiación para principiantes” (Rivera Garza 2017a).

empleo de la estrategia del reciclaje, entendido tanto como una desapropiación del texto propio como un proceso o tratamiento residual del trabajo, estrategias empleadas por Rivera Garza al incluir *La más mía*, su libro de poemas publicado en 1998 con ligeras modificaciones de forma –cambio de mayúscula a minúscula, detalles de puntuación, por ejemplo–, como un estrato geológico que conforma parte del cuerpo rocoso de *Los textos del Yo*. También vemos un gesto y unas prácticas escriturarias y estéticas que reverberarán en sus otras textualidades: el gesto, el de la repetición y la diferencia; las prácticas, la de la escritura conceptual y desapropiativa.

En este gesto de reinscripción y reutilización de “La más mía” –y en las pequeñas variaciones introducidas en ella– leemos lo que señalaba Deleuze (2002) cuando explicaba la distinción que Pius Servien establecía entre el lenguaje de las ciencias y el lenguaje lírico. El primero está regido por la igualdad, por tanto, cada término puede ser sustituido por otro; mientras que, en el segundo, cada uno de los términos es irremplazable, solo puede ser repetido (22). En este lenguaje lírico y geológico que se va (ex)tendiendo y ofreciendo desde la repetición, leo también una trasgresión dada por la expresión simultánea en esa repetición de “una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, un elemento notable contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia” (Deleuze 2002, 23). En este sentido, la repetición da cuenta de una diferencia. Pensando en la repetición como acto diferencial, donde no solo es siempre otro tiempo, el futuro, sino, además, un lenguaje que a fuerza de ejercer su performance activa su singularidad, porque lo repetido no puede ser “representado” sino “significado, enmascarado por lo que lo significa, enmascarando, a su vez, lo que significa” (Deleuze 2002, 45): en esta línea, entonces, las variaciones de “La más mía” su repetición es tanto un nuevo performance, como su singularidad, un gesto lingüístico autónomo *porque* se repite.

Este proceso de repetición y singularidad da cuenta de la imposibilidad de representar la experiencia dolorosa de la hospitalización de la madre por un aneurisma, así como de la ilusión autobiográfica poetizada, que insiste en esa imposibilidad; al fin y al cabo, la escritura es la inscripción de la incapacidad de volver sobre esa experiencia desde el registro de la misma y se manifiesta en esta idea de repetición como un modo de enmascaramiento. En el texto, ese yo escrito se hace máscara para decir “que no hay manera de tener un contacto directo con lo real, no al menos sin el lenguaje; y que el yo no es más que una convención, el acuerdo del cual partimos para colocarnos en modo

íntimo, aunque transferible, ante el lenguaje” (Rivera Garza 2013c, 20) –; reverberan acá las palabras de Pizarnik que aparecen en el epígrafe del libro.

Este poemario que conforma el libro I mantiene un pulso narrativo en torno al acontecimiento de la madre hospitalizada para ser operada debido a un aneurisma. A lo largo de 27 poemas, entonces, el yo poético irá contando y describiendo los espacios del hospital, los pacientes de sus pasillos, la espera interminable del yo poético, sus recuerdos y experiencias con la madre-cuerpo y con su *propio* cuerpo hasta la finalización de la experiencia hospitalaria. De hecho, en ese presente, el yo poético se enfrenta al acontecimiento que repentinamente ha cortado su rutina y ha generado las prisas en hacer las maletas

No usaba vestidos  
 Nada me hizo virar la cabeza  
     ni volver la vista atrás.  
 Te digo que solo tenía ojos para la eternidad.  
 Pero reconocí tu voz una tarde como ésta  
     a la hora de las seis  
 cuando la alarma de sirena se coló bajo los muros  
     y me atravesó la piel.  
 Fue cuestión de unos segundos  
     un boleto de avión dos maletas  
 Regresé a ti con toda mi urgencia.  
 (Rivera Garza 1989, 19-20 / Rivera Garza 2005a, 22-23)

A partir de la urgencia como mediación del desplazamiento, el poema se escribe como bisagra entre las temporalidades –el antes y el durante del hospital y de la enfermedad- y los diferentes apuntes sobre el distanciamiento previo y el de la propia mirada crítica y doliente hacia ese presente, y se acumulan los recuerdos y las formas de las relaciones maternofilial y corporales.

Creo importante señalar que este tipo de escritura poética como la que con-  
 ficciona Rivera Garza enfatiza en el desplazamiento de la noción poética que construye  
 un hablante lírico al dirigirse a un objeto lírico. En ella notamos no solo el agotamiento  
 de la visión romántica caracterizada como expresión de sentimientos, sino una renovación  
 de la creación y de la concepción poética al problematizar lo conceptual, documental y  
 apropiacionista, y al considerar, desde la escritura en sí, cómo vivimos y pensamos como  
 sujetos (lingüísticos) “la relación entre las palabras y la realidad extra lingüística (si es  
 que la hubiera)” (Gache 2015, 9).<sup>18</sup> En este caso, la poesía “se relaciona más bien con un

---

<sup>18</sup> Es importante delimitar lo de la escritura conceptual, pues la noción de conceptualismo como tal proviene del mundo del arte. En principio, hay que considerar que el conceptualismo “es un término que rompe definitivamente con la dependencia histórica del arte en su forma física y percepción visual” y se

juego de los significantes y de las materialidades propias de los signos” (Gache 2015, 9). Un juego propio de la contemporaneidad que da cuenta de una reproblematicación de la noción de sujeto moderno y se focaliza en las relaciones entre el lenguaje, el mundo, el pensamiento, lo lingüístico y lo extralingüístico. En ella, como “reflejo” del giro lingüístico, todo empieza a ser visto como procesos mediados por el lenguaje y el mismo sujeto es considerado un efecto del lenguaje, mientras que el lenguaje en sí es visto como un “estructurante del pensamiento” (Gache 2015, 13-14). Este tipo de poesía se aleja del carácter representacional del lenguaje y pone en evidencia el artificio de lo lingüístico mediante la construcción de modos alternativos de decir, expresar y presentar un sentido determinado en la escritura.

Como hemos comentado antes, en el caso de la meseta “La más mía”, el modo de significar y de decir de otra manera se da a través de la autodesapropiación, el reciclaje y la repetición del otrora poemario autónomo que ilustra “la noción de que un libro es el

---

distancia del arte conceptual que da cuenta de una práctica formalista, vinculada con el minimalismo (Prólogo del catálogo de “Global Conceptualism. Points of Origin, 1950’s – 1980’s” citado por Parcerisas 2007, 17). “El Conceptualismo cuestionó la idea del arte, no en un sentido de negación (antiarte), sino con el fin de ampliar y profundizar en el ámbito de lo posible: trasladar el énfasis desde el objeto a la idea, priorizar el lenguaje por encima de la visualidad, criticar las instituciones del arte, y en muchos casos, la consiguiente desmaterialización de la obra de arte” (Prólogo del catálogo de “Global Conceptualism. Points of Origin, 1950’s – 1980’s” citado por Parcerisas 2007, 17). Si bien es cierto que esta propuesta estética surge en la década de los sesenta y setenta del siglo XX y que tiene sus antecedentes en la “Fuente” de Marcel Duchamp, va a ser hacia fines del siglo pasado cuando se materialice aún más esa “priorización del lenguaje” en el texto, en la escritura. En especial con la visibilidad y fuerza que tuvo en la literatura estadounidense y canadiense en ese momento, y que aún conserva. Resaltará en este sentido, la propuesta de Kenneth Goldsmith (2015) del escritor como gestor/programador que administra, analiza, organiza y distribuye el lenguaje de los textos que ya circulan y en demasía para producir una “escritura no-creativa”, una escritura urdida a través de recursos considerados ajenos al campo de la práctica literaria como “el procesamiento de palabras, la construcción de base de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva [...]” (12), así como el pastiche y el collage. Esta práctica considera el acto de escribir como “el acto de mover el lenguaje de un lado a otro, proclamando con osadía que *el contexto es el nuevo contenido*” (13).

En el caso de la propuesta de Rivera Garza vemos un estadio conceptual, al que de algún modo corresponderían estas mesetas –en tanto utiliza las técnicas creativas conceptuales y comienza a interrogarlas–, que deviene en uno posconceptual, que se observará con claridad en el resto de su obra poética. Esta traslación se debe a no restringir su producción textual a un mero tratamiento formal; es decir, a emplear solamente algunas prácticas escriturarias propias de la escritura conceptual como las mencionadas antes, sino, y muy especialmente, al cuestionamiento incesante de las mismas y al modo en que al incorporarlas se hace una crítica del presente y se funden la escritura y la política. Lo posconceptual enfatiza lo estético-ético de/en la escritura y es otra manera de decir desapropiación. “La desapropiación es, así la forma crítica de la escritura en su momento posconceptual y posmutante” (Rivera Garza 2013a, 26).

Para más detalles sobre el conceptualismo literario, ver: Fitterman y Place (2013) y Carrión (2015). Los primeros, desde sus lugares de escritores, definen escritura conceptual, la diferencian del Arte Conceptual y reflexionan sobre las metodologías y estrategias de esta práctica. Por su parte, el crítico catalán hace un recorrido panorámico con énfasis en la poesía conceptual. Llama la atención en él, el que a pesar de considerarlo un fenómeno global mencione que en términos nacionales destaque más la literatura mexicana; por cierto, señala a Rivera Garza como una especie de agente doble que crea vínculos entre las literaturas conceptuales en inglés y español.

capítulo del otro libro que la escritura escribe a través del autor”; ilustra uno de los tres puntos de partida/despegue de la “Escritura procesual” de Rivera Garza (2007d, párr. 5). Para ello, valga de ejemplo este libro I completo que, como en la edición de Tierra Adentro de 1998, consta de veintisiete poemas que, a modo de escenas fragmentarias, desiguales, aunque con cierta uniformidad estilística y temática, van configurando al yo que se construye en él mediante la poetización de la experiencia hospitalaria y urgente que cruza los cuerpos de todos los convocados en el texto.

Más allá de este proceso de la desapropiación, reciclaje y repetición como hechos lingüísticos y literarios, desde el título ya se observan las reverberaciones de la estética citacionista, pues “La más mía”, título del libro y de uno de sus poemas, está tomado del poema homónimo de Juan Ramón Jiménez. “La más mía” del escritor español integra *Olvidanzas del muguereño* (1901-1907), libro compuesto por las secciones “Rosas de setiembre”, “Las hojas verdes” que incluye “La más mía” y “Versos accidentales”.<sup>19</sup> Esta referencia resulta más valiosa, pues, más allá de dar cuenta de las lecturas poéticas de Rivera Garza –entre los diversos materiales y formas que consulta y emplea en su oficio de escritora– establece la noción del corte selectivo, de esa referencia pista y despiste simultáneamente, un guiño clave a la estética del tajo que, desde mi perspectiva, atraviesa toda la escritura riveragarceana.

Tomar el referente de Juan Ramón Jiménez es también escoger lo ambiguo y el juego adversativo tejido en el texto (Silvera Guillén 2014).<sup>20</sup> Ambigüedad dada por el modo en que se textualiza la construcción de un sujeto poético desde ese lenguaje que, desde la imposibilidad de dar cuenta de una experiencia dolorosa, ofrece una opción ante lo inefable y al tomarla se configura como un yo frente a “la más mía. La madre” (Rivera Garza 1998, 71 / Rivera Garza 2005a, 68).

En este libro, hay muchísimos ejemplos de esta disección de otros textos para incorporarlos en el propio como esas maneras de ir hablando sobre el dolor, por ejemplo, o sobre experiencias dolorosas que se viven dejándonos sin voz y sin respiración, exigiendo nuevas valoraciones, lenguajes, puntos de vistas o voces otras que ayudan a exponer y centrar tanto el hecho de la enfermedad, en este caso, como el hecho lingüístico que también es. Entre otros ejemplos están “vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre” (Rivera Garza 1998, 15 / Rivera Garza 2005a, 19), “Entonces entendí a

---

<sup>19</sup> El poema puede ser consultado en Jiménez (1978, 141).

<sup>20</sup> Silvera Guillén (2014) lee este poema como “un constante juego de adversativas [...]” (s/p), como una indecisión entre lo amoroso y la belleza que no se puede nombrar.

Vallejo y entonces repetí: *nunca lo lejos arremetió tan cerca*” (Rivera Garza 1998, 20 / Rivera Garza 2005a, 23) y “Luego llegó la mansedumbre a sentarse sobre mis piernas y como Rimbaud la encontré amarga y la insulté” (Rivera Garza 1998, 61 / Rivera Garza 2005a, 59); estos fragmentos tomados, y en ocasiones reescritos, pertenecen a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, “Los nueve monstruos” de César Vallejo y *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud y aparecen en los poemas “[lo que veo a mi alrededor]”, “[¿a partir de qué lugar comienza a ser peligroso seguir alejándose? Sam Shepard]” –que es también una cita que hace de este dramaturgo estadounidense– y “[*par la nature, heureux comme avec une femme. Arthur Rimbaud*]” –el último verso del poema “Sensation” del *1er Cahier de Douai* de Rimbaud–, respectivamente.<sup>21</sup>

Citar es acumular y reordenar el espacio lingüístico de la experiencia estética y del hecho poético. Porque, al fin y al cabo, ¿quién es la más mía? ¿Una figuración personal que amerita de la referencia externa? ¿Una otredad más propia que *antes*? Veamos las veces que la nombra hasta llegar al apartado homónimo:

- ““vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía/mi padre”;/la mujer, la más mía, en cuya carótida flota/el globo frágil/el globo cruel de un aneurisma” (Rivera Garza 1998, 15 / Rivera Garza 2005a, 19)
- “La más mía está postrada dentro de su cuerpo” (Rivera Garza 1998, 21 / Rivera Garza 2005a, 24)
- “No me pidas ternura/Amantísima, la más mía, pídemme/cualquier otra cosa [...] Pídemme lenguaje” (Rivera Garza 1998, 68 / Rivera Garza 2005a, 65).
- La magnífica [...] la por sobre todas las cosas/la cabrona/la todas/ la más que todas/la que renace/ La madre. (Rivera Garza 1998, 71 / Rivera Garza 2005a, 68)

Primero el marco temporal y accional de *Pedro Páramo* marca el camino narrativo hacia la madre, tanto en su dimensión de búsqueda como de su *posible* muerte. Se la llama sin que sepamos, como en *Pedro Páramo*, desde la dimensión fantasmal de la voz, pero con la idea de que la muerte ronda el hecho lingüístico y poético. Si en esta primera vez “la más mía” es una de las figuras del espacio hospitalario, en la segunda mención ya es hablada porque es el *momento*: una madre en el hospital es una paciente más, pero también es, por encima de todas las personas, la más cercana, la más apropiada en el sentido de tomada para sí, que es la operación siguiente: exponerse como acogedora del cuerpo de la madre, cuerpo dentro del cuerpo, cambiando el rol –de madre a hija y

---

<sup>21</sup> Además de los casos anteriores, hay dos más que se presentan también en los títulos de los poemas. Me refiero a “[*You should not mistreat me, baby, because I am young and wild. Bob Dylan*]” de la canción de blues “Ragged & Dirty”, versionada lírica y musicalmente por este cantautor, y “[*El amor es dar lo que no tienes a alguien que no lo quiere. Jacques Lacan*]” que proviene del Seminario VIII de Lacan, sobre la transferencia.

viceversa—. Finalmente, la más mía no puede pedir/exigir ternura, pues en el pasado reciente la voz poética apenas si miraba hacia atrás, pero sí puede pedir lenguaje, y por ello, su acumulación, su orden, sus citas y sus juegos son los caminos para hacerse un cuerpo dador de vida en medio del dolor, de la idea de la muerte, de la enfermedad y de la memoria familiar. En este sentido, se recoloca la apropiación de la cita de *Pedro Páramo* como marco del tránsito de voces fantasmáticas: es el posible final de “la más mía”, pero, antes de esto, ella es también el origen de la búsqueda, el inicio del tránsito en el hospital, ese espacio diferenciador de cuerpos lastimados, enfermos, en proceso de sanación y, cómo no, tratando, en lo posible, de huirle a la muerte, justamente el marco que Rivera Garza estabiliza al inicio como si fuera el marco temporal transicional entre la vida y la muerte o, entre la muerte y el habla como ocurre en *Pedro Páramo*.

Mientras que al retomar a Rimbaud en “[*par la nature, -heureux comme avec une femme. ARTHUR RIMBAUD*]” y en este poema incluir estos versos: “Luego llegó la mansedumbre a sentarse sobre/mis piernas/y como Rimbaud la encontré amarga y la insulté” (Rivera Garza 1998, 61 / Rivera Garza 2005a, 59), lo repite, asume sus gestos y abre esa otra espacialidad de la cita como espejo donde nos miramos y reenocamos. El yo poético puede imaginar, como en el poema rimbaudiano mencionado antes, que la vida será más bohemia que nunca en la naturaleza, con una felicidad que es femenina y mujer. Y, al mismo tiempo, es imposible no atender a ese otro Rimbaud y su temporada en el infierno similar a la bajada a los sótanos de los hospitales donde, por lo general, está la morgue y, quizá, muchos quirófanos de emergencia. Tampoco es posible olvidar la referencia al viajero, al hotel, a la vida errante o, al menos una lejos de casa que se intuye justo en la referencia a Sam Shepard y que remite a la distancia entre madre e hija que, además, esta ahora es más profunda por el aneurisma de la *más madre* que nunca y, por eso mismo, de la *más hija* que antes. El yo poético se encuentra con un lenguaje, pero, al regresar de manera abrupta constata la distancia inadecuada y lejana de su madre y de su pasado.

Como en todo ejercicio de memoria, el yo poético se nos presenta recordando lo que ha sido de su vida lejos de ese cuerpo materno enfermo al que ahora regresa y al que le ofrece el suyo: cuerpo material para renacer, lenguajes para mediar la experiencia, emociones para mirar el entorno.

De todos los tajos insertados en los poemas y operando como refracción espejeante, acumulación y explicación, descripción y recolección de la experiencia entre la vida y la muerte, resalta el tajo mayúsculo de *La más mía* (1998) que es incorporado



acá completamente como ya hemos mencionado, pues deja de ser un libro autónomo y se convierte en una de las partes que conforman *Los textos del Yo*. Esta estrategia de reciclaje, recontextualización e inserción empleada acá, desde mi perspectiva, es el germen de la estética citacionista y desapropiativa riveragarceana. Este germen es el principio orgánico de cuya semilla se forma la planta y crecen ramificaciones rizomáticas que se desplegarán dentro de este mismo tríptico y, luego, se saldrán de él para buscar otros espacios, temas y formas. En este sentido, creo importante recordar que estas estéticas junto con la del tajo concentran tanto la reverberación como el tejido, la búsqueda de referentes, la búsqueda de otros significantes y significados. Es un juego y pesquisa al tiempo que un trabajo de investigación y fijación de los textos de esas citas a través de las mil y un formas en las que es posible entender la estética por y a través del lenguaje.

Además de todo el libro I, “[egreso]” es el texto que también ilustra este proceso. Veamos. La clavé médica o más bien del cuerpo enfermo que se nos presentaba al inicio del libro con la definición de aneurisma y que cobra peso con “[hospital de neurología]” rebasa los límites del texto poético y propone otro tipo de experiencias de significación en este poema:

El médico dijo:

Se trata de Hilda Garza Bermea, paciente femenino de 53 años la cual tiene un Dx de un aneurisma de la Arteria Carótida Interna en la región supraclinoidea. Se le colocó una pinza de Salibí para lograr obstruir el flujo y aislar la lesión. Se realizó cirugía el día 17 de abril de 1997 por tercera ocasión en donde se tuvo éxito en el aislamiento y el clipaje del aneurisma a base de la colocación de un clip tipo Yasargil, recto de 9 milímetros y de titanio. En su quinto día postquirúrgico y habiendo valorado su hemodinamia, función mental, motora, sensitiva y afectiva se da de alta sin que se encuentren datos de algún déficit posterior a la cirugía. Hilda se encuentra en condiciones de egresarse teniendo cuidados de reposo relativo sin hacer esfuerzos grandes.

Su alimentación será a base de verduras sin grasas, frutas y poco contenido de carbohidratos.

Dx de ingreso: Aneurisma gigante de ACII.

Dx de egreso: Aislamiento de Aneurisma con clipaje a base de clip Yasargil de 9 milímetros recto.

Se da cita con el Dr. Revuelta.

Mi madre dijo: El aire no había estado nunca tan azul. (Rivera Garza 1998, 77 -78 / Rivera Garza 2005a, 73-74)

Lo primero que salta a la vista es la costura del texto, la línea sinuosa que marca el cambio tipográfico y muestra la unión de las partes que conforman esta con-ficción poética. El texto se inicia con una fuente determinada, la misma con la que cierra, para reproducir mediante el estilo directo lo que el yo poético escuchó de los labios del médico. Luego de los dos puntos, el entrecorillado es sustituido por el cambio de tipo que nos recuerda la forma en que se presentan los informes médicos, similares al que se “reproduce” acá para dar el alta de la paciente Hilda Garza Bermea, madre de Rivera Garza. Insertar el informe con su cuerpo tipográfico es otra variante de la citación de voces, experiencias, miradas y lenguajes.

La materialidad de archivo médico, en tanto forma y contenido, es recontextualizada y desplazada para resignificarse dentro del poemario o, también, para que este espacio textual lo resignifique, como un cuerpo dentro de otro, un texto diferente dentro de su diferencia. El discurso médico deviene en uno poético cuando es intervenido por la escritura que lo enmarca en otro espacio. La intervención pasa, además de por el tajo del informe y la recontextualización, por la inserción de esas frases que en estilo directo introducen las voces que escucha este yo doliente construido desde la escritura: la del médico y la de la madre, cuya voz es precedida por un “mi” que aporta no solo posesión sino un valor afectivo de continuidad, como si ese cierre en la voz de la madre es la confirmación extraoficial del egreso.

El informe resume la estancia que, hasta ese momento, hemos estado viendo desde el yo poético y sus lenguajes. El resumen es un *cuento con futuro*, pues, además de la dieta y el descanso, sabemos que el tiempo diegético de consideración es ese quinto día después del postoperatorio, conocemos detalles del tratamiento dado, la evolución clínica, las condiciones de su salida y los cuidados a seguir; en otras palabras, ha pasado el tiempo necesario (poema) para considerar, entonces, dar el alta.

Quizá, ante este informe narrativo, instruccional, descriptivo, contextual y clínico, lo que queda es colocar, como el poema de Rimbaud, la sensación de la madre: “Mi madre dijo: El aire no había estado nunca tan azul” (Rivera Garza 1998, 78 / Rivera Garza 2005a, 74). Si el informe habla de ella, ahora le corresponde al yo poético transmitir esa experiencia inédita ante un contexto natural archiconocido pero, ahora, diferente. El cuerpo enfermo es construido desde el lenguaje que lo ausculta, diagnostica, receta, confina y trata, y como contrapunto de la objetivización necesaria del discurso clínico aparecen la voz y la naturaleza renovadas en la experiencia de vida.

En este gesto de desapropiación del archivo médico vemos, además, la emergencia de la práctica de una escritura colindante. De la mixtura de esos espacios inarmónicos que reverberarán en el resto de su producción escrituraria y seguirán operando en su acción de impactar las superficies, los cuerpos y sentidos cercanos o no, al respecto seguiremos hablando más adelante cuando leamos *El disco de Newton* y *Viriditas*.

Vamos a una nueva capa ahora en torno al fragmento que puede asimilarse como ruina, cristales rotos, miembros fuera del cuerpo, restos, trozos de un todo, entre otras significaciones. En las capas sedimentadas de Jiménez, Rulfo, Vallejo, Rimbaud, Shepard, Dylan, Lacan, los médicos y Rivera Garza se erige “La más mía” y en ella una voz encontró “el momento de hablar” (Rivera Garza 1998, 21 / Rivera Garza 2005a, 24), desde “las palabras inarticuladas de la poesía” (Rivera Garza 1998, 45 / Rivera Garza 2005a, 44) y ubicarse fuera de ellas, “justo en el límite de todo lo que es” (Rivera Garza 1998, 46 / Rivera Garza 2005a, 45) para poetizar la experiencia inefable de conversión de persona a cuerpo, a uno ahora visto como en sus partes: “te convertiste en un cuerpo y nada más que un cuerpo: dos brazos, dos piernas, una cabeza, venas. De pronto ya no fuiste mi madre ni la madre de otra hija muerta” (Rivera Garza 1998, 41 / Rivera Garza 2005a, 41). Si la intervención quirúrgica trae a la vida consciente a ese cuerpo, este ya se ha manifestado como uno sin mediación genérica (*mi madre*), sino como expresión de una naturaleza: una cabeza, unos brazos, venas, etc. En “[alumbramiento]” leemos:

En el hospital  
 donde el cuerpo es una aglomeración de órganos [...]  
 Déjame ser de vidrio junto a ti [...]  
 Que mis piernas sean tus piernas  
 que mis manos se conviertan ahora en tus manos  
 que mi corazón salte rojo y fugaz dentro del tuyo.  
 Respira por mis labios.  
 Fórmate dentro de mí.  
 En el hospital donde todo se quiebra  
 quiero darte a luz a ti. (Rivera Garza 1998, 53-54 / Rivera Garza 2005a, 51-52).

La enfermedad es un punto de vista que genera el distanciamiento crítico de la mirada del yo poético: el cuerpo en el hospital, todos los cuerpos en general, son aglomeraciones de órganos; no pueden ser sino eso, pues el hospital es el recinto compartimentado de cada uno de nuestros órganos enfermos.

La acción ante ese distanciamiento que genera la enfermedad es la contraria: asumirlo, aproximar el propio cuerpo para que funcione como receptáculo, matriz, cueva y, en definitiva, protección y regeneración. Ahora bien, además de esta incubación de una vida que se debate en las operaciones y en la recuperación, el hospital es el espacio donde

“todo se quiebra” –se fragmenta, se distancia, se aleja-: la cabeza de las funciones cerebrales, el cuerpo de sus órganos. Entonces, ante este escenario, son los fragmentos los que otorgan vida. Es decir, así como el cuerpo del hospital y el cuerpo de los pacientes se fragmentan –ya para observarse mejor, ya para comprender los daños de órganos puntuales- y se aglomeran –ya en la morgue, ya en la sala de espera- la salida del yo poético es convertirse en un fragmento más, ofrecerse como tal, acoger no al cuerpo sino a este venido de ese entorno, es decir, uno, operado, cortado, evaluado, sanado, etc.

Uno de los recursos retóricos, simbólicos y estratégicos de Rivera Garza es el uso de la acumulación: se acumulan los versos con la misma estructura –“la por sobre todas las cosas/la cabrona/la todas/ la más que todas/la que renace/ La madre” (Rivera Garza 1998, 71 / Rivera Garza 2005a, 68) – o por subordinación a modo de oración religiosa – “que mis manos se conviertan ahora en tus manos/que mi corazón salte rojo y fugaz dentro del tuyo. /Respira por mis labios. /Fórmate dentro de mí.” (Rivera Garza 1998, 53-54 / Rivera Garza 2005a, 51-52)–. Se trata de acumular in crescendo de tonos y significados, de voces y referencias, de los modos del miedo –tan fantasmales y literarios como los de *Pedro Páramo* o Juan Ramón Jiménez o tan sublimes como el cuerpo en sus partes, si no creadoras, sí conservadoras de la vida. El fragmento es un modo de nacer a la vida, así como una sílaba es también la compleja articulación de un lenguaje, o una cita recupera un nuevo aliento u ocupa una nueva relación con el propio sentido y significados. De ahí, entonces, que la desapropiación, en general en esta meseta, no sea un tajo violento, sino, antes bien, un tajo que mantiene la memoria de su origen y que puede albergar nuevas vidas, como el informe, por ejemplo, o la propia escritura del poema y de este dentro de otro poemario.

En este sentido, “La dadora de vida” (Rivera Garza 1998, 21 / Rivera Garza 2005a, 24) es también “la que renace” (Rivera Garza 1998, 71 / Rivera Garza 2005a, 68) en este cuerpo hija-madre que se construye en el cuerpo-escritura de “La más mía”; un cuerpo atravesado, o más bien constituido, por las intervenciones escriturarias como las explicadas antes y que con-ficcian un cuerpo al que da luz la escritura poética.

### **3.1.2 Meseta II: *Yo ya no vivo aquí***

Esta meseta-libro se despliega a través de cinco apartados numerados que rondan sobre *el lugar* y contienen una serie de poemas largos, donde predominan los versos libres, fragmentados. El diseño de la página-texto es lúdico, juega con los márgenes y el

verso, acotando el espacio al punto de ensancharlo y de reducirlo hasta una palabra. Los apartados titulados “I. el lugar”, “II. maneras de entender el lugar”, “III. los personajes del lugar”, “IV. los vacíos del lugar” y “V. la tercera parada” se abren con la “Exhortación primera: ¿Quieres saber lo que se siente?” y se cierran con las “Notas finales”. En estas, Rivera Garza (2005a) nos “confesará” que

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 (142)

“Ellos” se convierten en un “nosotros” donde el “yo” minado encuentra un lugar para ser: la escritura que se hace con los otros en muchos sentidos, incluso el experiencial cotidiano; a pesar que ella sea la manifestación de la imposibilidad de representar esa experiencia. Estas notas finales son eco del epígrafe de Deleuze y Guattari al inicio del libro y, en especial, a su modo de significar. Explícitamente, da cuenta del carácter comunal de esta escritura.

Voy hacia atrás en esta meseta, al inicio de la misma. En “Exhortación primera: ¿Quieres saber lo que se siente?”, que pareciera estar fuera de la construcción de los apartados poéticos por la estructura dada a esta capa-libro II, veo el primer poema, uno que interpela directamente al lector. La interpelación no solo se hace a través de la interrogante formulada en el título, sino de la confesión compartida: “*Ávido lector: no se siente nada. [...] La muchacha que sale de su país en un Aeroméxico / matutino no siente nada. [...] Ávido lector: sólo en la memoria (que es puro lenguaje) / sentimos*” (Rivera Garza 2005a, 88). Este no sentir de “la muchacha”, que de algún modo nos remite a la autora, es un “ellos” que

Viven en dos países a la vez.  
Oscilan, rebotan, saltan, vuelan y se regresan.  
Están aquí y no están aquí; ellos están allá y no aquí  
y tampoco allá.  
Hablan de sí mismos en la tercera persona, el plural  
como metáfora (Rivera Garza 2005a, 113)

Además de esa interpelación al lector describiendo la ausencia del sentir, hay una voz articulada en un yo-nosotros-ellos, una voz *plural del migrante y migratoria* que ya no es de aquí ni de allá, que ahora habita el lugar que tejen las palabras porque es el único donde se puede sentir. De ahí que todo este libro escrito entre 1997 y 2003 y entre San

Diego (Estados Unidos) y Metepec (México), es decir, entre un ir y venir temporal y geográfico, gire alrededor de la deconstrucción de un lugar desprovisto de expresiones simbólicas identitarias, relacionales y socio-culturales y pasa a ser un lugar otro. Un sitio enraizado en un “aquí” donde “cabrían los humanos restos [...]; aquí cabrían todas las palabras que no escribí [...]; aquí cabrían las feministas [...]; y cabrían los pirados [...]; y cabrían las putas [...]; aquí cabría el bufón de todos, el ladrón [...] y cabrían también todos los putos, las locas loquísimas”, aunque no estén allí (Rivera Garza 2005a, 89-92).<sup>22</sup> Es un espacio donde tienen cabida esos otros sujetos que suelen quedarse “fuera de”, el poema se convierte en un lugar de acogida. Este lugar, el del espacio de la palabra que ampara a esos “ellos” que somos “nosotros”, conforma un territorio particular cuyo recorrido nos ayuda a desarrollar algunas “maneras de entender el lugar”, un recorrido que dibuja un espacio-cuerpo:

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.

Dentro de cuartos perfectamente blancos, en letras  
silenciosas y desparpajadas esquinas, el lugar se  
tornaba argumento, hipótesis, inmoral objeto de  
estudio.

En noches sin dueño el lugar se volvía cuerpo bajo  
la llovizna, visión adolescente, masturbatoria  
manía.

Había calles en que, sólo a ciertas horas y únicamente  
en las tierras altas, el lugar llegaba como paréntesis,  
lapsus linguae, posdata entrometida.

En los pocos entrañables libros había párrafos  
que lo traían como enigma, vocación, estilo.

Lo veía en todos lados; lo creaba en todos lados.

Pero sobre todo me gustaba decir que era hermoso

(y lo hacía como una mujer vuelta hombre enamorado  
de una mujer)

---

<sup>22</sup> Fragmentos de “qué bueno que no están” (Rivera Garza 2005a, 89-92), uno de los poemas de “I. el lugar” de esta capa-libro II “Yo ya no vivo aquí”.

[...]

*había una vez*

un lugar hermoso porque era mío. (Rivera Garza 2005a, 116-118)

Esta cita fragmentada del poema “las muchas mentiras del lugar” muestra la construcción del lugar a través de ocupar el espacio de la página con estrofas de extensión variable, con versos constituidos por una palabra, por el énfasis dado a alguna frase que remite a otra forma literaria –como ese “había una vez” que implica la fórmula iniciática casi ancestral del relato–, con versos entre paréntesis que parecen agregar un sentido explicativo aunque simulan no estar en el texto.

En estos versos el ritmo y las secuencias de imágenes del espacio se traza una trayectoria de la traslación del sentido; los lugares “eran alegoría, metáfora, ardiente comparación:/sustantivo entre sustantivos, cosa alcohólica y cierta” (Rivera Garza 2005a, 116), es decir, justamente las figuras retóricas que se han ido aplicando en la creación del poema, o signos de puntuación (el paréntesis), géneros textuales (posdata, libros) estructuras morfológicas y sintácticas (sustantivos, párrafos) secciones (argumento, hipótesis). Este conglomerado de sustantivos relacionados con la escritura, la composición y el lenguaje se humanizan asumiendo las experiencias del sujeto poético: “el lugar llegaba como paréntesis” (Rivera Garza 2005a, 117), “el lugar se tornaba argumento” (Rivera Garza 2005a, 116).

Los lugares no existen en tanto no son nombrados. De hecho, el lugar *es* palabra, pensamiento, cuerpo y adviene o, más bien, irrumpe como una metida de lengua, como un tropezón lingüístico. Un lugar que está en las estructuras sobre las que se levantan los libros y que llama a ser leído, un lugar “hermoso” desde el posicionamiento mujer-hombre-mujer porque, sin distinción de lo genérico, es un lugar propio que se enuncia y nos enuncia. Es el lugar de la escritura: “Aquí, en el lenguaje, el único lugar” (Rivera Garza 2005a, 104).

En este sentido, si el lugar es el lenguaje, la palabra se escribe para ser habitada. La escritura recrea espacios personales y colectivos donde el sujeto sin asidero puede reconocerse e interpelarse. Julio Ramos, pensando en la experiencia del exilio de José Martí, por ejemplo, se plantea una serie de interrogantes sobre el escribir desde otra parte que, creo, tiene cabida en este caso. Ramos (1996) se pregunta: “¿Qué significa escribir en un país distinto, un lugar diferente del que el sujeto postula como propio? ¿En qué registro se constituye, a la distancia de la lengua materna, el sujeto que parte? ¿Cuáles

son las líneas del territorio de la comunidad en que se inscribe? ¿Qué deja afuera?” (177). Para responder a estas inquietudes trae a colación una cita de Adorno, a partir de la que sigue reflexionando sobre este tema: “En el exilio la única casa es la escritura. Las implicaciones de la metáfora son bastante obvias. Ante el flujo, el desplazamiento - personal, cultural y jurídico- que consigna el viaje y el cruce del límite territorial, para Adorno la escritura es un modo eficaz de establecer un dominio, un lugar propio al otro lado de una frontera” (177). Siguiendo a Ramos (1996) en esta reflexión, me pregunto: ¿cómo es el espacio que Rivera Garza construye en esta escritura poética?

Estas preguntas nos sitúan frente a temas como el de la migración, los cuerpos desplazados, los procesos de desterritorialización y reterritorialización y el modo en que la literatura ofrece o diseña un lugar, los recibe y los explica. Creo que los poemas “la gramática del lugar” y “la anatomía del lugar” pueden ayudarnos a pensar cómo la escritura construye un territorio con palabras que resguarde, dentro del texto, a esos cuerpos en fuga. Veamos.

En “la gramática del lugar”, este espacio que es el lenguaje se levanta alrededor del binomio palabra-cuerpo. Sobre esta piedra angular se escribe una “gramática de los huesos nuestros [...]” (Rivera Garza 2005a, 131) en la que leemos:

Aquí, decía  
buscando palabras diminutas en diccionarios  
con dientes y con ramas  
*adverbio de lugar*  
definición paradigmática  
aquí, subjuntivo deseo de lo que *hubiera* sido [...]. (Rivera Garza 2005a, 103)

El aquí, en el lenguaje, en el diccionario, encontrado ahora en su definición – adverbio de lugar- que se desplaza hacia el modo subjuntivo: entre el presente y el futuro posible. El lugar se asienta en los adverbios, pero se desplaza en los tiempos verbales. El lugar es gramatical, en tanto función oracional.

En esta primera estrofa se subvierte el adverbio en *verbo*. El *aquí* determinante se transforma en una forma verbal del espacio del *deseo*, *de la posibilidad* de algo diferente. En esta gramática, los verbos se metamorfosean y quiebran, son “verbos sincopados, tensos, rotos como lianas” (Rivera Garza 2005a, 104), verbos fragmentados que incluyen, como mínimas partículas del lenguaje, todas las combinatorias y posibilidades inimaginables. Vocablos transfigurados que construyen/habitan ese adentro/afuera de la escritura y que le imprimen a la gramática del lugar un carácter generativo y engendrador:



Decía: dame un sustantivo y crearé un alrededor  
 plurinominal  
 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. (Rivera Garza 2005a, 104)

Este sujeto tácito de *decía* que en su pretérito imperfecto parece albergar a un yo-él-ella y que, en realidad, es un nosotros, se congrega en un yo que implica un crear e inventar que convierte el *aquí* en un espacio ampliado en el que un nombre se multiplica. Convierte al cuerpo en una columna gramatical, un raquis palabra↔cuerpo que sostiene una herencia social, temporal, cultural y lingüística. En esta gramática del lugar se propone una organización y combinación alternativas de los elementos de la lengua en la que las palabras (per)mutan y adquieren otras funciones y sentidos apelando a una estructura gramatical corpórea y ósea.

Siguiendo a los filósofos fenomenológicos, si pensamos que el ser humano no *tiene un cuerpo* sino que *es un cuerpo*, una materialidad que excede lo biológico y es un constructo socio-cultural constituido por el lenguaje; si pensamos en el cuerpo como “eso que se escribe [...]” (Nancy 2003, 61), si consideramos la escritura como un cuerpo que se abre ante el problema de la significación y que es una armazón de palabras que se cuela entre las manos de quien escribe, podemos pensar “el lenguaje en tanto que *cuerpo*” (Nancy 2003, 51). Un cuerpo que para ser recorrido debe ser diseccionado, de ahí entonces que se proponga hacer *la anatomía del lugar*.

Me parece relevante señalar hacia donde apunta la palabra anatomía del título del poema que sigue. Recordemos que este vocablo designa el estudio de los seres vivos, de su estructura interna, de sus órganos, a través de la disección que, en este caso, alude a sus dos acepciones; lo que implica cortar, seccionar, a ese cuerpo que se estudia transformándolo de uno vivo a uno cadavérico. Esto último nos lleva a relacionar este poema con la propuesta de *cadáveres textuales* que hace Rivera Garza (2013a) en *Los muertos indóciles* en la que plantea la conversión del cuerpo textual en cadáver textual (35-36). Su argumentación sigue con el trazado de una genealogía de cadáveres textuales de la necroescritura, que va desde el cadáver exquisito surrealista, pasa por la muerte del autor propuesta por Barthes (1994) y Foucault (1998a) y por la Comala de Rulfo, hasta

llegar a textos contemporáneos como los de Perlongher, Shepard y Ondaatje. De ahí que se apueste por esta autopsia que delinea un recorrido memorístico y lingüístico, atravesando la noción de cadáver como algo putrefacto, listo para ser tajeado, inscrito y leído.

Bajo la uña

(con la escueta determinación del alfiler)  
el lugar se hace pequeño y atraviesa  
la tentativa hipótesis de lo real.

En la canícula del esófago

(Comala cercada por gástricas teas)

el lugar se imagina a sí mismo y estalla  
luces asimétricas.

En la comisura abrupta de la risa  
en el silencio que se agarra al cuello cuando el frío  
en la manía de la ceja  
el lugar trae su aguja y pincha y cose  
la tapicería de los miembros.

Hincado en la fractura de las rodillas  
(ángulo roto, añico de tiempo)

el lugar reza por la ausencia propia y la ajena:  
altares como invocaciones  
animación eterna.

Dentro de la célula rectilínea

(la blasfemia, el perro con rabia, la llanura  
de enmedio)

en el ácido ribonucleico de los días  
el lugar graba el alfabeto de las cosas invisibles

(ganzúa en mano, pala y pico en dientes)

libros con aspiración de monasterios.

En el tendón que es campana  
 en el cartílago que iba a ser hueso  
 en la vertebral columna del adentro  
 el lugar se existe sin ser

la carne como verbo. (Rivera Garza 2005a, 114 -115)

Intentemos una lectura al ritmo de los recursos: la acumulación, la metáfora –tendón que es campana-, la sinécdoque –en el ácido ribonucleico de los días-, en la imagen –ganzúa en mano, pala y pico en dientes-, en los símbolos –ángulo roto, añico de tiempo-, la carga geográfica mítica y/o bíblica –Comala ígnea o el verbo encarnado– o el recorrido de lo que subyace debajo de la uña o, dicho de otro modo, la exploración del interior corporal en permanente referencialidad con el lenguaje y sus juegos combinatorios poéticos y estilísticos.

En este entramado, los adverbios de lugar son el anclaje y la teoría sobre este: aquí/adverbio; este es también el ritmo entre el cuerpo y la escritura: decirlo es describirlo y nombrarlo es seguir su estructura. Primero bajo la uña, punzada por el alfiler; luego, en el momento de mayor ardor de esa parte del tubo digestivo que une la faringe con el estómago, hasta llegar a este en donde estalla para comenzar otro tránsito. El lenguaje salta del adentro del cuerpo para ir hacia afuera. De la comisura del labio, se desliza al cuello para subir por él a la ceja y, de repente, hay como un salto en el abismo desde allí hasta las rodillas, en donde cae fracturado para regresar al adentro más adentro: a la célula e, incluso, más allá en el ARN que es el mensajero genético y puede regular la expresión genética. Así “el lugar [, el lenguaje] graba el alfabeto de las cosas invisibles” en el cuerpo que con-ficciona y disecciona con la “determinación del alfiler”, con la “aguja [... que] pincha y cose [...] los miembros”, con la “(ganzúa en mano, pala y pico en dientes)” (Rivera Garza 2005a, 114-115). Este *aquí* es un lugar tajeado.

En este cuerpo-poema que se tajea, que se con-ficciona y disecciona, hay una insistencia en resaltar y recordar la materialidad del medio, del lenguaje; en tener presente la materialidad de la palabra, de la escritura. Solo que en la aproximación a este cuerpo esa insistencia no se hace desde la invocación de la palabra, sino desde la encarnación de la misma, “la palabra: objeto e imagen a la vez. Cosa de carne” (Rivera Garza 2013a, 93), se constituye como una entidad material, corpórea, tangible, cuantificable y sensible que se transforma, puede ser procesada, engullida, desechada y convertida en resto. Esta materialidad del lenguaje, entendida como una preocupación por lo formal y lo orgánico

de los vocablos y del texto, que hace de la palabra carne, apunta a la noción de sujeto de Merleau-Ponty en tanto existe en su interrelación con el mundo

es un “ser-en-el-mundo” o un ser “hecho carne con el mundo”. Este vínculo del sujeto con el mundo se da a través de la relación perceptiva de la que el cuerpo es el vehículo. La conciencia que define al sujeto es una conciencia encarnada. En este sentido, el concepto de carne hace referencia a un sintiente-sensible, dos aspectos reversibles e inseparables de una y la misma existencia, por un lado el sintiente, el sujeto que ve, que toca, y por otro el sensible, el sujeto objeto que es visto, que es tocado (Citro citada por Del Mármol y Sáez 2011, 5)

Sobre esta escritura que se alfiletea en *la anatomía del lugar* –que con-ficciona un yo que es sintiente-sensible, carne y verbo– y cuyas puntadas seguiremos leyendo puede decirse que construye un cuerpo que se encarna en el texto poético, desborda lo temático y es presentado como un punto álgido en tanto problema, propuesta de lectura y tratamiento del lenguaje. No hay un ser-en-el-mundo ni un hecho-carne sin pasar por el lenguaje, sin excavar en y reciclar o yuxtaponer sus dimensiones comunicativas, poéticas, críticas o existenciales; es decir, sin indagar en sus capas profundas como soportes de nuestras vidas.

### 3.1.3 Meseta III: *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?*

La tercera meseta-libro está constituida por dos poemas: “los hoteles vacíos” y “las mujeres-con-pasado”, y el apartado “¿ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”; este último se arma sobre veinte poemas montados a modo de escenas oscilantes entre lo narrativo, lo teatral y lo biográfico que presentan la reunión en el texto de un grupo de mujeres cercanas a Rivera Garza como Abril Castro y Amaranta Caballero por mencionar algunas, tal como señalamos páginas atrás al inicio de las mesetas. Este poemario me interesa, primero, por traer a la página y al formato libro textos del primer proyecto digital de Rivera Garza, la blogsívela, con la marca textual digital incluida. Segundo, porque en este gesto vemos la insistencia en la reescritura como práctica y concepción escrituraria, idea reforzada, además, por la interrelación que se establece en la Web 2.0.<sup>23</sup> Y, tercero, por la reverberación que tendrá en los otros poemarios como

---

<sup>23</sup> “Como pocas veces en la historia de la escritura, todo parece indicar que las tecnologías contemporáneas por fin nos han hecho admitir en público lo que hemos sabido desde siempre: no hay acto de escritura que no sea reescritura. Si hemos leído alguna vez, al escribir estamos, sin duda alguna, reescribiendo. [...] Toda palabra que existe, existe porque ha existido antes, es decir, porque ha sido reescrita” (Rivera Garza 2013a, 93).

*Viriditas* –en cuanto a la forma y el concepto– y *La imaginación pública* –en cuanto al tratamiento del cuerpo femenino violentado–.<sup>24</sup>

Más narrativo y secuencial que los anteriores, “¿ha estado usted alguna vez en el mar del norte?” comienza “presentando” a “las individuosas”<sup>25</sup> que funcionarán en el texto como una especie de personajes. A lo largo de los poemas se irán (de)construyendo estos sujetos que como “las feministas” “[v]ivían a la intemperie, que es el mismo lugar donde sentían” (Rivera Garza 2005a, 170). Sujetos que conforman una “Tercera Persona. La Triplicada Santísima Trinidad. La Agnes-Lucina-Nombre-Oculto-que-Nunca-se-Sabrá. La Amaranta-Caballero-Abril-Castro-Maggie-Triana” (Rivera Garza 2005a, 182). Nótese otra modalidad de la acumulación ordenada de nombres y caracterizaciones que, como en los poemarios anteriores, hace de la concentración de sentidos una de las operaciones de significado/significantes más intensas y complejas de su trabajo poético.

En este apartado también observo una construcción de la tríada escritura-cuerpo-palabra, aunque se urde y opera de modo distinto. Para ver esto, quiero recorrer “XVII la espalda, un poema cifrado” que desde mi perspectiva concentra todos los elementos de esta relación y abre el texto hacia la colindancia:

## XVII

la espalda, un poema cifrado

Wednesday, October 08, 2003

BLOGSIVELA 2003

LXVIII

(el texto de espalda)

Si algo nos enseña la fotografía temprana de la artista africano-americana Lorna Simpson es que, efectivamente, “la cara se lee como una noticia; la espalda como un poema cifrado”. \* Cada uno de los retratos de esas mujeres negras y anónimas que le niegan el rostro al observador parece estar indicando también que dar la espalda es, como dar la cara, un verdadero desafío, aunque de naturaleza distinta. El que da la espalda niega, desaira, recusa, se da por vencido, se retira. El que da la espalda provoca el coraje o la imaginación. El que da la espalda crea la distancia dentro de la cual se desdobra el ojo alucinado.

---

<sup>24</sup> Cruz Arzabal (2019) sigue este “trazo irregular” tendido entre “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?” de *Los textos del Yo* y “Me llamo cuerpo que no está” de *La imaginación pública*; lo lee “como quien busca a quien desapareció” (18). Más adelante seguiré este “zigzag” que dibuja en su agudo y luminoso texto “La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza” con el que este capítulo dialoga.

<sup>25</sup> “las individuosas” es el primer poema de “¿ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”

Agnes camina de espaldas ahora mismo.

Lucina, a quien un Hombre Cruel persigue en La Ciudad Sin Nombre, no da la cara nunca, da la espalda.

Amaranta Caballero da la espalda cada que prepara té o café, actividades altamente simbólicas en su vida.

Maggie Triana y Abril Castro viven en perpetua retirada.

La Ciudad Sin Nombre no puede dar la cara que no tiene.

Los textos del yo son un solo texto de espalda.

[retrocederá...]

posted by crg at 1:47 PM

\* AA .VV. *Lorna Simpson* (España: Centro de Arte de Salamanca, 2002). La cita textual proviene de Georges Banu, *L'homme de dos* (París: Adam Biro, 2000). (Rivera Garza 2005a, 185-186)

Este recorrido se inicia por los hombros de este poema que leo como un post-poema, en tanto nos remite al *post* de un blog. Lo primero que salta a la vista es que el texto simula ser una de las entradas de un blog. Luego de la numeración correspondiente de este poema –XVII– en este apartado y de su título –“la espalda, un poema cifrado–, (que vendría a ser el cuello), inicia el texto en sí con la presentación de los datos identificatorios del *post*, como su fecha de publicación, la adscripción al proyecto al que pertenece, su numeración y su título. A este encabezado, le sigue la entrada como tal que, dependiendo de cómo la leamos, tendrá ocho párrafos u ocho estrofas con extensión desigual, para finalizar con la firma “posted by crg at 1:47 PM” con la que Blogger cierra todos los *posts* publicados y que, en este caso, incluye las iniciales de la escritora y la hora en la que se compartió la entrada. El poema finaliza con una nota al pie que especifica la fuente de la cita realizada en la entrada-post-poema.

Este diseño del poema al estilo de las entradas de *No hay tal lugar* da cuenta de una marca textual digital y de una intención de recrear la entrada ausente, el *post* perdido pero rescatado y, por esto, reescrito y recontextualizado. Empleo todas estas palabras porque originalmente esta entrada, como las otras de “¿ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”, que ha sido poetizada, formaba parte del proyecto de blognovela *inconcluso, borrado* que Rivera Garza llevó a inicios de los 2000, la blogsívela. Esos textos ya no están disponibles en sus versiones originales en el espacio cuasi infinito de la web, solo podemos acceder a ellos en esos otros lugares donde pueden ir

(re)apareciendo como en las páginas de esta meseta-libro. Sobre la dificultad o casi imposibilidad de acceder a ella, valga el relato de la propia Rivera Garza (2007d) sobre la pregunta que le hiciera el profesor Paul Fallon sobre este proyecto:

Me pregunta Paul Fallon [...] sobre el destino, si es que tuvo alguno, de la blogsívela que escribí en el año 2002, como parte de *Words Are the Very Eyes of Secrecy*, el blog que abrí en aquel entonces. Dice (palabras más, palabras menos): “asigné en mi clase el ensayo suyo sobre su blogsívela y también los primeros dos meses del blog. Resulta que ya no existen los textos que el ensayo menciona. Por eso, mi pregunta es: ¿qué pasó con estos textos[?] [...] (párr. 1)

Rivera Garza sigue su entrada explicando “su desarrollo de la escritura-en-proceso”, menciona las razones por las cuales desistió de este proyecto (al menos en formato digital) y termina sin contestar la pregunta de Fallon que origina el *post*. Una de las respuestas posibles a ella es que, siguiendo sus propias propuestas, esos textos hubieran sido autodesapropiados. Para ir en sintonía con la escritura conceptual, cuyo peso en este poema está bien marcado, agregaría a la respuesta anterior que esos textos fueron movidos de un lenguaje/soprote a otro para, con su recontextualización, insistir en que “*el contexto es el nuevo contenido*” (Goldsmith 2015, 13).

En esos hombros vemos varios gestos. Por un lado, están las dos estrategias escriturarias relevantes en la factura del texto, la reescritura y la recontextualización, así como un particular uso del archivo propio –cuya fuente original es inaccesible para el resto– que coquetea, de algún modo, con la ficcionalización del mismo; en este caso debemos “confiar en el archivo cuya residencia es el libro” (Cruz Arzabal 2018, 210) y considerar que estos textos “poseen una residencia material (impresa) y una espectral que ha desaparecido en el tiempo” (Cruz Arzabal 2018, 211).<sup>26</sup> Por el otro, se observa la

---

<sup>26</sup> Roberto Cruz Arzabal (2018), en su tesis doctoral “Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente” analiza un corpus bastante extenso y diverso de poesía mexicana contemporánea, en especial esa a la que Kozak (2017) llama *raros poemas nuevos*. Cruz Arzabal va mucho más allá de la categoría genérica “poesía”, se detiene a pensar/leer las figuras/operaciones retóricas y materiales de/en esas escrituras para proponer el concepto de *poéticas materiales*, frase con la que nombra “la manera poética (en el sentido de arte de decir y arte de hacer) en la que las obras responden a las condiciones políticas, económicas, burocráticas y críticas en las que son producidas” (20). Una de las estrategias que analiza en ellas es la de “la metáfora del libro como un contenedor [...] de memoria [...]” (26). En el capítulo titulado “Asedios del libro al archivo” “traza las relaciones al interior del libro (leído como un archivo de relaciones, textos, productores y estructuras), del exterior al interior del libro (en las diferentes formas en las que se puede proveer de un archivo a la heterogeneidad formal), y como resguardo de otros archivos (en los procesos de apropiación y trabajo con archivos previos)” (26). Allí analiza los distintos modos en que las *poéticas materiales* de *Taller de mecanografía* de Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo y Mónica de la Torre, *Viriditas* de Cristina Rivera Garza, *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre y *Antígona González* de Sara Uribe asaltan determinados registros y documentos que varían considerablemente en cada caso.

La idea que tomo de pensar los textos del apartado de “¿ha estado usted alguna vez en el mar del norte?” como unos con un componente espectral, dado por el archivo original ausente, proviene del

opción por la estética citacionista, en su vertiente desapropiativa, así como por la estética conceptualista delineada en este post-poema por las estrategias de escritura empleadas. Y, finalmente, el gesto de “transmutar” un texto que linda con lo digital, aunque no esté ya en ese soporte, en uno poético como resultado de todo lo anterior. Sigamos nuestro recorrido, pasemos a la parte alta de la espalda.

Esta zona funciona como una especie de pantalla donde se proyecta la imagen que no está y que es el detonante de este post-poema: la fotografía de Lorna Simpson (figura 2), un retrato que oculta el rostro del sujeto femenino que aparece en él y le da la espalda al espectador. Esta foto que no se muestra me parece sumamente relevante por lo que genera dentro y fuera de este post-poema. Me detendré brevemente en ella.

Si bien en el texto de Rivera Garza no se especifica de qué foto se trata quiero imaginar que es la siguiente:



Fuente y elaboración: Lorna Simpson s/f. Captura de pantalla

La obra consiste en dieciocho fotos Polaroid de color, cada tres de ellas conforman la imagen de una mujer afrodescendiente, de edad imprecisa y vestida con una batola de color crudo que posa sobre un pedestal de madera viendo hacia la pared. Lo que muestran las fotos es la parte posterior del cuerpo de la fotografiada, su espalda y sus brazos cruzados detrás de ella en una sextuplicación de su cuerpo capturado por el lente. Su título

---

recorrido lector-analítico-conceptual que ha realizado Cruz Arzabal por *Taller de mecanografía* y *Viriditas* y la diferencia que establece entre ambos libros en cuanto a los *archivos de colindancias* que detecta en ellos; entendiendo por colindancia no “la mera hibridez en la que los elementos heterogéneos se encuentran, sino la porosidad entre medios que produce un trabajo sobre el poema. Lo particular de las colindancias no sería el encuentro sino el *arte* de producir encuentros y posiciones” (194).

Para más detalles, ver el apartado mencionado.



es el de *Guarded Conditions*, una propuesta estética considerada una foto-texto por la inclusión que Simpson hace en ella a modo de “pie de foto” de las frases “SEX ATTACKS” y “SKIN ATTACKS”, que se alterna entre sí como etiquetas distribuidas en una escalera descendente y cuyo primer y último escalón es el de “SEX ATTACKS”. Este conjunto fotográfico presenta un mismo cuerpo que, en su repetición/multiplicidad, se abre hacia su propia variación como mediación del cambio y asunción de la otredad.

Es un cuerpo que recuerda su rol de *archivo* (y) *disciplinario* con el gesto de los brazos atrás que aluden a estar atados y, al mismo tiempo, dispuestos a desamarrarse. Ocultan las palmas de las manos y la parte interna de los dedos como señal y símbolo de que la identidad está guardada en este espacio estético que deviene en un espacio protector, cuestionador y recursivo. Es decir, lo protege al mismo tiempo que denuncia los ataques sexuales y racistas gritados con las frases escritas en mayúscula que sostienen a las imágenes. Todo este conjunto reúne un texto visual-lingüístico denunciatorio de los acosos y discriminaciones, así como uno cuidador de ese cuerpo y, al hacer esto, el espacio estético diseñado deviene en uno político. En *Guarded Conditions*

con gran economía y fuerza, Simpson transmite la situación de muchas mujeres negras como objetivos dobles del racismo y del sexismo. Al mismo tiempo [...] no se entrega a la victimología: las poses pueden entenderse como defensivas, desafiantes o ambas cosas, y las letras de “piel” y “sexo” están subrayadas de una manera que parece fortalecer más que debilitar a la mujer representada. (Foster et al 2006, 641)

Más allá de la écfrasis que de la obra de Simpson hace Rivera Garza en su post-poema, me interesa la intermedialidad que plantea al incorporar la imagen-palabra en este texto. Insisto en que considero relevante que sea un trabajo de esta artista conceptual que, desde su lugar de mujer, afrodescendiente, estadounidense y artista, emplea su discurso, armado con la imagen (foto) y la palabra (inserción lingüística), para construir una representación alternativa de un cuerpo femenino y racialmente marcado que se muestra (des)vulnerabilizado. En esta conjunción imagen-palabra veo una unidad textual basada en el poema *sugerido* y que se manifestará de otro modo en *Viriditas* y *El disco de Newton*, respectivamente. Lo que empieza a pensarse/ensayarse es una composición intermedial del texto literario al que se le irán incorporando especialmente imágenes y obras artísticas contemporáneas.<sup>27</sup> Esta composición estará delineada por la relación

---

<sup>27</sup> Por imágenes me refiero a las fotografías con las que “dialogan” los libros *Viriditas* y *El disco de Newton*, en el caso del primero es mucho más que un diálogo. En relación con las obras artísticas, el caso más paradigmático es el de la novela *La muerte me da* en cuyo relato entran las instalaciones de los

imagen-palabra en tanto espacio simbólico y material de intercambio dinámico y dialéctico que surge en la interrelación de ambos elementos que terminan fusionados (Hernández 2010).

Volvamos a la espalda del poema. En esa pantalla-post-poema se resalta justo al sujeto femenino cuya representación pasa por la desidentificación del mismo; así, esa mujer es ella y muchas otras que viven bajo las mismas condiciones de vulnerabilidad, solo que este se presenta en *Guarded Conditions* como uno que representa a cuerpos en actitudes ambivalentes cuyos gestos pueden ser leídos tanto como a la defensiva como desafiantes (Foster et al 2006, 641), que se dan por vencidos y se retiran y cuestionan colocando el énfasis en esa ambigüedad. Siguiendo el post-poema de Rivera Garza y su lectura de la foto presente/ausente de Simpson, ella ve, además, unos cuerpos históricamente atravesados por una condición precaria determinada como la de ser mujer, “una dimensión socioontológica de la vida y de los cuerpos [...] [que] designa la dimensión de vulnerabilidad de los cuerpos compartida existencialmente, de la que de nada sirve esconderse [...]” (Lorey 2016, 27).

Dar la espalda se convierte entonces en “un verdadero desafío, aunque de naturaleza distinta” (Rivera Garza 2005a, 186). El girar sobre sí misma y voltearse es un gesto político, una de “las tretas del débil” diría Ludmer (1985), porque se acepta el espacio y el sentido asignado para la mujer en él; es decir, al asumir esta postura, se modifica e interviene el lugar en sí, así como el sentido mismo, abstracto, articulado alrededor de esta posición. En esta *puesta en cuerpo* de las mujeres retratadas atípicamente por Simpson, vemos un ejemplo de *las reclamantes* que escenifican una denuncia exponiendo el cuerpo en un espacio público y textualizado para dar cuenta de la potencia política y estética de la corporalidad. Me refiero a la respuesta que le dio Luz María Dávila al entonces presidente de México, Felipe Calderón, en febrero de 2010, cuando este se digirió a la sociedad civil de Ciudad Juárez y “se disculpó” por haber mencionado que el asesinato de los adolescentes Marcos y José Luis Piña Dávila, hijos de Luz María, había sido un pleito entre bandas.<sup>28</sup> En la (re)construcción poética de este suceso que hace Rivera Garza (2011b) en “La reclamante”, se lee

---

hermanos Chapman, específicamente *Great Deeds Against the Dead*, así como las artistas contemporáneas, de algún modo también sus propuestas, Marina Abramovic, Gina Pane y Lynn Hershman cuyos trabajos, por cierto, se centran en el cuerpo.

<sup>28</sup> La interpelación que Luz María Dávila le hizo a Felipe Calderón puede verse en: Dávila, Luz María (2010, mayo 5). *Luz María Dávila Confronta a Calderón*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=w3rJLnSwZ28&feature=youtu.be>.

**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.  
[...]**

**Porque aquí  
en Ciudad Juárez, póngase en mi lugar**

Villas de Salvárcar, mi espalda, mi fulmínea paradoja

**hace dos años que se están cometiendo asesinatos  
se están cometiendo muchas cosas**

cometer es un verbo fulgido, 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**

[...]

**sino para todos. Justicia.**

[...]

**pero como yo no tengo los recursos**

[...]

**no los puedo buscar porque no tengo  
recursos, tengo  
muertos a mis dos hijos**

[...]

Tengo mi espalda. Mi lágrima. Mi martillo.  
[...]

Usted no es mi amigo, esta  
es la mano que no le doy, póngase  
Señor Presidente  
en su lugar, le doy  
mi espalda

mi sed, le doy, mi calosfrio ignoto, mi remordida  
ternura, mis fulgidas aves, mis muertos

*Y la mujer bajita, de suéter azul, salió del salón limpiándose  
las lágrimas. (Énfasis en el original, 23-25)*

Solo “[t]engo mi espalda [...] le doy mi espalda [...]” (Rivera Garza 2011b, 25): más allá de que este poema sea otro ejemplo de la propuesta poética conceptual de Rivera Garza, quiero destacar cómo el cuerpo y sus gestos configuran otro lenguaje que también denuncia. El cuerpo escenifica la valentía y el arrojo que luego es expresado a través de las palabras de Luz María Dávila y que Rivera Garza se desapropia para, junto otras voces –como las de Ramón López Velarde y Sandra Rodríguez Nieto–, encarnar un “cuerpo reclamante” que desde lo lingüístico también *muestre que da* la espalda.

Por eso, las palabras que dijera Luz María están en negritas en todo el poema. Al colocar estos vocablos en trazos más gruesos y remarcados, Rivera Garza las resalta para mostrar la necesidad del énfasis, es decir, para dar cuenta de “la puesta en voz” (Porrúa 2006, 8) de Luz María Dávila. Un modo de decir del texto que recalca y remite a la entonación, a la afectación en la expresión de la voz y al gesto.

Se trata de “la puesta en voz” de Luz María que, al traspasar el coto expresivo del espacio íntimo, físico y simbólico, transforma su lenguaje cotidiano en uno público que deviene, por ello, en político. Al emplear la noción de “puesta en voz” aludo a una puesta en escena completa, en este caso, la de Luz María Dávila. Para dirigirse al presidente Felipe Calderón, literalmente, ella se abre un espacio, físico y simbólico; se ubica en el centro del escenario, frente al presídium y lo más cerca posible para estar frontalmente ante él. Tomo la idea de “la puesta en voz” del artículo “La puesta en voz de la poesía” de Ana Porrúa. Si bien Porrúa (2006) está pensando esta noción en función de escuchar las particularidades del recital poético de diversos poetas, de la lectura en voz alta de los poemas que seleccionan y lo que hay en esa voz –en términos de significación, pose y propuesta–, creo que las palabras proferidas por Luz María Dávila, el modo en que las enuncia, ante su (des)encuentro con Felipe Calderón, y su captación en “La reclamante” pueden ser leídos siguiendo estos planteamientos.

En el arrojo que antecede a la respuesta de Luz María Dávila y forma parte de ella reside su potencial poético. Es ese estado amorfo de la poesía (Paz 1996, 14), “...lo que está atrás de eso, antes que se convierta en palabras. Una forma de ver –sentir – decir – conocer – pasar por la existencia” (Iannamico citada por Kamenszain 2007, 139) donde habita lo poético. Esta potencia poética es leída por Rivera Garza, quien recoge las palabras de Dávila, así como su “puesta en voz”, y la transforma en poema crítico del discurso oficial del aparato estatal y re coloca nuestra mirada sobre un lenguaje social devenido en uno estético al ser intervenido en su materialidad. Un poema documental y

político que, desde la voz central de Luz María Dávila recreada, cuestiona un “Estado neoliberal [que] estableció desde sus orígenes relaciones *sin entraña* con sus ciudadanos” (Rivera Garza 2011b, 55).<sup>29</sup> Una forma de resistencia política pronunciada, una interrogación de lo político desde lo estético.

Así como “La reclamante”, los cuerpos femeninos retratados de espalda por Simpson son cuerpos textualizados a partir la dupla imagen-palabra. El poema de “La reclamante” y *Guarded Conditions* encarnan, de modo distintos, el mismo gesto de rebeldía, desparpajo, afrenta, desaire, indignación, rabia, del dar la espalda. Ambos son textos-cuerpos *indóciles* que no se dejan, resistentes, rebeldes, cuestionadores y que reclaman, que echan en cara, que demandan, que exigen, que requieren, que reivindican (Rivera Garza 2011b, 24).

Vayamos, ahora, a la parte baja-final de este post-poema. En ella, los sujetos femeninos que aparecen en esta sección de la capa-libro III vuelven ya no como esa “Tercera Persona. La Triplicada Santísima Trinidad” (Rivera Garza 2005a, 182), sino como cuerpos indóciles. Luego de la enumeración de esos sujetos que dan la espalda, incluso, en las “actividades altamente simbólicas en su vida” (Rivera Garza 2005a, 186), hay dos versos que son fundamentales y abren la significación de este post-poema aún más: “Los textos del yo son un solo texto de espalda” y “[retrocederá...]” (Rivera Garza 2005a, 186); versos que proporcionan una clave de lectura.

Hay en esa oración/verso la declaración de que estas tres capas-libros son una meseta que se despliega y repliega. “Un solo texto” que se resiste a ser clasificado y que,

---

<sup>29</sup> El “Estado sin entrañas” es una noción que plantea Rivera Garza (2011b) en *Dolerse* a partir de la violencia desmedida que padece el México contemporáneo. Esta reflexión parte de la conmoción que le surge al leer la correspondencia sostenida entre una paciente, cuyo nombre cuida y guarda con recelo, y las distintas instancias estatales y federales del Territorio Norte de Baja California durante 1939 y 1940. El tema en cuestión que se abordada en las misivas era el destino del cuerpo de la paciente que, sin tener a quien recurrir, le solicitaba al Estado asumir su rol de garante de sí, asumir “el cuidado y el destino de su cuerpo [pues] era, en efecto, una cuestión de Estado” (54) y así era considerado por ambas partes. Pero esta “relación *entrañable* del Estado con la ciudadanía” (54) se fue perdiendo hasta quedar extinta.

Según Rivera Garza (2011b), hoy día el Estado ya no se concibe a sí mismo como un modo de gobierno, sino como un sistema administrativo. “Cuando el Estado neoliberal dejó de lado su responsabilidad con respecto a los cuerpos de sus ciudadanos, cuando dejó de ‘tomar de su parte’ el cuidado de su salud y el bienestar de sus comunidades, se fue deshaciendo poco a poco, pero de manera ineluctable, la relación que se había establecido con y desde la ciudadanía a partir de los inicios del siglo xx. La impunidad de un sistema de justicia ineficiente y corrupto solo ha ido confirmando el fundamental desapego y la brutal indiferencia de un Estado que solo se concibe a sí mismo como un sistema administrativo y no como una relación de gobierno” (55). Su hipótesis es que en el caso mexicano “el Estado neoliberal, hasta ahora dominado por gobiernos panistas, pero de ninguna manera limitado a esa tendencia partidista, no ha establecido relaciones de mala entraña con la ciudadanía, sino algo todavía a la vez peor y más escalofriante: el Estado neoliberal estableció desde sus orígenes relaciones *sin entraña* con sus ciudadanos. La así llamada guerra contra el narcotráfico, que no es otra cosa sino una guerra contra la ciudadanía, ha catapultado ciertamente el espectáculo de los cuerpos desentrañados [...]” (55).

de algún modo, desaira al estatuto poético al emplear materiales, tradicionalmente, ajenos a este discurso y poetizarlos –las entradas del blog y el informe médico ilustrarían esto–; que materializa en la palabra el potencial poético de la enfermedad, del desarraigo, de la (des)identidad y que deja ver que todo es poetizable; que plantea desde la construcción textual que varía en cada capa-libro una preocupación por el lenguaje y sus modos de significar. Un texto indócil que se sale de sí.

El verso “[retrocederá...]” (Rivera Garza 2005a, 186) plantea un juego gráfico y sígnico. A pesar del punto que aparece en el verso anterior, este se inicia en minúscula, finaliza en puntos suspensivos y está enmarcado por unos corchetes. Estos indican una explicación insertada en el post-poema, y abarcan una sola palabra. La explicación se convierte en aclaratoria que funciona a modo de un “continuará”; por eso, los puntos suspensivos aluden a un final abierto e inconcluso. El detalle está en que un “texto de espalda” no puede avanzar, ni ir hacia adelante, solo puede retroceder, recular, regresar, volverse. En esta cualidad recursiva leo un relacionarse, pensar y escribir el mundo de un modo alejado de la idea de ver hacia adelante o ver hacia el futuro que caracterizó a la razón moderna, de la linealidad, del mantenimiento del orden establecido, de la normatividad, de las condiciones de infelicidad y atropellos, de injusticias y uso políticos y violentos de los cuerpos racializados, violentados o ignorados. Por eso, se retrocede hacia el único lugar posible que es el lenguaje.

Las mesetas que componen *Los textos del Yo* son, pues, capas en las que las palabras construyen un “aquí” en el que el yo puede “retroceder”, tiene esa opción, pero también esa facultad. Y en ese dirigirse “hacia la Tercera Persona (trémulamente)”, configurarse como un “Yo soy la mujer [...] (y soy los oyameles y las nubes y las laderas del volcán) y Yo soy el cuerpo [...]” (Rivera Garza 2005a, 184) se (des)personaliza constantemente en un yo-él-ella-nosotros. Estas capas-libro(s) son la puesta en texto de la noción del yo de Rivera Garza:

No se trata tanto de una confesión *per se*, que lo es, como de un anhelo de tocar la sustancia misma que lo constituye. Ese desconocimiento. Como diría Judith Butler, en los relatos que dan cuenta del yo no importa tanto lo que se sabe, o lo que se cree que se sabe, como las estrategias utilizadas para alumbrar ese lugar velado que sólo podrán descubrir, y luego entonces fundar, los otros. Se trata, así, de un regreso del yo, pero se trata de un yo que ya ha visto demasiado. [...]

*Y por ficción queremos decir (porque algunos lectores han malentendido esto): una cierta forma de idealización que ha resultado históricamente efectiva. No es precisamente una “mentira” o una “ilusión”; es la forma materializada de un ideal que adquiere eficacia histórica.*

Judith Butler en *Dispossession. The Performative in the Political*. (Rivera Garza 2013c, 23)

Se trata de las estrategias a través de las cuales “entonces El Texto construye el Yo [...]” (Rivera Garza 2005a, 184), se trata de la forma y de lo que expresa con ella, se trata del lenguaje. Uno que es urdido desde “los materiales ajenos”, desapropiados, en cuyas capas, plegadas y replegadas, se compone un yo desde otras formas pronominales recíprocamente aludidas: las del posesivo de “La más mía”, la del pronombre personal en singular de “Yo ya no vivo aquí” y la de esa segunda persona en singular de “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?” Formas del yo que, en un juego de reconocimiento e identificación entre el yo y el tú también apunta al (nos)otros, y todos se van reconfigurando gracias a los poemas, a la reunión de voces y experiencias que, finalmente, hacen posible la emergencia de un *yo poético* escritural colectivo, indócil, crítico, tan situado como desplazado, tan lenguaje como discursos.

### 3.1.4 Meseta intersticial

Estas reflexiones y experimentaciones lingüísticas y poéticas de Rivera Garza definen y enmarcan su propuesta estética-política de la desapropiación, iniciada en 1998 con *La más mía* y replanteada, materializada y corporeizada con más fuerza con el reciclaje y la recontextualización de diversos archivos en *Los textos del Yo* (2005a). Como hemos visto, es continuada, en términos de práctica poética y política, con “La reclamante” ([2010] 2011b) y, aunque seguirá atravesando el resto de su producción poética, alcanzará su momento de mayor tensión y esplendor con el libro de poesía titulado *La muerte me da* (2007) en el que se plantea otra vertiente de la desapropiación. Aunque opera de modo distinto, esta extiende el problema de esta práctica hacia otros linderos que, literalmente, se salen de los confines del espacio físico y simbólico del libro. Justo este *salirse de* que, también, problematiza la lectura del texto, su encasillamiento en un género u otro y las apuestas escriturales determinadas por la estética del tajo, hace que vea en esta producción un texto *puente*. Para retomar la imagen de totalidad y dispersión, de unidad y fragmento, que planteábamos al inicio de esta lectura de *Los textos del Yo* en la que convergen la de *La más mía*, *No hay tal lugar* y *La reclamante*, convenga más pensar *La muerte me da*, poemario, como una intersección. Como ese espacio textual

en el que se encuentran dos formas que se cortan entre sí y, simultáneamente, nos muestran los elementos comunes que poseen.

Esta confluencia textual se tiende como una capa mediadora entre dos tiempos y lugares. Entre este primer período de la escritura poética riveragarceana, donde predomina la estética citacionista y desapropiativa, y ese segundo, en el que imperará la colindancia. En uno de los espacios, la página física tendría más relevancia para la producción textual, al punto de que cuando *aparece* lo digital tiene un carácter fantasmático; en el otro, este espacio cobra más relevancia y visibilidad dentro y fuera del formato libro y cuya marca de con-ficción es trazada física y virtualmente. En adelante, nos aproximaremos a este segundo tiempo-espacio: el de las escrituras colindantes.

### 3.2 Discos: La escritura colindante en *Viriditas* y *El disco de Newton*

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.  
Cristina Rivera Garza (*Viriditas* [2011] 2013b, 67. Énfasis añadido)

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.

Cristina Rivera Garza (*El disco de Newton* 2011a, 31).

Si en el apartado anterior transitamos *Los textos del Yo* siguiendo su diseño textual, conceptual y topográfico de mesetas que posibilitan la puesta en texto de la noción del yo, en este propongo recorrer *Viriditas* y *El disco de Newton*; bordearlos acercándonos a sus biseles con el propósito de aproximarnos al triple diseño –textual,



conceptual, topológico– trazado en ellos: el del disco como medio de almacenamiento y el de la imagen del libro como disco en tanto *almacena*.<sup>30</sup>

Empecemos el trayecto recordando que ambos textos fueron publicados en 2011, seis años después de *Los textos del Yo* y siete desde que Rivera Garza iniciara su actividad bloguera en *No hay tal lugar*. Más allá de darnos un marco cronológico, los datos son relevantes, pues tanto en *Viriditas* como en *El disco de Newton* se tienden hilos hacia/desde el blog (y, de algún modo, también hacia/desde *Los textos del Yo*). En el primer poemario, los hilos se (des)tejen desde el nodo construido en la serie “Un verde así”, publicada en *No hay tal lugar* y en la que convergen la imagen fotográfica y el texto para configurar el *post* de cada una de las entradas compositivas de esta escritura serial.

“Un verde así” es una serie de *posts* publicados entre julio y noviembre de 2010 donde compartió fotografías de objetos, lugares y animales en las que predominaba el color verde. A estas fotos les sigue un texto que, en ocasiones, incorpora citas de otros autores. La relación establecida entre la foto y el texto varía de entrada en entrada; en todo caso, observamos en cada *post* y en la serie en sí la colindancia entre lo visual y lo lingüístico, no sólo entre los géneros literarios, como se presenta en el resto del blog, sino también entre formatos artísticos (Keizman 2013, 7).

Inicialmente, estos *posts* aparecen en *No hay tal lugar* y justo un año después en el libro titulado *Viriditas*, donde *ese verde* se reitera en el nombre de la serie, en las fotos y en los textos lingüísticos. La telaraña tejida entre el libro y “Un verde así” se hace evidente para el lector que se aproxima a *Viriditas*, mas no al que solo se queda en ese *No hay tal lugar* del blog –en especial, si abandona el proyecto de lectura del blog como tal, como texto completo y en progreso, o si lo circunscribe a periodos específicos–; esto se debe a que en el disco-libro, Rivera Garza hace explícita esta interrelación en el primer (*post*)poema, mientras que en el blog la conexión no se establece como tal, el lector logra trazarla a medida que avanza en él y ve una serie de entradas que hacen referencias a *Viriditas*, como la del domingo 7 de septiembre de 2014 titulada “Sobre *Viriditas*”,<sup>31</sup> y desde allí detecta la relación entre los textos.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Valga mencionar los dispositivos de almacenamiento asociados con el disco: compacto, DVD, Blu-ray, duro (interno, externo, mecánico, sólido, híbrido), óptico, flexible (disquete), magneto-óptico, Zip, de vinilo, de acetato y virtual (conocido también como la nube).

<sup>31</sup> <https://cristinariveragarza.blogspot.com/2014/09/#4856806130596040220>

<sup>32</sup> Tal como señala Cruz Arzabal (2016b), Keizman (2013) quien se detiene en el análisis de “Un verde así” no traza la vinculación entre esta y *Viriditas*. Creo que esto se debe a que su análisis se centra en el blog como textualidad virtual, experimental y potencial, así como a la (de)limitación temporal que establece para leerlo: desde el 2004 hasta finales de 2010. No obstante, Keizman detecta en las entradas aspectos que aparecerán luego en el libro: la colindancia entre lenguajes artísticos (Cruz Arzabal 2016b,

Más que una telaraña, en el caso de *El disco de Newton* se trata de algunos hilos puntuales. Los *posts* sobre “[Disculpe las molestias que le ocasiona esta obra. Mujer trabajando *El disco de Newton. Siete ensayos sobre el color*]” (Rivera Garza 2009b, párr. 1) funcionan como las series propuestas por Keizman (2013); es decir, como un grupo de *posts* en los que convergen la imagen y el texto relacionados por un título y en los que se abordan de forma distinta un tema determinado (6-7). Las entradas que aluden a este *work in progress* van de a octubre a diciembre de 2009 y varían en cuanto a construcción, elementos que la integran y el modo en que se relaciona con el *work finished*, con el disco (*de Newton*)-libro. Estos *posts* no están agrupados bajo una denominación común, aunque comparten el color como eje temático, una estructura específica de la entrada –la de la imagen y el texto que componen el *post*–, y un orden cronológico variable, pues las publicaciones son seguidas y distanciadas a la vez. En su mayoría, las entradas presentan la siguiente estructura: al inicio del *post* la fecha de su publicación, el título, frases breves que aluden al proyecto de escritura en curso, una imagen, las iniciales de Rivera Garza con las que *firma* todos los *posts*, así como la “firma” de Blogger (datos del usuario que escribe la entrada y la hora en que lo hizo), tal y como vemos en la siguiente figura:

Figura 3  
**Entrada del blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* (2009)  
 domingo 18 de octubre de 2009**



Fuente y elaboración: Rivera Garza, 2009b. Captura de pantalla

41). Choi (2010) quien también se aproxima a esta serie, desde el blog, tampoco establece relaciones entre ella y el libro. Ella la lee como textos que dan cuenta de un “proceso en fuga y fuera de lugar [...]”, en los que Rivera Garza a partir de “una fotografía que de alguna manera u otra forma revela un color verde [...] reflexiona sobre su entorno, siempre bajo un mismo título [“Un verde así”] y ajustándose a una misma composición [...]” (389).

Nótese que el título de la entrada en el *post* anterior (figura 3) es “Conjugar” que, de algún modo, nos hace un guiño y apunta hacia el título del segundo poema (o ensayo sobre el color) de *El disco de Newton*: “Conjugar”. Los títulos de los *posts* publicados – aunque no siempre coincidan con los del libro– y el contenido que hay en ellos y en otros que aluden a Newton y/o al color son los indicios que establecen un vínculo desde *No hay tal lugar* hacia el libro y desde este hacia el blog, pues, en el libro en sí no hay referencias a estas entradas.

Estos *posts* son previos a los “compilados” en *Viriditas* y, de algún modo, anuncian ese tratamiento del color, esos ensayos sobre la sensación lumínica que percibimos gracias al sentido de la vista. El ejemplo más paradigmático sería el de la entrada titulada “Apuntes para una teoría del color” donde, a modo de lista, se presenta una serie de asociaciones entre algunas palabras, objetos, animales, personas y los colores: “El herradura, blanco. El gato, verde. El hombre delgado, en negro. El abrigo que pasaba por ahí, azul. El vestido, dorado” (Rivera Garza 2009c, párr. 1). Estos *posts* bosquejan una serie de reflexiones alrededor del color que se acercan a una teorización de lo sensorial, perceptivo, emocional y abstracto sobre la paleta cromática escogida y sobre la que se escribe y piensa (Choi 2010, 390). Ese juego cromático, ensayístico y poético esbozado en *No hay tal lugar* en el 2009 es el origen de *El disco de Newton*.

Antes de recorrer individualmente estos discos-libros, quiero destacar el espacio de laboratorio de escritura que veo en el blog *No hay tal lugar*. Aquel deviene en un dispositivo de producción textual y se traduce luego en el producto-objeto libro (me detendré más adelante para leer cómo se da esto en cada uno de ellos). Como he dicho antes, para mí, *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* es el espacio germinal de casi todos los proyectos de escritura de Rivera Garza, en especial de los poéticos; así como los de crítica y reflexión teórica.

En este texto digital *in progress* se remarca la intermedialidad, en especial, a través de la dupla imagen-palabra –entiéndase foto y texto lingüístico, aunque en otras entradas no relacionadas con estos libros, se incorpora también el video–, y se instala la colindancia genérica textual así como entre lenguajes artísticos (Keizman 2013 y Cruz Arzabal 2016b). Como mencioné antes, en el apartado dedicado a “¿ha estado usted alguna vez en el mar del norte?” donde reconozco el inicio de esta colindancia de medios/formatos artísticos, esta intermedialidad sustenta el diseño del texto, de los discos-libros. Me interesa aproximarme a esto pensando lo intermedial tal y como propone Claudia Kozak (2017), es decir, como una perspectiva, como “un *acontecimiento*

desestabilizador” que irrumpe en la ligazón de medios y lenguajes (3). La idea es leer en estos discos-libros “el modo en que el cruce de lenguajes y medios habilita una experiencia estética diferencial, sólo posible por la concurrencia misma” (Kozak 2017, 3). Leer la forma de operación del entrecruzamiento y cómo logra que al poner “dos tres cuatro palabras juntas” se urda un texto que se produce a sí mismo y delinea “una especie de círculo que se abre” –como se apunta en uno de los poemas de *Viriditas*, uno de los fragmentos iniciales de este apartado– para que el lector ingrese en él, se cierre el círculo y el disco comience a girar.

De todos los discos mencionados antes, me quedo con la imagen del disco de vinilo que usaré para ingresar a estos libros. El disco de vinilo, más allá de la onda retro o tal vez por ella, lo siento más cercano al objeto libro tanto por su materialidad como por lo que resguarda. Tiene una carpeta –conformada por la portada, contraportada y el lomo; elementos constitutivos que comparte con el libro y en que se ubican los datos de identificación como el título, el autor, casa disquera/editorial y algún otro relevante sobre el disco-libro–, la funda interior que resguarda el vinilo –y que asocio con las páginas iniciales y finales contenedoras de datos específicos sobre la publicación libresca–, la etiqueta –ese espacio que está entre la última grabación/inscripción y el orificio central; en ella se ubica información sobre ese lado del disco–, y los surcos que contienen los archivos sonoros que en conjunto forman el disco. Antes de poner la aguja sobre las pistas de estos discos, quiero detenerme brevemente en la imagen del surco. Esta hendidura, zanja o estría es una alteración que se hace, con un objeto específico, en una determinada superficie para llenar ese espacio vacío, esa oquedad, con algo. En la labranza, ese algo es la simiente que germinará luego y se transformará en una planta. En estos discos, lo que se deposita en ese corte es el lenguaje. La página en blanco, en estos libros, es como una especie de campo, en el que Rivera Garza introduce perforaciones para proyectar las líneas de un texto que emergerá gracias a las frases, imágenes, oraciones y diversas materialidades que va escribiendo, seleccionando, colocando y ordenando. Esta autora emplea el teclado/estilete como un arado, traza sus líneas/versos como el labrador sus surcos para luego sembrar su propuesta poética colindante e intermedial. Empecemos pues a girar con/desde/dentro de los discos.

### 3.2.1 Disco I: *Viriditas*

Siguiendo con la imagen del disco, nos acercamos entonces al primero. *Viriditas* está compuesto por treinta y dos textos que, en su mayoría, fueron inicialmente entrada del blog *No hay tal lugar, posts* publicados entre junio y julio de 2010. Todos replican la forma de un *post* –de hecho, sus títulos son la frase que identifican la fecha y hora de la escritura–, apelan al registro cotidiano enmarcado en el verano del 2010, están escritos en prosa poética y prevalece en ellos el verde y su simbología como motivo literario. En este caso, nos aproximaremos primero a los poemas “Viernes, diciembre 24, 2010. 9:04 am” y “Viernes, diciembre 24, 2010. 8:22 am” que abren y cierran el poemario para, desde ellos, leer la propuesta de lectura y escritura que se plantea en este libro y además aproximarnos al problema del tiempo que atravesará todo este disco. Luego, nos detendremos en “Miércoles, junio 30, 2010. 8:31 am”, su título corresponde con la entrada del blog en donde sí está la fotografía que detona esta prosa poética –esto no se presenta en todos los casos, hay *posts* ficticios–; pues para mí este texto es el más representativo de este proyecto poético. En él hay un manejo del lenguaje que pasa por una acumulación, aparentemente inconexa, de elementos en torno al verde, el cuerpo, el lenguaje, el cortar (las ramas de hinojo y las palabras), el tiempo, las lenguas (el español y el inglés), los indicios materiales (sobre la taza del té, sobre la piel, sobre el texto) y las diferentes lecturas que hace la autora, la presencia de estas en su escritura, en forma de citas de su comunidad tuitera, de las traídas de la literatura, la filosofía y otras áreas. Además de lo anterior, este poema permite leer con claridad la colindancia y la intermedialidad que para mí son las bases sobre las cuales se erige este poemario.

Imaginemos que lo hemos sacado de su carpeta y vemos la etiqueta que, en este caso, asocio con el epígrafe inicial el libro: “*Si la tierra no tuviera humedad y viriditas, se derrumbaría como las cenizas...* Hildegard von Bingen, sermón en la catedral de Colonia” (Rivera Garza 2013b, 7). El título del libro proviene de esta cita que la autora toma del pensamiento teológico de esta abadesa benedictina alemana. Tal como señala Ferrito (en Rivera Garza 2013b, 7) en la nota que hace como traductor a la edición bilingüe portugués/español del libro, el término latino *viriditas* significa verde, verdor, vegetación, vigor, y es empleado en los sermones de la abadesa para hacer referencia a una vitalidad natural otorgada a los seres por Dios.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> “O termo latino *viriditas* (verde; verdor; verdura; vigo), que dá título ao livro, encontra-se no pensamento teológico da abadessa beneditina Hildegard de Bingen (1098-1179). Nos sermões da abadessa,

La referencia a la noción de *viriditas* tal como la concibió Santa Hildegarda de Bingen, me parece significativa en tanto es una adaptación de Rivera Garza. Según Cecilia Avenatti de Palumbo (2008 y 2014) para la abadesa alemana, la *viriditas* es la fertilidad otorgada por Dios y esparcida sobre la tierra (2014, 203); una fuerza vital representada en el verdor de la naturaleza como manifestación de la vida como regalo de Dios, así como la materialización de lo teológico-místico, lo humano y divino. Para esta escritora, compositora, científica, naturalista, mística, profeta, filósofa y teóloga medieval (aunque con espíritu renacentista y contemporáneo), la *viriditas*, entendida como un principio engendradora divino, cósmico y humano, es el origen de la belleza “y el principio de unidad de la forma artística [...]” (Avenatti de Palumbo 2008, 604).<sup>34</sup>

Rivera Garza rescatará 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. La escritora construye en su *viriditas* un mundo lingüístico que conjuga lo humano y lo cotidiano en donde el lenguaje, la escritura, la palabra, palpita, crea, y cobra diversas formas hasta la de un “animal que siempre respira por primera vez” (Rivera Garza 2013b, 49).

Además de esta adecuación de la noción de *viriditas* como principio creador que habita en el lenguaje, observo también una desapropiación de la propuesta estética hildegardiana por parte de Rivera Garza.<sup>35</sup> En uno de los estudios que hizo Cecilia Avenatti de Palumbo (2008) sobre la obra de Hildegarda de Bingen, específicamente en “El lenguaje de la vida en la estética hildegardiana”, la investigadora propone que esta intelectual medieval construye “*espacios estéticos habitados por la vida*” (604. Énfasis añadido). Estos espacios están determinados por un ritmo y una musicalidad manifestados

---

seu sentido se aproximaría a de una *vitalidade natural* subjacente aos seres, dada por Deus” (Ferrito en Rivera Garza 2013b, 7). La traducción es mía.

<sup>34</sup> Dentro de la estética hildegardiana la belleza y sus patrones no siguen ni están regidos por “el principio griego de proporción sino [...] por] el principio bíblico y cristiano de vida” (Avenatti de Palumbo 2008, 604).

<sup>35</sup> En este sentido, Palma Castro et al (2015) proponen que la “relación entre el pensamiento y obra de la monja con el poemario *Viriditas* no solamente se basa en el título y en el epígrafe inicial sino en un sentido más profundo de buscar, a partir de la evocación y el goce estético de la escritura [...] Un trabajo más detenido de interpretación puede dar cuenta de la presencia y readaptación del misticismo de von Bingen en una expresión propia de este poemario tendiente a la fecundidad en la vida o al poder del verdor.

No obstante, la reconstrucción del lenguaje, aunque alcance a representar la singularidad de su visión interior, recurre a apoyos iconográficos. Cristina Rivera Garza se vale de la fotografía como recurso por antonomasia de nuestros tiempos, Hildegarda, por su parte, muy probablemente encargó y supervisó los grabados que ilustran el Códice de Wiesbaden, donde quedó escrito el conjunto de su obra, y a través de los cuales las palabras de sus visiones se nos presentan diáfanas, concretadas. Las visiones de la abadesa alemana y el mundo íntimo de la escritora mexicana, al momento de transitar entre la imagen y la palabra, se vuelven un ejercicio de efrasis [...]” (Palma Castro et al 2015, 173-174).

en “una estética del ritmo espacial [...] acorde con el predominio plástico y visual de la estética del siglo XII” (Avenatti de Palumbo 2008, 605. Énfasis añadido). La metáfora espacial le permitirá a Avenatti de Palumbo (2008), siguiendo a Gorceix, leer la analogía entre la composición del *Libro de las Obras Divinas* y la estructura del templo románico cisterciense. Justo esta lectura espacial de las obras la llevará a pensar en la rueda como la figura temporal en la que converge tanto el ritmo cósmico, léase divino, como el espacial de la naturaleza y el hombre y que simboliza en las obras de la abadesa el devenir cíclico natural y humano (607).<sup>36</sup> Por todo esto, a partir de esta figura, me interesa ver en la rueda la ambivalencia de perfección e imperfección que representa, pues alude “al mundo del devenir, de la creación continua, y por tanto de la contingencia y de lo perecedero. Simboliza los ciclos, las repeticiones las renovaciones. [...], todas las divisiones del tiempo. [...] La rueda es también el símbolo del cambio y del retorno de las formas de la existencia” (Chevalier y Gheerbrant 1986, 895-897).<sup>37</sup> Valga recordar que esta figura temporal de la rueda nos remite al tema del tiempo que será, como mencionamos en la cronografía y al inicio de este apartado, uno de los centrales de este poemario.

Volvamos al disco y comencemos por el primer surco, la pista uno, el (*post*)poema “Viernes, diciembre 24, 2010. 9:04 am” que citaré íntegro:

Viernes, diciembre 24, 2010  
9:04 AM

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 Shanghái 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

---

<sup>36</sup> Recordemos que la rueda es uno de los símbolos más extendidos en el arte ornamental y arquitectónico, su simbología es compleja y el significado presenta variaciones culturales y epocales. Al respecto ver Chevalier y Gheerbrant (1986) y Cirlot (1992).

<sup>37</sup> Aunque hago acá uso de rueda por ser la denominación que emplea Avenatti de Palumbo para esta figura, seguiré utilizando el término disco con el sentido simbólico de aquella para el caso de *Viriditas*. Más allá de que ambos vocablos son sinónimos, creo que para esta lectura “no hay inconveniente en refundir ambos símbolos y llegar a una integración del disco en la rueda” (Cirlot 1992, 392).

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 2013b, 9-11)

Esta pista “uno” es cuasi infinita. Lo primero es la diferencia con los (*posts*)poemas de “¿ha estado usted alguna vez en el mar del norte?” en el sentido de que los de *Viriditas*, aparentemente, carecen de título como tal, como sí tienen, de forma tradicional, los de esa sección de *Los textos del Yo*. Me explico, en *Viriditas* los títulos de los (*posts*)poemas son las fechas en que los *posts* se han compartido en el blog, incluyendo la hora; mientras que en “¿ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”, cada (*post*)poema lleva por título una frase seguida de la huella digital de la *blogsívela* de donde fueron tomados, tal como estila hacer la escritora en sus entradas de *No hay tal lugar*: titularlas.

Lo segundo que llama nuestra atención es presentar este libro como “un sistema de registro” y, aunque sigue con una enumeración indeterminada del inicio, (im)probable, de ese registro y de lo que registra –un bosque en el que se piensa, “un cielo muy gris” o el advenimiento de ideas/palabras: “verde y Shanghái juntas”–, acota luego el período que inventaría –“un verano muy largo”, el del 2010–. Después, pasa a precisar qué es eso que se apunta, a modo de núcleos temáticos: un color, el verde indudablemente, y “un lugar mítico, o fantasmagórico, o muy vivo” (Rivera Garza 2013b, 9): ¿Shanghái y/o la escritura? Salta luego a esa especie de fórmula de escritura: “Se elige una cláusula secreta: escribiré una frase y borraré dos, y entonces escribiré otra frase. Borrar es importante también” (Rivera Garza 2013b, 9), que descoloca al lector que, por un lado, ve en esta escritura una especie de paso de procesión –la marcha de los fieles tras las imágenes religiosas que, por mucho tiempo, fue un paso adelante, dos hacia atrás– y, por el otro, no está acostumbrado a que la borradura aparezca y, mucho menos, se mencione en la escritura.

Hacia el final de este texto se especifica que los poemas del libro son entradas publicadas por primera vez en *No hay tal lugar*, cuya dirección electrónica se apunta en



esta pista “uno”. Antes, se acota que “[l]as fotografías que [las] acompañaron” están en ese espacio otro, allá en blog, y no aquí en el disco-libro; textos visuales disponibles aún y fáciles de ubicar si seguimos las coordenadas temporales dadas: “las fechas indicadas en cada uno de los textos que aparecen en este libro” (Rivera Garza 2013b, 11).

Tenemos, pues, otro modo de nominar a los (*posts*)poemas que va en sintonía con esa intención de construir este particular “diario” del verano de 2010, de “registrarlo”. Un libro que “[t]ambién *podría* ser un sistema de registro” (Rivera Garza 2013b, 9. Énfasis añadido), nótese el uso del condicional que puede dar cuenta de una acción verbal no terminada o de un hecho hipotético. Un libro, este libro, podría ser o no únicamente eso: un registro, un archivo, un disco.<sup>38</sup> Esta oración que, en realidad, es una paráfrasis de los dos primeras oraciones (¿versos?) del (*post*)poema, me recuerda el modo en que Claudia Kozak (2012) inicia la introducción del libro colaborativo que editó bajo el título de *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*: “Esto no es un archivo, así como la de Magritte no era una pipa. Esto es un libro, en las manos de quien lee” (7). Kozak “desmonta” la idea de archivo, pues en el libro que presenta no hay “documentos archivados sino lecturas” (7). Es justo el caso de este disco-libro-registro que no es disco ni registro y sí es libro y, al serlo, se construye como un registro-libro, aunque incompleto

---

<sup>38</sup> Roberto Cruz Arzabal en su tesis doctoral, ya mencionada, hace una lectura detalladísima y aguda de *Viriditas* como archivo de colindancias. Para él es incuestionable el funcionamiento de este libro como un archivo. Si bien es cierto que ya había propuesto parte de la misma en su artículo “Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza” (Cruz Arzabal 2016b), en el capítulo “Asedios del libro al archivo” desarrollará por completo su reflexión sobre el modo en que opera el archivo en este texto. En él, propone una lectura doble del texto: “como libro (que es en sí mismo un registro) y como reproducción de otro registro; el proceso de transarchivo es inverso al que usualmente se someten los documentos que pasan de un «estado material» del archivo a uno inmaterial; la transarchivación es un proceso de cambio y de registro en segundo grado” (Cruz Arzabal 2018, 192). Este doble registro archivo/transarchivo inverso lo asocia, para analizarlo desde allí, con la experiencia de la impresión del archivo de Derrida. Siguiendo al filósofo francés, Cruz Arzabal (2018) plantea que “la primera impresión, llamada *escritural* o *tipográfica* existe en ambos soportes, pero sobre todo en el primero, la primera impresión, la primera escritura, existió en el blog y luego fue replicada en el libro; en la réplica, existe un trabajo de depuración y selección que, además, está indicado como parte de un programa de escritura: ‘Se elige una cláusula secreta: escribiré una frase y borraré dos, y entonces escribiré otra frase. Borrar es importante también. Borrar es el segundo momento de la impresión que bien puede ser *represión* o *supresión*, sin que podamos establecer claramente si se trata de uno u otro. La lectura apunta a la supervivencia de las impresiones, es decir, que lo que ha sido registrado es lo que ha dejado una primera impresión en la autora. Lo que ha sido borrado, aquello a lo que no podemos acceder, es la trama exterior del archivo, una trama que descansa en la *represión* de lo que no se escribe y en la *supresión* de lo que se borra en la reescritura” (192-193). Esta reflexión sobre la impresión escritural y la impresión por supresión de la borratura, en diálogo a la vez con las nociones de repertorio, escenario, archivo y performance que Cruz Arzabal piensa junto con Taylor, le da pie a leer este libro como el archivo del performance configurado por el repertorio de la escritura digital de Rivera Garza, quien transforma un archivo personal instituido en un registro público (193).

El análisis de Cruz Arzabal es mucho más profundo y extenso, considera las implicaciones políticas de las domiciliaciones de esos archivos y sigue problematizando lo de las colindancias –que es uno de los puntos a los que volveré. Para más detalles, ver Cruz Arzabal (2016b y 2018).

y alterado que es, sobre todo, un acto/proceso de lectura. Un disco, Kozak diría archivo, que da cuenta de algún modo del “cruce entre arte y tecnología [...] [por lo que es uno] errático y sesgado. Blando” (7).

Para seguir leyendo este disco blando, quiero levantar la aguja e ir a su última pista y, luego, devolverla a la del 30 de junio. El último (*post*)poema se titula “Viernes, diciembre 24, 2010. 8:22 am”. El título es el “mismo” y, simultáneamente, diferente al del primero, es la misma fecha; la variación es la hora. Temporalmente, este (*post*)poema es anterior al primero por algunos minutos; sin embargo, aparece para “cerrar” este disco-libro y, desde mi perspectiva, problematizarlo o hacerlo aún más blando. En este juego temporal del surco inicial y final leo otras “pistas” cónsonas con lo que encierra este disco. Por un lado, refuerza la idea del libro como disco en tanto ambos (*post*)poemas dibujan un círculo donde el inicio y el fin del libro se desfiguran para fusionarse; trazan entre sí esta figura que es una representación del tiempo y, al desmarcar con la diferencia horaria el día remarcado con la fecha, se pierde el punto de origen del disco, lo que nos lleva a pensarlo como una “imagen de aquello en lo cual el principio coincide con el fin, es decir, del eterno retorno” (Cirlot 1992, 132). Este gesto insiste en el tema del tiempo y en cómo se “registra”. Recordemos que este verano de 2010 textualizado en *Viriditas* es uno que va más allá de la temporalidad habitual de esta estación del año delimitada en el hemisferio norte entre el 21 de junio y el 22 de septiembre. En este disco-libro el verano comienza “una mañana de marzo, una tarde de abril o una tarde de junio”, como leemos en el primer (*post*)poema. Más allá de lo temporal, el verano parece emerger con el verde que lo representa y, aunque es en esta época del año cuando el verdor alcanza su esplendor y la vida vegetal, animal y humana están en mayor actividad gracias a la luz del sol, el verde suele aparecer antes “una mañana de marzo, una tarde de abril” cuando la primavera reviste a la tierra con un nuevo manto verde.

Vemos, entonces, que el tiempo del calendario y de los horarios en *Viriditas* funciona deshaciendo la convención genérica de su registro. El tiempo es inasible aunque lo registremos. Al ser poetizada, esta experiencia cotidiana de las actividades veraniegas se redimensiona en su conversión hacia la dimensión ontológica, vivida, donde se incorpora la dimensión estética de la figuración del lenguaje. El tiempo deslizado y que en este fragmento del último (*post*)poema está en pasado, va y viene en direcciones múltiples como ese “tiempo que nos ve desde Shanghái, ca. 2016” (“Domingo, junio 24, 2010. 5:22 am”. Rivera Garza 2013b, 41) o aquel otro que “regresa [d]el futuro de su mundo de cristal [...]” (“Miércoles, junio 16, 2010. 9:26 am”. Rivera Garza 2013b, 25).

En este libro, Rivera Garza dibuja una cronografía: la del verano de 2010 que, a su vez, *podría* ser fechado en cualquier otro año y esa imagen temporal y gráfica desplazable se condensa en la simbología del verde entendido como *viriditas*, tal y como hemos explicado antes.

Esta temporalidad de la experiencia estética nos recuerda que el tiempo pasa y se divide en diferentes corrientes como las de un río. “Como en un río, hay una corriente central rápida en algunos sectores y lenta, hasta inmóvil, en otros. El tiempo cósmico es igual para todos, pero el tiempo humano difiere con cada persona. El tiempo corre de la misma manera para todos los seres humanos; pero todo ser humano flota de distinta manera en el tiempo” (Kawabata 2007, 161). Este tiempo diferenciado para cada sujeto es el textualizado en esta prosa lírica y fragmentariamente narrativa de los (*posts*)poemas. Y él y su registro presentan un estado de alteración; es decir, el registro del tiempo y su registro escrito están alterados.

Si seguimos la indicación presentada en el (*post*)poema que explica la forma y el funcionamiento de *Viriditas* (Cruz Arzabal 2016b, 38) y buscamos, tal y como se indica “cada uno de los textos que aparecen en este libro” (Rivera Garza 2013b, 11), notaremos que no todos están en la URL compartida. En *No hay tal lugar* no existen las entradas correspondientes al viernes 24 de diciembre de 2010 que están en este disco.<sup>39</sup> Este dato es relevante porque quiebra parcialmente la pauta dada e introduce fisuras en este registro que no es registro, o lo es pero rajado. Hay una simulación dentro del disco-libro de dos entradas que, de forma distinta, abordan los núcleos temáticos del texto: el tiempo, el color [verde], la memoria, la escritura y el saber o no –sobre determinados asuntos– como leemos en el verso final de la primera estrofa del (*post*)poema mencionado, así como en otros momentos de *Viriditas*.<sup>40</sup> De ahí que en estas entradas –que no lo son aunque sí son (*post*)poemas–, leo la construcción de un *espacio estético habitado* por el lenguaje,<sup>41</sup> un

---

<sup>39</sup> El único *post* correspondiente a ese día fue compartido a las 5:17pm y es una serie compuesta por trece fotografías del proyecto “Las aventuras de La Increíblemente Pequeña”, el título de la entrada es “Las aventuras de La Increíblemente Pequeña y la extraña aparición del Hombre Color Naranja en la cima del último volcán: una fotonovela diurna”. El resto de las entradas están disponibles en *No hay tal lugar*, justo en las fechas que las titulan en *Viriditas*.

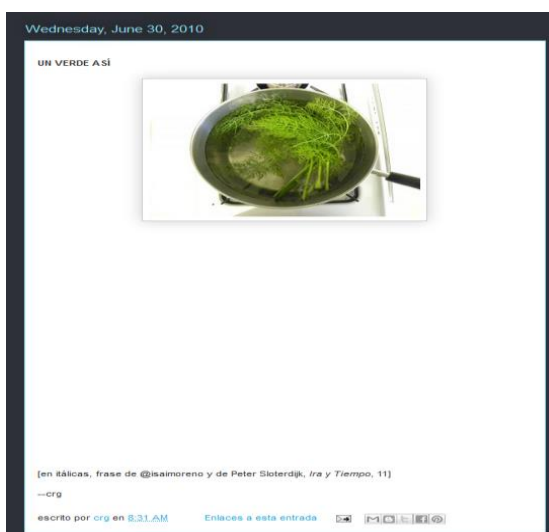
<sup>40</sup> Este saber o no es construido como parte de la experiencia humana y pasa por no saber cuándo se comenzó el libro o el verano, dónde se encuentra una persona, qué hacer con objetos y/o emociones ni lo que se escribe, por ejemplo.

<sup>41</sup> Hasta el momento he seguido con la idea de (*post*)poema que planteé al leer “la espalda, un poema cifrado” en el apartado anterior de este mismo capítulo. Me refiero al juego lingüístico que encierra esa palabra al aludir en ella al *post* de blog del que se origina el poema en cuestión. No obstante, en este caso en particular me detendré a pensar conceptualmente esa noción. Esto lo haré más adelante hacia el cierre de mi lectura de *Viriditas*.

espacio cuyo pórtico se sostiene en ellas y que dibujan este disco verde. Este volver sobre el tiempo mismo y el tiempo otro –que es el tiempo humano y el de la escritura– crea un *ritmo espacial* trazado en el disco textualizado gracias a la intermedialidad, a la colindancia de formatos artísticos.

Levantemos la aguja y vayamos al lado A del disco, a la pista del 30 de junio de 2010 del blog:

Figura 4  
**Entrada del blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* (2010)  
 miércoles 30 de junio de 2010**



Fuente y elaboración: Rivera Garza, 2010. Captura de pantalla

La imagen es la compartida en el *post* del miércoles 30 de junio de 2010 a las 8:31 am. titulada “Un verde así”. En *Viriditas*, siguiendo el formato de Blogger que vemos en la imagen, esta fecha/hora es el título de uno de los (*posts*)poemas. Esta es una de las entradas que le insinúa al lector que debe ser más activo y tocar el texto para leerlo por completo. Hay otras entradas que solo muestran la fecha, el título de la serie, la fotografía que es un elemento determinante en ella y siempre muestra el/lo verde y la firma de Rivera Garza y la de Blogger. Si el lector se descuida, pierde el texto “escrito” en ella, pues realmente no está visible; literalmente, debe (des)cubrirse para leerlo. Una de las entradas que ilustra esto es la del lunes 12 de julio de 2010 que, aparentemente, solo presenta una hermosa mariposa verde.

Continuando con el *post*, observamos una imagen que encuadra unas ramas verdísimas de hinojo dentro de una cazuela con agua (que también presenta un ligero tono verde) colocada sobre una hornilla; la foto nos muestra una infusión en una olla. Después hay un espacio “vacío”, en blanco, seguido de las siguientes palabras: “[en itálicas, frase

de @iasimoreno y de Peter Sloterdijk, *Ira y Tiempo*, 11]” (Rivera Garza 2010a) y las iniciales “--crg” con las que la escritora firma sus *posts*. Cuando leemos “se ha citado y destacado en itálicas las frases de...”, caemos en cuenta de que ese espacio que creíamos “vacío” y “en blanco” guarda bajo ese color el texto. En él, hay un texto que ha sido camuflado dado que el color de la fuente es el mismo que el del fondo y, por ello, pasa desapercibido. De ahí que, en las entradas de la serie “Un verde así”, la lectura implica “el sencillo y elemental acto de subrayar para poder leer” (Cruz Arzabal 2018, 197):

Figura 5  
Entrada del blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* (2010)  
miércoles 30 de junio de 2010 con el texto (des)cubierto



Fuente y elaboración: Rivera Garza, 2010a. Captura de pantalla

Volvemos sobre la entrada, pero ahora nos referiremos al texto invisible. Ese espacio *en blanco* que alude a la página en blanco es, en realidad, el lugar en que se suspenden y fusionan la ausencia y la presencia de la palabra. Una ausencia aparente que se vuelve presencia absoluta solo cuando el lector la descubre al subrayar con el cursor el texto resguardado en esa página y cae en cuenta de que el blanco tiene una función: cuidar la palabra. Si en el blog, el color verde tiene un predominio visual/lingüístico, el blanco

tiene uno revelador y de transfiguración que hace *aparecer* el significado resguardado cuando es buscado.

El texto escrito emerge en esta hoja blanca digital gracias a que *el lector/interactor* (Kozak 2017) hace que surja al mover el cursor sobre el espacio que media entre la imagen y las frases finales y, al hacerlo, marque el texto, lo subraye. En esta dinámica notamos una tensión entre la ausencia/presencia del texto lingüístico que nos remite a la de la legibilidad e ilegibilidad presente en algunas poesías digitales como las de Aburto y Läufer (Kozak 2017). Hay en estos textos un carácter cifrado, a la espera, los poemas *aparecen* cuando pasamos sobre la página digital el cursor del mouse; de lo contrario, siguen allí aguardando ser revelados.

En la serie “Un verde así”, las fotos son el dispositivo de producción del *post*, son el detonante de la escritura, generan el texto. Entre el texto visual y el lingüístico que convergen en el *post*, gracias a la página digital del blog, se crea una colindancia de lenguajes artísticos hilada a través de la estrategia retórica de la écfrasis. Entendiendo por ella “de manera más abstracta [...] la representación verbal de una representación visual” (Heffernan citado por Pimentel 2003, 206):

Cosa de asomarse al cuenco de agua y encontrarlo. Un verde así. [...] Encontramos las verticales varas del hinojo de camino al mar. [...] Te tomo. Te bebo. Te consumo. [...] Hay plantas cuyo aroma. El momento en que la taza se posa sobre el labio inferior y el humo se introduce a gran velocidad por las fosas nasales. [...] Hervir, como esa manera de esterilizar. Hervir, como uno de los modos de la palabra ebullición. El primer trago de té me enseña algo sobre *aquella ira con la que empezó todo en Occidente*. (Rivera Garza 2010a)

En este sentido, leo esta écfrasis siguiendo la etimología de la palabra; es decir, en esta entrada veo cómo se hace visible la intención de describir —es decir, de “*describere: escriber a partir de*” (Pimentel 2003, 2006)—, así como la de representar lo visual desde lo verbal.

En el fragmento anterior vemos que las ramas de hinojo mostradas en la imagen en su proceso de devenir infusión son textualizadas lingüísticamente; es decir, el componente verbal de la entrada hace referencia “al cuenco de agua” que las contiene y en donde reposa “un verde así” representado en el verdor del hinojo, que es el *leiv motiv* de la serie homónima y de *Viriditas*.<sup>42</sup> Al leer esa descripción del texto visual entendida

---

<sup>42</sup> Esta frase “Un verde así” es una recurrente en la serie, está presente en todas y cada una de las entradas escritas; también aparece reiterativamente en *Viriditas*. De hecho, casi todos los (*post*)poemas fechados/titulados entre marzo y julio de 2010, con muy pocas excepciones, comienzan del mismo modo:

como *escritura a partir de* la foto, notamos la relación referencial y representacional entre el texto visual, la foto y el texto lingüístico. Esta vinculación referencial - representacional solo puede establecerse en este espacio digital, pues la foto como dispositivo de escritura queda resguardada en *No hay tal lugar*, mientras que el texto lingüístico, considerado como “obra” en tanto producción escrituraria, es el único traspasado al libro.

Ahora, demos vuelta al disco de nuevo, regresemos al lado B, y vayamos a la misma pista; coloquemos la aguja en el “Miércoles, junio 30, 2010. 8:31 am”. Al ir a *Viriditas* y releer el (*post*)poema, vemos que, aunque hay trazos de la huella digital, como los analizados antes, en realidad, la poesía digital se queda en *No hay tal lugar*: el disco-libro reproduce de modo errado lo digital; errado no como falla o equivocación, sino como *espacio errante*. De ahí que *Viriditas* nos muestre el vestigio de la poesía digital producida en *No hay tal lugar*. Esta huella nos muestra que la autora ha hecho de *un verde así* un “jardín” donde *viriditas* tiene cabida. Me permito citar a la poeta argentina Diana Bellesi, pues su poema “He construido un jardín” me ayuda a pensar esta escritura poética riveragarceana:

He construido un jardín como quien hace  
los gestos correctos en el lugar errado.  
Errado, no de error, sino de lugar otro,  
como hablar con el reflejo del espejo  
y no con quien se mira en él.  
He construido un jardín para dialogar  
allí, codo a codo en la belleza, con la siempre  
muda pero activa muerte trabajando el corazón.

[...]

*Ahora la lengua puede desatarse para hablar.* (Bellesi citada en Genovese 1998, 115. Énfasis añadido)

Gracias a la escritura, Rivera Garza *ha construido un jardín* para que *la lengua se desate a hablar* sobre temas domésticos, cotidianos y aparentemente banales –como tomarse un té–. Ese jardín es un espacio público y privado, social e íntimo concebido por la fuerza del habla y del lenguaje. Estos constituyen el *espacio entre* el afuera del aire libre –la lengua compartida– y el adentro de la casa habitada –la lengua que se escribe–. La analogía es símbolo y analogía con relación a los oficios y funciones, pues en este también el lenguaje es sembrado, germina, rompe la tierra, crece y se abre ante el sol; se trabaja

---

“Cosa de [...] y encontrarlo. Un verde así” (Rivera Garza 2010a), en ese espacio que yo sustituyo con el corchete la autora ubica palabras y frases relacionadas con la actividad que registra como toparse, correr, caerse, caminar, forcejear, regresar, por ejemplo.

para que la palabra adquiriera vida y se ramifique y sea, finalmente, trasplantada como los seres vegetales que constituyen los jardines.

Este proceso de traslado de un sitio a otro, del blog al libro, de transarchivación (Cruz Arzabal 2018) de *No hay tal lugar* a *Viriditas* es el que hace que los *posts* se transformen en post-poemas. Ellos parecen ser una representación verbal, una écfrasis, de la foto-dispositivo de escritura; pero, no lo son en realidad. Al deslindarse de la foto o del texto visual y optar solo por el registro escriturario, el verbal, la écfrasis pasa a presentar y a resignificar la imagen ausente detonante de la escritura. De ahí que el fragmento lingüístico del *post* seleccionado deviene en post-poema: deja de ser un *post*, pues, ese componente a modo de capítulo del blog deja de evidenciar el truco de que desde el inicio iba a ser otra cosa y da de nuevo cuenta de la escritura como oficio cuyo propósito es “producir lenguaje” [...]” (Rivera Garza 2007c, párr. 1).

Hasta el momento hemos empleado la palabra *post* como sustantivo, como un anglicismo, para referirnos a los textos escritos en espacios digitales y publicados en internet, en especial en el blog de la autora *No hay tal lugar*. No obstante, creemos conveniente empezar a pensar este vocablo también desde el español, desde la etimología del prefijo. Esta alude al significado de *post-*: lo que está *detrás/después de*. De este modo, podemos considerar a estos post-poemas como esa otrora entrada del blog e, incluso, del poema concebido de un modo tradicional que se convierte en un texto producido en un espacio digital, modificado y reinsertado en un lugar otro, impreso, físico, con otra materialidad que lo inserta “en una red textual y contextual diferente” (Pimentel 2003, 214): la del libro.

Siguiendo esta idea, estos post-poemas serían uno de los tantos ejemplos de lo que Josefina Ludmer (2007, 2012) ha llamado *literaturas postautónomas*, es decir, un tipo de producción literaria determinada por lo *post*.<sup>43</sup> Una palabra que difumina los límites al enunciarlos y amplía la fusión de los registros temporales. Con esta noción, hacemos referencia a textos cuyos modos de producción, circulación y recepción varían y proponen

---

<sup>43</sup> “Decir que estamos en la era de la postautonomía significa reconocer que han cambiado, en los últimos 20 años por lo menos, los modos de leer y los modos de producción del libro. Que ha cambiado el objeto literario. Que ya no me sirve solamente la idea de autonomía, donde la literatura es pensada o imaginada como esfera separada y diferente de otras esferas o prácticas [sobre todo separada de lo político]. Autonomía implica que la literatura tiene rasgos propios, específicos, y también que tiene una política propia, específica, con guerras y divisiones internas en el campo literario. Por ejemplo, la lucha entre realismo y literatura fantástica, o la lucha entre literatura rural o urbana, nacional o cosmopolita. Los casos más evidentes de autonomía en el siglo XX latinoamericano son la obra de Borges, de Cortázar, de Onetti [sobre todo *La vida breve*, 1950], y novelas como *Cien años de soledad*, *Yo el Supremo*, o *La casa verde*. Decir autonomía es decir también modernidad, desde el siglo XVIII hasta el XX” (Ludmer 2012, párr. 5).



otros regímenes de sentidos y, por tanto, otros modos de leer –tal y como hemos visto–. Son textos agujereados, fronterizos y colindantes que movilizan y “pone[n] en la literatura otra cosa, que hace[n] de la literatura [o con la literatura] otra cosa [...]” (Ludmer 2012, párr. 12).

En estos post-poemas de *Viriditas* veo, también, una apuesta por lo transliterario en tanto en ellos “la literatura sale y entra de la literatura a la vez: oscila en la frontera” (Ludmer 2012, párr. 12). Es decir, desde ellos se teje una red rizomática que va más allá de la que hemos seguido desde y hacia el blog, pues

*Viriditas* es no sólo un libro, sino también el nodo de una red de colindancias y superposiciones que configuran la obra de Rivera Garza como un proyecto de proyectos, una multiplicidad contenida por la figura autoral: *Viriditas* fue escrito durante el verano del 2010, incluye fotografías y temas previamente publicados en el blog, así como referencias y tópicos que serán retomados en su novela *Verde Shanghai*, publicada también en 2011. (Cruz Arzabal 2016b, 39)

En este libro de poemas, retomando la simbología del jardín, fueron sembradas varias plantas y libros que se desarrollaron como proyectos literarios independientes, pero cuyas raíces nos afianzan a él. Es en *Viriditas* donde “las palabras verde y Shanghái aparecieron juntas por primera vez” (Rivera Garza 2013b, 9), y se resignificarán aún más cuando conformen un espacio ficcional en la posterior novela homónima, con su “café de chinos” al que irá regularmente Marina/Xian, la(s) protagonista(s) de la historia. Es en Shanghái donde la voz poética de *Viriditas* percibe “colores que nunca habían visto en ningún otro lugar” (Rivera Garza 2013b, 23) y que reaparecerán en esa novela y en *El disco de Newton*.<sup>44</sup> Vemos, pues, que esta red rizomática de colindancias se articula alrededor de los post-poemas de *Viriditas* y desde ellos brotan esos otros nodos constituidos por las obras antes mencionadas. En esta red de producciones estéticas vuelvo a 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.

---

<sup>44</sup> Estos determinados colores presentes en Shanghái y en *Verde Shanghai*, “aparecen” en *El disco de Newton* no solo en sentido figurado, sino también material. En el apartado “Citas textuales” de *Verde Shanghai* leemos las fuentes originales de los textos que han sido desappropriados y cuyos (re)cortes están destacados por el uso de las itálicas. Rivera Garza acota que toma de *El disco de Newton* las que aparecen en las páginas 89 y 90 de la novela. Cito una de ellas: “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 [2011] 2013d, loc. 1088); fragmento que forma parte del segundo poema/ensayo “Conjurar”.

### 3.2.2 Disco II: *El disco de Newton*

“Afuera, la lluvia que habían presentado con anterioridad empezaba a caer en gotas diminutas que fraccionaban la luz a su paso. Un disco de Newton universal” (Rivera Garza [2011] 2013d, loc. 3636). En esta cita de *Verde Shanghái* leemos que la red rizomática y de colindancias de *Viriditas* se extiende aún más y llega hasta *El disco de Newton*, no solo por lo mencionado antes, sino también por el mostrarnos con esa imagen que la luz es color.

Este libro también fue publicado como *Viriditas* en el 2011. Su forma se delinea, en principio, por la alusión explícita y directa a la imagen del título y por el movimiento giratorio aludido para ver la refracción de la luz. Los diez *ensayos* que lo componen se corresponden con esa figura: “el número 10 [hace referencia al] retorno a la unidad tras la multiplicidad [...]” (Cirlot 1992, 130), representada en el círculo-disco. Su diseño nos remite a la idea de unidad y fragmentación. La imagen del disco será clave tanto como metáfora y motivo literario como material poético y simbólico del texto.

El poemario está conformado por diez poemas extensos que plantean una serie de digresiones sobre el color y lo que la voz poética relaciona, siente, piensa y percibe en relación con cada tono sobre el que escribe. Cada texto alude a uno en específico: “Despejar” al blanco, “Conjurar” al verde, “Mercuriar” al gris, “Adorar” a las tonalidades doradas, “Avizorar” al morado, “Vapulear” a ese azul verdoso pálido del berilo que recibe por nombre aguamarina, “Desparpajar” al negro, “Fosforecer” al rojo, “Reencarnar” al azul cielo, al gris claro y al blanco que apuntarán al sentido inverso de *despejar*: “Unir”. Si en el primer poema se especifica cómo funciona el disco de Newton y, de algún modo, se echa a andar este mecanismo desde el lenguaje para separar desde el blanco los tintes que irán apareciendo en cada texto, en “Unir”, el último poema, se hace justo lo opuesto. Además de retomar la figura de Isaac Newton, presentará los esquemas RGB y CMYK que son modelos de colores. El primero está basado en los colores primarios –rojo, verde y azul por sus iniciales en inglés–; el segundo, en lo sustractivo originado a partir de la absorción de la luz –cyan (azul), magenta (rojo), yellow (amarillo) y key (negro)– y empleado en la impresión. Desde esta paleta moderna de la impresora a color insertada acá se nos planteará que “lo desunido se une” (Rivera Garza 2011a, 56) tres versos antes de finalizar el poema y el poemario.

De los diez poemas/ensayos sobre el color presentados por la autora en este libro, he decidido analizar el segundo: “Conjurar”. Hay varias razones para esta elección. El

primero es que vuelve sobre el motivo del verde que lo acerca aún más al poemario anterior, *Viriditas*. Segundo, posee trazas que nos permiten establecer esta constelación de historias entre *Viriditas* y *Verde Shanghái*, su otro texto. Tercero, noto aún más la impronta de lo visual pictórico y fotográfico, así como la estrecha relación entre el poema y el blog de la autora. Desde mi perspectiva es donde más podemos ver la mixtura de lo interartístico con lo literario y lo pictórico-fotográfico desde un doble motivo: el verde y el de la bella durmiente para, desde la experimentación de la palabra que rastrea diferentes tradiciones europeas y latinoamericanas –mexicana para más seña–, formatos y lenguajes, hacerlos converger en un texto que problematiza la forma y nos plantea la violencia que está detrás de determinadas bellezas como el brezo que se enrosca en este texto y se avecina sobre nosotros desde la página. Por estas razones considero que “Conjurar” es el poema más representativo de esta apuesta experimental que se nos ofrece en *El disco de Newton*.

Como vemos, comenzar por las referencias y explicaciones sobre los anclajes teóricos y significaciones generales de las secciones, ya nos da una idea de la congregación de voces articuladas en este nuevo texto. No estamos lejos de la necesidad de la citación, de la referencialidad, de buscar los apoyos y las posibles pistas para comprender el poemario y sus múltiples contextos simbólicos y teóricos.

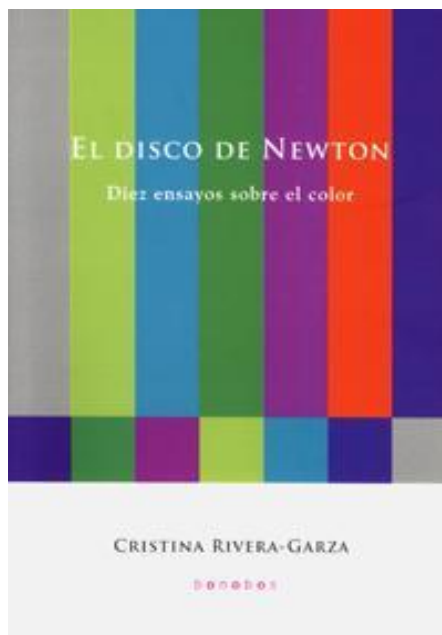
Recordemos que el disco de Newton es un dispositivo creado por el físico y matemático inglés con el que demostró que la luz blanca encierra todos los colores: “A través del disco de Newton, un viejo ejercicio escolar [consistente en hacer girar un círculo que contenga los colores del arcoíris], los niños aprenden que el blanco resulta de la rápida combinación de todos los colores” (Rivera Garza 2011a, 9). Ahora bien, en este *despejar* que termina en el otro extremo del espectro lumínico en tanto unión, se dibuja y teje una superficie textual discal que propicia “la impresión de que el disco de Newton es un breve estado de gracia. Todos los colores están, en efecto, *aquí*” (Rivera Garza 2011a, 11. Énfasis añadido).<sup>45</sup>

Para acercarnos a este disco, nos detendremos un momento en su carpeta multicolor donde vemos ese juego de despeje y unión de colores gracias al diseño gráfico visual de la portada:

---

<sup>45</sup> En este aquí de “Despejar” reverbera el aquí de *Los textos del yo*, ese lugar que es el lenguaje (el único lugar).

Figura 6  
**Portada de *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color***



Fuente y elaboración: Castañeda Barrera, 2012. Descarga de imagen

Resalta el título escrito y superpuesto en color blanco, apelación directa a la suma de todos los colores, y, como decíamos antes, el título es una extracción que nos remite a otra construcción textual *ajena*.<sup>46</sup> En la primera parte del título, además, observamos que se establece una alusión intertextual a un poema de Ramón López Velarde –cuya poesía seguirá reverberando en este libro–, titulado “Disco de Newton” y publicado en *Zozobra* (1919).

Entre el título y el poema de López Velarde hay indicios textuales que, desde la reescritura y la desapropiación, nos llevan hasta dos de sus versos de la cuarta estrofa de “Mi prima Águeda”, publicado en *Sangre devota* (1916), en “Mercuriar”. Veamos. Rivera Garza toma elementos de la escritura del zacatecano para hacerlos suyos, tal y como leemos en “Unir”: “Las fúlgidas aves; los calosfríos ignotos; el letárgico licor; las fulmíneas paradojas; el radioso vértigo; la remordida ternura” (Rivera Garza 2011a, 55). En “Mi prima Águeda” leemos los siguientes versos: “me causaba calosfríos ignotos...” (López Velarde 2006, 71), “Día 13” –“Por enlutada y ebria simulaste, / en la superstición de aquel domingo, / una fúlgida cuenta de abalorio/ humedecida en un licor letárgico. [...] Adivinaba mi acucioso espíritu / tus blancas y fulmíneas paradojas: / el centelleo de tus

<sup>46</sup> En el caso de los textos poéticos de Rivera Garza, esto se observa en *La más mía*, en *La muerte me da*, en este libro y en *La imaginación pública* a donde iremos luego.

zapatillas, / la llamarada de tu falda lúgubre, / el látigo incisivo de tus cejas/ y el negro luminar de tus cabellos” (López Velarde 2006, 144-145); y de “Mi corazón se amerita”: “me hundo en la ternura remordida de un padre que siente, entre sus brazos, latir un hijo ciego” (López Velarde 2006, 153).

Más allá de la reverberación en la desapropiación del título, este ejercicio de incorporación de López Velarde es especialmente agudo cuando pensamos en su trabajo sobre el lenguaje poético.<sup>47</sup> Su extraordinario lirismo, su modo gongorino en la composición de las palabras o la estilización de temas criollos, por ejemplo, son algunas de las características del poeta mexicano que funcionan como referentes en la obra de Rivera Garza. Las palabras desapropiadas de López Velarde ya habían aparecido en “La reclamante” –“mi sed, le doy, mi calosfrio ignoto, mi remordida ternura, mis fulgidas aves, mis muertos” (Rivera Garza 2011b, 25)– y en *No hay tal lugar* en la entrada del viernes 22 de septiembre de 2006 titulada “La costumbre heroicamente insana” que nos remite nuevamente a “Mi prima Águeda”, por nombrar algunos ejemplos.

Tenemos, por tanto, una desapropiación formal del título a la que se le suma la reflexión sobre el color desde la poesía, iniciada, desde mi perspectiva, con la lectura que hiciera Rivera Garza del “Disco de Newton” de López Velarde. Es más, creo que esta línea se continúa con las obras del poeta ruso Vitaly Olegovich Kalpidi, específicamente de su poema “All is –not green and, incidentally” –nótese la marca del verde–, compartida, por cierto, en su blog el miércoles 14 de octubre de 2009 bajo el título de “El disco de Newton”.<sup>48</sup>

Después de estas reconexiones simbólicas y lingüísticas, referenciales y teóricas, saquemos al disco de la carpeta y veamos la etiqueta a la que sigo asociando con los epígrafes iniciales del libro. En este caso, son siete y todos referentes al color y de naturalezas diferentes. Unos provienen del área de la antropología –como el recorte que hace Rivera Garza de *What is the Color of the Sacred?* de Michael Taussig–; otros, del discurso biográfico construido sobre Isaac Newton –como el tomado de *Memoirs of the Life, Writings, and Discoveries of Sir Isaac Newton* de Sir David Brewster–, y sigue con referentes de la literatura y el cine como *El mago de Oz*, del arte conceptual –guiño al artista plástico brasileño Cildo Mireles– así como de la filosofía del lenguaje. Todos estos

---

<sup>47</sup> Para un análisis detallado del poema “Disco de Newton” ver Gutiérrez Alfonso (2009).

<sup>48</sup> La entrada es en realidad el poema traducido al inglés con su respectiva referencia, al respecto ver Rivera Garza (2009d).

referentes apuntan hacia la reflexión sobre el color y al color como simbología que recoge las voces de quienes lo han estudiado.

Estos epígrafes fueron posteados mucho antes en *No hay tal lugar*. La entrada en cuestión, titulada “Out of the Blue”, fue publicada en inglés el viernes 30 de octubre de 2009 y comienza con una reproducción a color de un grabado de Newton fechado en 1879. En esta se muestra “una recreación retrospectiva del experimento crucial” (Pimentel 2015) que daría origen a su *nueva teoría de la luz y los colores*.<sup>49</sup> Luego de la imagen, hay nueve párrafos, de los cuales siete reaparecen en *El disco de Newton*, dos de ellos fueron borrados. Antes de leer los párrafos borrados, me interesa detenerme un poco en el gesto de la supresión.

En el suprimir hay ecos del modo en que ha operado la transplatación de *El disco de Newton*, lado A–blog, a *El disco de Newton*, lado B–libro. En este caso, el proceso de producción textual difiere un poco del que veíamos en *Viriditas*.<sup>50</sup> Esa diferencia consiste en el hecho de que en el blog no podemos rastrear todo el proceso de producción textual de este disco-libro II, solo podemos ver sus fragmentos dejados como pistas.<sup>51</sup> *El disco de Newton* no fue escrito inicialmente en *No hay tal lugar* y luego trasladado al formato libro, aunque sí hay en ese *work in progress* digital, que es el blog de Rivera Garza, un registro de cómo fue leyendo, pensando, escribiendo y modificando este proyecto que, inicialmente, serían siete ensayos sobre el color y terminaron siendo diez –tal y como leíamos en el primer *post* “Conjugar” que ya analizamos—. A pesar de esto, hay elementos que fueron posteados y traspasados al libro, como los epígrafes mencionados, en donde vemos que ese proceso de transplatación implicó también uno de traducción y borramiento.

Hay como tres escrituras acá: la inicial en inglés del *post* mencionado; la de la selección de las palabras extraídas de él y que tendrían cabida en el libro y, por último, la traducción del contenido parcial del *post* al español. En estas escrituras, entendiendo la selección/exclusión como una de ellas, reverbera la lectura que Cruz Arzabal (2018) hiciera de *Viriditas* siguiendo a Derrida, pues vemos la impresión escritural realizada en

---

<sup>49</sup> Para volver sobre el grabado mencionado, consultar detalles relevantes del mismo, y leer un análisis revisionista de la teoría de la luz de Isaac Newton y el “carácter controvertido del experimento crucial” desde una perspectiva histórica y cultural de la ciencia, ver Pimentel (2015).

La entrada puede ser consultada en Rivera Garza (2009e).

<sup>50</sup> Las semejanzas las abordaré más adelante a partir del análisis de uno de los textos en relación con el *post* que creo detona su escritura.

<sup>51</sup> La palabra fragmento es clave, alrededor de él y de su imagen se estructura este disco-libro. En el fragmento en sí veo el desdibujamiento de la totalidad, un modo “para escapar de la totalidad o para resistirse a ella” (Cruz Arzabal 2018, 137).

el blog y esa otra, la segunda, que implica una supresión, transplantada al libro. Solo que este proceso, como casi toda la escritura de Rivera Garza, vuelve sobre la *diferencia*; ni es lo mismo ni es igual, aunque lo parezca.

Lo que sí está en *No hay tal lugar* y se ha suprimido de la página siete de *El disco de Newton* son los siguientes textos:

I regret to inform you that the book is taking shape as you read. [...] A thought is, of course, a taking-of-shape plus color. This within the pause of consciousness represented by parentheses (two), otherwise known as the space of emotion. (Rivera Garza 2009e, párr. 1 y 8)

El primero aparece a continuación del grabado de Newton y antecede a la cita de Taussig; el segundo es el penúltimo en la entrada y aparece dentro del paréntesis que dibujan la alusión a Mireles y los zapatos rojos de Dorothy. Estas palabras *borradas* son de Rivera Garza. Me parece interesante que justo suprima aquellas 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. Tal vez se deba a que esas digresiones aparecen a lo largo del libro en estos ensayos/poemas.

Las primeras palabras borradas interpelan al lector, desde el blog, y lo invitan a aproximarse a un disco-libro que toma múltiples y diversas formas que intentan ser contenidas dentro de él mientras se lee.<sup>52</sup> Esta interpelación se plantea mediante la producción de un dispositivo lingüístico donde “los colores nos invitan a filosofar” (Rivera Garza 2011a, 7) desde lo lúdico, a través de la lectura como un proceso experimental, de la lectura como potencia.<sup>53</sup> Esta fuerza experimental se nos recordará, cual función fática lectora, en “Vapulear”:

La idea del experimento como juego, argumenta Mathias Viegner, evita tanto la necesidad de percibir a lo experimental como opuesto al realismo narrativo, así como de forzarlo a que dé resultados políticos o incluso que produzca objetos particularmente inteligibles para que participen en alguna forma de ‘contrato’ con el lector. (Rivera Garza 2011a, 31)

Se nos plantea, entonces, un juego contractual como el de la lectura, donde el tablero es el disco y las reglas se irán presentando a medida que giremos con/en el disco. Es hora de jugar.

---

<sup>52</sup> Este intento de contención es más bien un deseo de darle una determinada materialidad a unos temas/ideas/escrituras desbordadas, de manera tal que el lector pueda aproximarse a ellos. La idea no es colocarle una camisa de fuerza, sino romper la camisa dejándola puesta y con los rasgos de la rotura.

<sup>53</sup> Acá sigo a Rivera Garza (2011a) en “Vapulear”: “En el experimento todo es potencial, por eso no se miden los resultados sino el proceso” (32).

Para iniciar esta lectura lúdica, quiero poner el disco a girar y colocar la aguja en la pista dos, “Conjurar”. Esta aguja la ubicaré primero en el lado A, del blog, pasaré luego al lado B, del disco-libro y, seguidamente, jugaré con el *mismo* surco de cada lado.

Figura 7  
**Entrada del blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* (2009)  
 martes 06 de octubre de 2009**



Fuente y elaboración: Rivera Garza, 2009f. Captura de pantalla

Antes del análisis lúdico que haremos luego de “Conjurar”, me interesa comentarlo brevemente aprovechando que lo cito completo. Veamos.

Había algo de humano en todo aquello.

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

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

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

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

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



Si un elemento caracteriza estos primeros versos es el de la atmósfera que crea la especie de aparición de algo/alguien indeterminado: un hombre, una maleza, un sueño, alguien soñado que está en una maleza; una que, además, es carnívora. El ritmo se corta siguiendo la entonación del dato erudito o comentario crítico: “Los pintores recomiendan el uso de los cadmios” como inicio de la nueva línea poética y temática del texto que es el tejido del verde y aparece justo después de la referencia de la maleza que, como veremos, se teje ante los durmientes inocentes que es la nueva escala temática que sigue a continuación.

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

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

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

La muerte no es nunca una vacilación.

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

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

Me detengo en la lectura del poema justo cuando Rivera Garza muestra el acopio de sus referentes poéticos y pictóricos y, ambos, remitirán al cuento popular sobre la princesa durmiente del bosque en la versión de Perrault o en la princesa durmiente, en la versión de los Hermanos Grimm, como dirá más adelante la propia autora. Lo que me parece clave es la nueva línea que se incorpora en esta narrativa poética: si antes dejamos el dato de los pintores, pasamos de lleno a incorporar fragmentos de “La bella durmiente” de José Carlos Becerra y la referencia a la serie pictórica *El bosque de brezo* (*The Briard Wood*), uno de los cuatro paneles que hiciera el pintor inglés prerrafaelita Edward Burne-Jones entre 1888 y 1890 para la serie *La leyenda de la Rosa de Brezo* (*The Legend of Briar Rose*).<sup>54</sup> En ambos relatos, el dormir se asocia con el sueño eterno, con esa idea de que, al dormirnos, nos morimos un rato, 8 horas o 100 años. El sueño como una muerte extraña

---

<sup>54</sup> La serie está compuesta por *El bosque de brezo* (*The Briard 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*).

y atrapante para los caballeros y doncellas de Sir Edward Burne-Jones que, en una mirada actualizada, coloca ante nosotros la imagen del asesinato de niños, obligados a dormir por fuerzas externas, maleficios injustos y, por momentos, recurrentes como los trasuntos míticos. Este es el núcleo dramático del poema: la muerte impune de los inocentes y su injusto sueño eterno.

En este entramado, la simbolización de los referentes, el apoyo de estos como líneas de lecturas históricas y míticas, se entronca con una realidad sin ambages sobre los asesinos de esos niños: los adultos.

Los niños, se entiende, suelen ser asesinados por los adultos.

“Juntos los dos, a punto de tomar el misterio, a punto de que la desnudez nos invadiera con toda la fuerza de sus extensiones, a punto de que la princesa dormida por siglos abriera los ojos, a punto de que el joven viajero encontrara la entrada al castillo encantado, a punto de que hubiera una posibilidad de existencia para ese castillo, a punto de darle vida al maleficio, y por esta medida conjurarlo, a punto de que hubiera una capa, una espada y una posibilidad de principado... a punto solamente, a punto de algo”.

Y cuando miras hacia atrás y ves sus cuerpos destrozados, cuidadosa, quirúrgicamente desmembrados, ¿sientes algo?

La mano de un niño, trémula. (Rivera Garza 2011a, 14)

La interpelación al tú “¿sientes algo?” apela a esas visiones más *realistas* que simbólicas, pero indefectiblemente reunidas en sus sentidos, es el momento en el que la acumulación de referentes, los datos, las imágenes se quedaron fijadas en ese momento “a punto de” como dice el poema de Becerra, mientras que esta nueva capa de lo real la componen cuerpos donde ese tiempo no existe ni existirá. Y esa es la mirada más desorientada: el arte no siempre logra compensar esas pérdidas; quizá antes, según qué realidades no hay todavía un lenguaje para comprenderlo, pero, por ello mismo, acumulamos sus datos, sus informaciones, sus referentes, sus tiempos, como en esa caja de Duchamp que, para el yo poético, es “todavía” un enigma como leeremos en el siguiente fragmento final.

La Caja Verde de Duchamp representa todavía un enigma para mí.

Despertar constituye uno de los momentos más difíciles del día.

La culpa es, a veces, una emoción.

Para conseguir un verde muy brillante, los pintores sugieren utilizar el viridian.

Las pinturas de gran formato nos hacen creer a momentos que podemos introducirnos en ellas sin dificultad alguna.

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.

¿Sabe el niño que va a desfallecer bajo el finísimo filo de una espada furiosa?

No sé qué es lo que sabe la niña.

Se exagera cuando se describe un patio doméstico como “una maleza”.

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?

Al pronunciar las palabras maleza y maleficio el hablante puede tener la impresión de estar diciendo lo mismo.

Sentir es un verde demasiado amplio.

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.

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.

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, 15-17)

Como parte del cierre, el hombre del inicio, soñado por un pájaro, se encuentra con una mujer y ambos, en medio de los huesos y los escombros, siguen siendo extensiones del sueño del pájaro. Todo es posible ahora cuando se reúnen los elementos compositivos 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. Sin olvidar que Rivera Garza reúne elementos y va sumando capas de significación, al final, pareciera que, la muerte injustificada y violenta de los niños se resignifica y reúne con la mirada compasiva de ese hombre y esa mujer que caminan entre sus huesos, que *sienten, finalmente*, y ese “suele haber” nos remite no tanto a lo inevitable, sino a lo frecuente. Esa dimensión donde la realidad y sus violencias nos obligan a repensar sensorialmente, buscar los colores adecuados, encontrar las palabras justas, los cuadros que mejor nos acompañen en el viaje de la muerte de los inocentes. A continuación, nos detendremos en la profundización de estos elementos.

En tanto propuesta lúdica, el texto completo congrega la posibilidad de seguir su juego como espectadores o jugarlo como integrantes. Rivera Garza nos invita a un abordaje lúdico del texto en este disco y aquí se reitera una vez más en ese proceso de repetición, diferencia, referencias de uno en lo múltiple y de lo múltiple en el texto, estabilizando sentidos inestables en su fuente o en su comprensión; aspectos que ya hemos visto a lo largo del capítulo.

Voy al lado A, al blog. En la entrada compartida antes solo vemos la imagen de un cuadro que parece ser de gran extensión, sin identificación y una frase que hace referencia al trabajo en progreso de Rivera Garza; el título del post: “Conjurar” (Rivera Garza 2009f). Es el título de la entrada el que le posibilita al lector ver el hilo trazado desde *No hay tal lugar* hasta *El disco de Newton*; específicamente, desde este *post* al segundo texto del libro que lleva el mismo título, y viceversa. La reproducción pictórica colgada en la página/pared digital de *No hay tal lugar* es *El bosque de brezo (The Briard Wodd)* de Edward Burne-Jones que, como hemos mencionado antes, 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, 107). En este cuadro, el primero de la serie, podemos ver a un caballero andante que se topa con un grupo de soldados dormidos. Sus cuerpos están entrelazados y situados entre los ramales espinosos, serpenteantes y en flor del brezo que parecen devorarlos a ellos y a todo alrededor.

Esta pintura parece colgada *como al descuido* en el blog y cobra otra significación cuando leemos en el lado B del disco el inicio de “Conjurar”, que es como ver la llegada del caballero andante a la escena pictórica exiguamente descrita. Esa significación se remarca cuando en el texto aparecen “[e]n el bosque de Briar, [...] los cinco soldados dormidos [...]” (Rivera Garza 2011a, 15) y, luego, poco a poco van irrumpiendo las otras “pinturas de la serie de Briar Rose de Sir Edward-Jones [...]” (Rivera Garza 2011a, 14). Esa imagen pictórica es la marca visual/digital del dispositivo de escritura de “Conjurar”. Si en el disco I, si en *Viriditas*, las fotos de la serie “Un verde así” eran el dispositivo de producción de los postspoemas, acá el detonante de la escritura sigue siendo visual, pero, no es la fotografía sino la pintura expuesta y contemplada “en un pequeño museo del Caribe” (Rivera Garza 2011a, 14).

Dado que dos de los temas de “Conjurar” —el sueño y la (re)actualización de *La Bella Durmiente*—, así como el título del mismo son tomados de la serie pictórica, veo en este texto una colindancia de formatos artísticos,<sup>55</sup> tejida por una écfrasis desbordada o, más bien y como mencionaba antes, por una écfrasis en su sentido literal-etimológico, de escribir a partir de la pintura. Esta colindancia, además de establecerse entre lenguajes artísticos, es también de orden temático dado que la autora aborda contenidos y temas distintos, así como genérica textual a caballo entre lo poético y lo ensayístico.

En “Conjurar”, el color sobre el que se construye el texto es el verde presente en las recomendaciones de los pintores “para conseguir otras tonalidades de verde” (Rivera Garza 2011a, 13), como el uso del *viridian* (15), por ejemplo. Pero que, especialmente, nos asalta desde el brezo que, además de representar a una naturaleza indómita y en permanente germinación, es también un espacio *sepulcral*, una red tupida en torno a los cuerpos adormecidos. Recordemos la relación entre la bella durmiente del poema de Becerra, los durmientes de la serie y los niños asesinados: han sido víctimas de circunstancias ajenas a sus voluntades, violentas e injustas. De ahí que, si bien reverbera de algún modo el verdor de *Viriditas*, la energía vital de este verde es una que acecha y contiene, que queda suspendida.

---

<sup>55</sup> Como veíamos en *Viriditas*, solo que construido de otro modo.

El verde del brezo de “Conjurar” del espacio textual da cabida en esa *acumulación despavorida* de otros temas que brotan de él. De la maleza brotan la imagen del sueño y del despertar de la serie pictórica; la de la muerte, en especial la ocasionada por la violencia –“En el centro de todo está, desde luego, el asesinato. La muerte no es nunca una vacilación. [...] Y cuando miras hacia atrás y ves sus cuerpos destrozados, cuidadosa, quirúrgicamente desmembrados, ¿sientes algo?” (Rivera Garza 2011a, 14)–; así como el tema del arte, de la pintura, de la experimentación y el acertijo que nos ofrece –“La Caja Verde de Duchamp representa todavía un enigma para mí” (Rivera Garza 2011a, 15). Surge, finalmente, la de los motivos artísticos en tanto pictóricos y literarios relacionados con *La Bella Durmiente*.<sup>56</sup>

Rivera Garza retoma este motivo, primero, a partir de la desapropiación de Burne-Jones, cuya obra gira alrededor del estado de ensoñación en que han sido sumergidos los habitantes de *El bosque de brezo* hasta que aparece el caballero de la primera escena. La serie termina en *La alcoba de la doncella* y se cierra sin mostrarnos el despertar de los personajes que integran su versión de *La leyenda de la Rosa de Brezo*; “el sentimiento [de la serie] es, más bien, de inminencia, de algo que sucederá, en vez de algo que ha sucedido ya” (Mackintosh citado por Selma 1991, 108). La otra fuente es la re-versión del poeta mexicano José Carlos Becerra en la que “La bella durmiente” es “esa niña de trenzas, aplastada por sus catorce años, confundida por la belleza de sus piernas [...]” (Becerra 2010, 59) y que ya no lo es más; una “bella muchacha sin libertad” (Becerra 2010, 60) a la que el amante interpela constantemente dada “la incapacidad para fijar el instante amoroso [...]” (Jiménez 2003, párr. 24) que siempre queda “a punto solamente, a punto de algo” (Becerra 2010, 61).

Considero que es en la tradición de *La Bella Durmiente* desde la que se urde la colindancia:

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”.

[...]

Y en la Cámara del Consejo, ahí, frente al rey de hombros inclinados,

---

<sup>56</sup> En este sentido, creo importante recordar que “Acudir al repertorio de los cuentos tradicionales no es, por supuesto, un recurso novedoso en la literatura. Los cuentos de hadas, en especial, desde la segunda mitad del siglo XX, han provisto de materia a numerosos relatos de autores posmodernistas y feministas, como Donald Barthelme (*Snow White*, 1967), Angela Carter (*The Bloody Chamber*, 1979), Margaret Atwood («*The Bluebeard’s Egg*», 1983) y A.S. Byatt (*The Djinn in the Nightingale’s Eye*, 1995)” (Artal Maillie 2019, 97).

avanzando entre espinas y telas inmóviles, dije: Yo tampoco sé ya quiénes somos, José Carlos. (Rivera Garza 2011a, 16)

En el fragmento anterior, vemos la alusión a dos de los otros cuadros de la serie *La leyenda de la Rosa de Brezo* y una breve “descripción” de los mismos que funciona como el escenario/ambiente donde se piensa y se dice. Eso que se piensa, se dice y termina escribiéndose es lo que detona la historia y las (re)versiones de *La bella durmiente*: “el maleficio y por esta medida conjurarlo” (Rivera Garza 2011a, 14). El maleficio, ese hechizo maligno que solo se materializa cuando es conjurado, cuando su fórmula mágica se pronuncia o se escribe al invocar a través de la palabra a otras fuerzas.

En este “Conjurar” de Rivera Garza el hechizo se urde desde la escritura del brezo para “sumergir al lector en las enmarañadas zarzas de un relato [fragmentario] que, mediante un juego de repeticiones y variantes, promete, cuestiona y elude siempre la respuesta acerca de la posibilidad [...]” (Artal Maillie 2019, 97) del despertar, del sentir y del confrontar la muerte. La fórmula mágica hecha palabra/brezo es conjurada gracias a la experimentación elaborada por la escritora gracias al verso libre, sin rimas o metros fijos, donde la factura poética se logra mediante recursos estilísticos de repetición de frases, ideas y palabras de referencias pictóricas, poéticas, simbólicas y míticas, como hemos comentado. Esta experimentación formal con verso libre, cercano, incluso, a la construcción del versículo por la extensión y la unidad temática, posibilita incluir “una serie de reflexiones que son al mismo tiempo imágenes poéticas y una narración” (Castañeda Barrera 2012, párr. 2), una incorporación dada por la superposición de “tantas versiones como sea posible [la de Perrault, la de Burne-Jones, la de Becerra y la de Rivera Garza] y colocarlas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro, el gozo; es decir, el conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, su arquitectura” (Rivera Garza 2013e, loc. 4330). Montaje, yuxtaposición, cita, apropiación: esas líneas de fuerza en que se conjura el texto/brezo para deshacer el maleficio y devolver a la vida –despierta– a todos aquellos injustamente dormidos.

En este juego de collage, montaje y superposición de temas, motivos, tradiciones, formas y lenguajes resuena el enigma de *La caja verde* de Duchamp (Rivera Garza 2011a, 15), esa “obra múltiple [...] que desafía las imposiciones de la obra de arte única [...] [y que] pone de relieve el arte como proceso de pensamiento [...]” (Fernández Aparicio 2020). Reverbera en tanto este disco se presenta como una obra que hace de la unidad

textual una multiplicidad y viceversa,<sup>57</sup> así como también en la experimentación formal que hace del texto un texto-brezo-poema-ensayo simultáneamente. Acá el término ensayo, más que remitirnos a ese “centauro de los géneros donde hay de todo y cabe todo [...]” (Reyes citado por Skirius 1994, 10), nos lleva a pensarlo y, en especial, a pensar este disco-libro como el dispositivo de *El 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. Estos ensayos son un experimento, una forma de filosofar fuera de los marcos establecidos para pensar –hacia donde apunta la etimología del vocablo (Skirius 1994, 9)–. Dejemos de jugar con este disco y guardémoslo en su respectiva carpeta.

Ahora bien, luego de este recorrido por los discos-libros consideramos que en ambos vemos lo que Graciela Speranza (2006) ha denominado *el efecto Duchamp*, es decir, esa huella del artista sobre las prácticas estéticas que ella aglutina en tres características evidentes: “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” (21-22). En estos discos leemos esa *cosa mentale* y ese *salirse de*. En *Viriditas* y en *El disco de Newton* tenemos ese ir y venir bidireccional del espacio digital al espacio libro, ese espacio textual en el que se urden las colindancias genérica, temática, de formatos/lenguajes artísticos y de soportes, y construyen un texto otro desbordado de la página física y de la digital, así como de las categorías con los que solíamos leer esos textos. Estos poemas nos remiten a sus formas y a sus contenidos, por igual, y permiten articular reflexiones lingüísticas, metapoéticas, genéricas, con las que se apuesta por salirse del mismo lenguaje poético y, desde y gracias a este, devenir en *postpoemas* y en ensayos, respectivamente.

En estos discos-libros sigo viendo la urdimbre del texto indócil, no sujeto a clasificaciones ni lecturas tradicionales, que interpela constantemente al lector y lo impele, por no decir empuja, a ser un *lector/interactor* (Kozak 2017). Esta indocilidad textual hace que se salgan de sí, que oscilen entre uno y otro soporte o espacio contextual,

---

<sup>57</sup> Para Roberto Cruz Arzabal (2019) es en este libro donde el “sistema de lo múltiple que conforma la poética de Rivera Garza alcanza su momento de formalización más claro [...], [en él] la operación de montaje constituye el plano de consistencia sobre el cual cada frase abre una potencial línea de fuga sobre la discontinuidad de la primera persona. Cada uno de los ensayos está hecho de lo diverso, es decir, enunciados, frases líricas, datos y anécdotas 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” (147-148).



que nos reten al aproximarnos a ellos. Estos discos-libros son unos fuera de sí, libros que no revelan, sino que velan que ocultan y cubren “lo que está en-proceso-de-estar-ahí” (Rivera Garza 2009g, párr. 9). El libro *fuera de sí*, el libro indócil “no expresa; el libro produce” (Rivera Garza 2009g, párr. 10). Produce sentidos y experiencias estéticas que, en el caso concreto de nuestra escritora, se generan desde la colindancia.

Estos textos indóciles están fuera de campo (Speranza 2006). Como plantea Florencia Garramuño (2015), son textos que se desinscriben del medio específico de un arte determinado, el literario en este caso, y van mucho más allá de hacer “una apuesta por la inespecificidad formal, sino [más bien de producir y proponer] un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también y, sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como una práctica específica” (loc. 219). Son textos que han pasado a formar parte de la imaginación pública (Ludmer 2007).

Es necesario un último apunte. Cuando pensamos en ese efecto irreversible de la reproducción que apunta Speranza como un paradigma clave en la relación entre las artes, o si nos detenemos en la desapropiación como opción estética de inespecificidad genérica, donde el género textual funciona como tal y se desactiva como otro, o si nos adentramos en esa referencialidad por acumulación de citas, imágenes, versos, etc., como medios de combinación y fusión de sentidos y significados, si reunimos todo este plan de trabajo entendemos mejor cuál es el panorama con el que nos encontraremos más adelante, cuando revisemos la narrativa de Rivera Garza. Esta propuesta comienza con el desarrollo poético pero, como veremos, en sus novelas se retomarán estos aspectos, articulando biografías, historias, hechos históricos, géneros narrativos, entre otras operaciones, para continuar esa política desapropiativa, del tajo y de la colindancia, por decirlo de manera resumida, que han sido determinantes para comprender y analizar su producción poética. En este sentido, a continuación, veremos el último análisis de su obra poética que cierra mi intervención inicial sobre uno de los proyectos literarios más solventes e importantes de la historia de la literatura mexicana y latinoamericana.

### 3.3 Máquinas: Las necroescrituras de/en *La imaginación pública*

La violencia del capital financiero nos hace llorar.  
Cristina Rivera Garza (*La imaginación pública* 2015, 79)

¿Así que de esto se trataba todo?  
La frase que llega, toda ya  
formada, de algún lugar.  
Cristina Rivera Garza (*La imaginación pública* 2015, 89)

Hasta ahora, el poemario *La imaginación pública* es el último de Cristina Rivera Garza, publicado en 2015 después de *Los muertos indóciles*, el libro en el que propone dos categorías críticas *necroescritura* y *desapropiación* a modo de lectura de la literatura contemporánea: “Menos un diagnóstico de la producción actual y más un efecto de lectura crítica de lo que se produce actualmente, estos términos pretenden animar una conversación donde la escritura y la política son relevantes por igual” (Rivera Garza 2013a, 22). Esta precisión es relevante, pues *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.

Este libro está conformado por tres partes. La primera, “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, consta de nueve poemas disímiles en términos de extensión que van armando una especie de tomografía y nos muestra las afecciones de un cuerpo enfermo que se ausculta a sí mismo desde la exploración de sus padecimientos al indagar sobre los mismos y volcar en la página “la interpretación catastrófica de los signos corporales” que, como leemos en el epígrafe de esta sección, “desencadena la hipocondría” (Rivera Garza 2015, 11). De la corpografía trazada, me detengo en la parte final en el último poema titulado “IX. Hay una rodilla en todo esto” porque podemos leer la convergencia de la estética que caracteriza a esta parte del poemario: una necroescritura que hace emerger en el texto un cuerpo marcado por la inexorabilidad del tiempo, del desgaste físico, de lo precedero de la materia, incluso la humana. Una necroescritura que, como en el poema mismo, rota el sentido de las palabras y permite que los vocablos médicos o fisiológicos se transformen en poéticos al reubicarlos en un espacio contextual distinto y presentarlos dentro de un diseño textual que nos da cuenta de las causas de la enfermedad, de las características de la misma y de cómo, aunque “la mayoría de las

cuestiones del cuerpo se encuentran explicadas en un manual” (Rivera Garza 2015, 56), este poema y este libro nos recuerdan que hay padecimientos que requieren muchos más que una explicación.

“Lo propio de la máquina es cortar” es la segunda parte del libro. Está constituido por un solo poema “I. Ningún lenguaje iluminará/los nunca” en 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”. Todos van presentando un poema narrativo sobre un encuentro sexual que nos recuerda a la propuesta estética surrealista, una especie de escritura automática donde prevalece lo inconsciente y hasta lo incoherente. Solo que ese automatismo se presenta gracias a la intervención de la máquina de Lazarus y a la de Rivera Garza que, como especifica al final de la sección, es más “notoria” en este poema al tomar recortes de los textos previamente seleccionados y abreviados de Dueñas y Bellamy y mezclarlos azarosamente. Lo he escogido porque analizo la operación maquínica doble, la del aparato y la de la autora, que lo transforma en un artefacto poético cuyo basamento es la experimentación con la forma que va desde la escogencia del “Caso clínico” de Dueñas –un cuento cercano a lo lírico y donde predomina el monólogo interior en el que una paciente se dirige a un doctor para detallarle el por qué sus síntomas son tan distintos que parece tener más que una enfermedad, un encantamiento y desconoce si es un cadáver o un fantasma– hasta del *Cunt-Ups* de Bellamy –un texto a caballo entre la poesía y la prosa que aborda la vida sexual de una mujer; ya el título hace referencia a la técnica empleada para su construcción, la del recorte, y la mirada recolocada sobre el cuerpo femenino como uno deseante– para, en definitiva, fragmentarlos y volver a trocearlos con la máquina de Lázaro.

“Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” es la última parte del libro y está constituida por diecisiete poemas de los que resaltan los seis “Telegramas para dos increíblemente pequeñas forajidas” por funcionar como la columna vertebral del cuerpo ausente que es convocado en las páginas de esta sección, y cuyo ruego es enviado a través de esta tecnología de la comunicación. Por esta razón, así como por el hecho de que estos telegramas son, a su vez, una reescritura de una serie publicada previamente en el blog de la autora, lo que refuerza nuestra lectura de que la reverberación, el eco textual, es uno de los recursos determinantes de la escritura riveragarceana –como hemos mencionado antes– serán en los que me centraré.

Como suele ser característico de Rivera Garza, el primer gesto reverberante comienza en el título. La frase *La imaginación pública* se recortó del artículo “Literaturas

postautónomas” de la crítica argentina Josefina Ludmer (2007). Además de esta extracción textual, hay otra que explicita aún más la desapropiación y es el epígrafe del poemario que es justo un fragmento del artículo de Ludmer donde la crítica plantea cómo está pensando las “escrituras actuales de la realidad cotidiana” y “buscando territorios del presente”. El gesto reiterado de nombrar un libro a partir de una construcción otra, desapropiada, nos muestra una modalidad distinta de lo que Ramiro Zó (2013) ha denominado el efecto post-Ludmer esa “onda expansiva provocada por el artículo de Josefina Ludmer en torno a la post-autonomía literaria en el ámbito de la crítica literaria latinoamericana: los replanteamientos en torno al valor literario, la aparición de teorías apocalípticas de la literatura latinoamericana y la reconfiguración de los cánones literarios latinoamericanos” (367). El primer efecto post-Ludmer en Rivera Garza fue su propuesta teórica de la necroescritura; el segundo, la poetización de esta a través de la textualización de ese espacio que es una “fábrica de presente”, que es el lugar de “todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y 'real'” (Ludmer 2007, párr. 23). En este territorio Ludmer ubica su lectura, Rivera Garza su lectura y escritura y donde ambas se posicionan: “En ese lugar no hay realidad opuesta a [la] ficción, no hay autor y tampoco hay demasiado sentido. Desde *la imaginación pública* [...]” (Ludmer 2007, párr. 24. Énfasis añadido).

El gesto de la desapropiación del título atravesará todo el libro. A lo largo de sus tres apartados, variará en cuanto a modalizaciones y en cuanto a la escogencia de los textos, que van desde las definiciones de Wikipedia, como es el caso de “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, pasando por las narraciones de Guadalupe Dueñas y de Dodie Bellamy en “Lo propio de la máquina es cortar”, hasta llegar a la autodesapropiación en “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”. De ahí que uno de los epígrafes de este apartado “¿Así que de esto se trataba todo? La frase que llega, toda ya formada, de algún lugar” (Rivera Garza 2015, 89) guíe parte de nuestra lectura para ver cómo esa frase se transforma en otra.

La otra propuesta de lectura que hago para recorrer esta imaginación pública es la de seguir el trazo de la violencia que marca ese territorio y fabrica presente, así como a los sujetos y a los textos que lo atraviesan y habitan, y que nos ha convertido de sujetos vulnerables en inermes; es decir, de “cuerpo singular abierto a la herida” potencial y contingente (Cavarero 2009, 58) a cuerpos que “se encuentra[n] en una condición de pasividad y sufre[n] una violencia a la que no puede[n] escapar ni responder. Toda la escena está desequilibrada por una violencia unilateral. No hay una simetría, ni paridad,

ni reciprocidad” (Cavarero 2009, 59). Una violencia que, como la ejercida por el capital financiero, nos hace llorar (Rivera Garza 2015, 79) y callar; mientras que a otros gritar, reclamar y pensar “[s]i la escritura pudiera, se entiende. Si pudiese” (Rivera Garza 2011b, 133) condolerse.

Es a partir de este marco de una violencia extrema, del *horrorismo* (Cavarero 2009)<sup>58</sup> cotidiano, que Rivera Garza formula una serie de preguntas:

¿vale la pena levantarme en la mañana temprano solo 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 si deseable, empuñar o blandir o alzar una palabra?, mi respuesta sigue siendo *Sí*. (Rivera Garza 2011b, 143. Énfasis en el original.)

En ese *Sí* destacado de Rivera Garza cabe con contundencia el concepto de necroescritura que explicamos al inicio de este capítulo. Esta noción es una de las respuestas que, desde la reflexión teórica y sensible de quien lee a su país “en duelo” permanente (Rivera Garza 2011b, 143), presenta ante las interrogantes planteadas; una respuesta que se desplazará de la teoría a la práctica escrituraria (que es otro modo de responder). Desde mi perspectiva, en este libro la autora condensa y problematiza desde la escritura poética su reflexión teórica sobre lo que significa escribir en un contexto de violencia extrema. Como he mencionado antes, esta propuesta conceptual aparece en *Los muertos indóciles*; no obstante, en cuanto a la textualización de la idea desde otros espacios, de algún modo, se comienza a tratar en *Los textos del Yo*, es presentada, también en clave poética, en “La reclamante”, re trabajada en los siguientes poemarios de Rivera Garza, pensada/textualizada en sus otras producciones literarias y, creo, alcanza el clímax de su puesta en texto en este poemario. Veamos, pues, cómo *La imaginación pública* pone en jaque “el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes” (Rivera Garza 2013a, 33).

---

<sup>58</sup> *Horrorismo* en un neologismo creado por Adriana Cavarero (2009) que, en la fusión horror-terrorismo, plantea la tensión existente entre ambos. Lo formula para nombrar a la violencia devastadora, espectacularizada, extrema y multiforme que caracteriza al mundo contemporáneo, una globalizada que anula la condición humana y que carecía de un concepto coherente que la aludiera sin encubrirlo (17). “Por un lado, funciona como una refutación del vocabulario político que todavía se esfuerza en adaptar la violencia actual a los viejos conceptos de ‘terrorismo’ y ‘guerra’. Por otro lado, se propone como una jugada teórica que reclama la atención sobre las víctimas [...]” (12).

### 3.3.1 Escribir con la máquina I: “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”

Este primer apartado es una corpografía (Planella 2006) poética del cuerpo enfermo.<sup>59</sup> Una que es trazada de modo aleatorio y serpenteante. Comienza con la influenza que afecta a los pulmones, la nariz y la garganta y lo lleva a “I. Acurrucarse”, sigue hacia la cavidad bucal a través de “II. La caries” y “III. Todos los sonidos de la muela del juicio”, sube a la cabeza con la “IV. Cefalopatía”, regresa a los pulmones con “V. La eficacia del mecanismo de la tos”, vuelve a subir a la cabeza para fijarse en los ojos con los “VI. Escotomas”, salta a la muñeca con el “VII. Síndrome de carpo”, se desplaza a la uña con “VIII. El cuerpo ungueal” y se instala en las extremidades inferiores al llegar a “IX. Hay una rodilla en todo esto”.

Esta corpografía de la enfermedad, aparentemente aleatoria, tiene, en realidad, un orden dado por el cuerpo en sí; un cuerpo enfermo que traza un mapa otro de sus padecimientos: el cuerpo de Rivera Garza. Así, leemos hacia el final del apartado: “[*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*]” (Rivera Garza 2015, 57).

En estas instrucciones es posible destacar varios gestos. El primero, es el de la reverberación remarcada del cuerpo enfermo de *La más mía* que nos asalta en todas estas “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”. El segundo, es el compartir la fórmula de escritura que ha empleado para construir los textos y, por supuesto, el guiño del pacto de lectura que encierran estas instrucciones.<sup>60</sup> El tercero es el uso del “lenguaje de otros, mediado por las máquinas de hoy” (Rivera Garza 2015, 57), un lenguaje público, colaborativo y desapropiado como el de Wikipedia –el proyecto escritural que, tal vez, podría ilustrar de mejor manera la escritura comunalitaria de Rivera Garza–,<sup>61</sup> como materia prima textual. Una materia que es alterada, transformada y re combinada para producir otra cosa, ya no una definición, sino un poema. Así, por ejemplo, la definición

---

<sup>59</sup> En “Corpografías: dar la palabra al cuerpo” Jordi Planella (2006) propone esta noción para levantar un mapa del cuerpo desde la palabra que lo enuncia y deconstruye para distanciarlo un poco de su dimensión anatómica y resituarlo en la cultural.

<sup>60</sup> El explicitación de la fórmula de escritura utilizada para producir el texto la veíamos ya en *Viriditas*, notaremos que la misma será una de las reverberaciones presentes en *La imaginación pública*.

<sup>61</sup> Me detendré en la noción de escritura comunalitaria en el último capítulo dedicado al análisis del proyecto @EstacionCamaron.

de artrosis deviene en “IX. Hay una rodilla en todo esto”, el último poema del apartado que va presentando una particular acumulación de elementos óseos afectados por la osteoartritis:

Los ligamentos que pueden ser yugiales o rotulianos o alares. Tendones varios. [...]

Toda articulación –el fémur y la tibia, el fémur y la rótula– proximal o distal: flexionar, extender. [...]

La parte superior o dorsal del pie es el empeine y la inferior, que responde al nombre de planta, se posa. Se eleva. Reposa. Se eleva. El pie y el tobillo y los músculos extensores y flexores.

La mayoría de las cuestiones del cuerpo se encuentran explicadas en un manual.

La palabra “astrágalo”. Las palabras: “falange proximal”. Las palabras: “fibrocartílagos avascularizados”.

Hay una rodilla en todo esto (Rivera Garza 2015, 55-56).

Esta corpografía enferma textualiza cuestiones del cuerpo escapadas del manual e inscritas en territorios colectivos mapeados por los lenguajes de todos. Es un mapa corpolingüístico levantado gracias al recorte sintáctico/gramatical de la materia prima del lenguaje wikipédico y del montaje de los fragmentos de ese recorte. Esta lectura/escritura de los signos del cuerpo propio nos recuerda que “[t]odo cuerpo se marchita; todas las mentes se atrofian; todos caemos. Todos somos mortales. Todos estamos, de una o de otra manera, enfermos” (Rivera Garza en Hind 2003, 192). Todos somos vulnerables.

### 3.3.2 Escribir con la máquina II: “Lo propio de la máquina es cortar”

El segundo apartado de *La imaginación pública* es el que mejor evidencia el escribir con máquinas y la estética del tajo riveragarcena. Si bien es cierto que en toda la escritura poética de Rivera Garza hemos visto este deseo/acto de cortar la frase propia y ajena para hacer con ella una especie de Frankenstein textual y que en las “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” también lo observamos,<sup>62</sup> creo

---

<sup>62</sup> En realidad, esta estética del tajo está presente en toda la producción escrituraria de Rivera Garza, con variaciones y particularidades claro.

que es en esta sección donde el texto y sus modos de producción nos muestran mejor aún la dimensión representacional de “la crueldad del corte” (Rivera Garza 2013b, 53), que es una de las vertientes de la noción del tajo y de la necroescritura.

Esta sección está conformada por un poema “I. Ningún lenguaje iluminará/los nunca” en cinco partes: “a. Yo me equivoqué de bosque”, “b. En la sangre siempre es desayuno”, “c. Un de noche por el Ártico” –así aparece en el libro–, “d. Color ahora” y “e. La todavía no materia”. En “d. Color ahora”, leemos:

El árbol poseído  
esto: las que viajan sangre piernas

¿ya descubrieron su sitio y el corazón que avanza  
un de noche por el Ártico?

Luciérnagas; el resplandor cambia  
sobre las cosas. Tu verga.

Mi sexo y el vuelo: los vidrios y los que vienen  
a mí, la materia.  
Te desayuno y mucho.

Ningún lenguaje podrá  
tarde de lagunas en el cerebro. Las hay  
color ahora  
las alquimias. Usted o alguien.

El sol y el espanto se elevan en la cama  
ningún lenguaje iluminará  
los nunca. La boca en un buen fósforo  
danza.

Me he firmamento.

No estoy. El que suelta los papalotes, no.

Poseerte, mi cuerpo.  
Los labios. (Rivera Garza 2015, 70-71)

En este poema notamos cómo la fragmentariedad y el empleo de figuras retóricas de posición, como el hipérbaton, que rompen el orden gramatical y las funciones morfosintácticas “Las hay/ color ahora/ las alquimias”; la personificación y la sinécdoque “Me he firmamento”; el choque de significados, en principio, sin relación: “Luciérnagas; el resplandor cambia/sobre las cosas. Tu verga.”, entre otros recursos, apuntalan esta acumulación abiertamente repartida, inconexa y relacionada por la cercanía para una resignificación de procedimientos retóricos que, en esta última sección, alcanzan una



belleza particular centrada en la ruptura y la discontinuidad, tal y como parece que quedan nuestros cuerpos cuando alcanzan el clímax.

Con este breve análisis pasemos al nivel maquínico del texto. Al finalizar la lectura de “I. Ningún lenguaje iluminará/los nunca” caemos en cuenta de que toda la construcción del texto responde a una tajeada tras otra: el tajo del “Caso clínico” de Guadalupe Dueñas y de *Cunt-Ups* de Dodie Bellamy que hace Rivera Garza, además del tajo maquínico de la cortadora y mezcladora de texto, La Lazarus Corporation.

*[Con textos de Guadalupe Dueñas y Doddie 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 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 Bellamy y las introduje, junto con mi versión de “Caso clínico”, en la máquina de Lázaros. 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”. (Rivera Garza 2015, 73)*

En estas precisiones compartidas sobre el mecanismo de producción textual de “I. Ningún lenguaje iluminará/los nunca” podemos leer las implicaciones de escribir con máquinas y cómo esta interacción es una reconfiguración de la máquina de escritura diseñada y puesta en marcha años atrás por Rivera Garza. Vemos varios niveles de tajeado iniciados con la selección y lectura del cuento de Dueñas, seguidos del corte por tachadura, eliminación de vocablos y reorganización del texto para adecuarlo a “líneas cortas”; continúan con la escogencia de *Cunt-Ups* de Bellamy, en diálogo con este diseño escritural del tajo y de escrituras fuera de sí,<sup>63</sup> el recorte de algunos fragmentos y su

---

<sup>63</sup> *Cunt-Ups* (Tender Buttons, 2001) es un libro experimental y ha sido leído en la intersección de la novela y la poesía. Presenta una revisión desde el feminismo de la técnica del “corte” de Burroughs y Gysin. Está construido a partir de los fragmentos “reorganizados” de otros textos –como las transcripciones de la confesión del asesino serial y acosador sexual Jeffrey Dahmer, por nombrar algunos–. Su autora es la escritora estadounidense Dodie Bellamy, una de las integrantes del *New Narrative*, un movimiento literario que une la experimentación y la teoría crítica en las textualidades que construyen.

traducción para, luego, alimentar “la máquina de Lázaro” (Rivera Garza 2015, 73) con estas palabras y la (re)versión riveragarceana de “Caso Clínico”, repítase la fórmula sin omitir vocablos; y, finalmente, terminan con los miembros fragmentados de los textos mencionados extraídos para darles, otorgarles, otro orden y, por ende, otras recomposiciones.

En este recorte, rearmado artesanal y maquínico vemos la fusión de varios lenguajes –español, inglés, poético, narrativo, algorítmico– que devienen en un lenguaje extraído (Rivera Garza 2013a), gracias a la experimentación lúdica y cortante hecha con ellos. En esta fundición de texturas, leemos la reterritorialización del espacio del cuerpo y de la página a través del diseño curatorial de un espacio extraído (Rivera Garza 2013a, 222).

En esta sección, Rivera Garza sigue huella tras huella la técnica de corte de William Burroughs.<sup>64</sup> En este caso, las huellas que nos llevan hasta este, además de la propia escritura de Rivera Garza, son la desapropiación de “Caso clínico” y, en especial, de *Cunt-Ups* así como el empleo de La Lazarus Corporation como generadora de texto. The Lazarus Corporation (2020) es el espacio colaborativo y “transitorio” que han construido una serie de artistas para visibilizar, compartir y poner en venta sus ideas, producciones y propuestas; su deseo es presentar una respuesta desafiante ante la visión edulcorada, atontada y mercantilizada de cierto tipo de arte y de ciertos circuitos culturales.<sup>65</sup> En esta plataforma artística colaborativa, en la sección de recursos está alojada la máquina de Lázaro: “Cut-ups & the Text Mixing Desk” (Watson 2014). Este tablero/escritorio, que algorítmicamente corta y mezcla los textos que le proporcionamos, fue diseñado por el artista británico Paul Watson en 2004; la versión disponible es la actualización 2.0 del 2014.<sup>66</sup> Esta mezcladora textual parece una consola musical con dos

---

<sup>64</sup> La técnica de corte es un procedimiento para la construcción textual a partir de un orden aleatorio dado por el corte de un texto o de varios, esos cortes se recombinan para generar un nuevo texto. Esta propuesta surge con las estéticas vanguardistas de principio del siglo XX y aunque puede rastrearse al Dadaísmo y el acto mágico de sacar del sombrero un poema, es redescubierta accidentalmente por Brion Gysin; no obstante, serán Burroughs y la generación beat quienes la popularizarán.

<sup>65</sup> “The Lazarus Corporation is an outpost of artists & writers whose work is characterised by an intriguing combination of visceral aesthetics, intellect, and a determination not to be assimilated by monoculture.

It is not a formal collective, but rather a means to curate and promote this artwork & writing. It aims to resist the infantilisation of culture - whether that be intellectually 'dumbing down' or the growing demand to sanitise culture, leaving it by turns insipidly bland and sickly sweet.

The Lazarus Corporation is a defiant counteraction” (The Lazarus Corporation 2020, párr. 1-3).

<sup>66</sup> El cortador/mezclador de Watson (2014) puede ser consultado/empleado en <http://www.lazaruscorporation.co.uk/cutup/text-mixing-desk>. Está acompañado de una explicación de la técnica y su origen, incluye algunos textos teóricos sobre ella, así como enlaces de interés sobre otros proyectos similares de generadores/mezcladores de texto en línea y descargables.

controles, el “Up generator” y el “Echo chamber”, que nos permiten cortar, repetir y mezclar, respectivamente, en función de lo que el mezclador/sampleador/autor decida en cada caso; de 1 a 12 palabras para la primera, de 1 a 5 para la segunda. Luego de introducir el material a mezclar y de seleccionar el patrón de corte/mezcla, le damos clic a la opción “Start the mix!” y el software producirá el nuevo texto.

Esta producción textual maquínica descrita y empleada por Rivera Garza para escribir “I. Ningún lenguaje iluminará/los nunca” socava las nociones tradicionales manejadas sobre el escribir, la función autoral y la creatividad, y nos empuja a ese territorio del presente que es la imaginación pública (Ludmer 2007). Ese trastrabillar de la lectura se repite cuando Watson (2014) nos plantea que su mezcladora ofrece unos resultados logrados, aunque no siempre sea así, que, en todo caso, requerirán de un pulimentado, de una edición, tal cual como lo ha hecho Rivera Garza.<sup>67</sup> Textualidades como estas nos hacen seguir trastrabillando e interpellando con preguntas como: “¿Pero dónde está el lenguaje? ¿En qué lugar la subjetividad? ¿Cómo la creación verdadera y crítica?” (Rivera Garza 2013a, 209).

Presento algunas respuestas a esas interrogantes. El lenguaje está en el aquí del territorio del presente que deconstruimos; uno móvil, donde predomina la intersección de registros, tiempos, lenguajes, campos, cuerpos y máquinas. La pregunta por la subjetividad hay que repensarla, pues, en construcciones textuales como estas se diluye el proceso de subjetivación que les daban *ciertos sentidos* al texto, y se desplazan constantemente las categorías de identidad, género, raza, nación. Esa interrogante debería ser enunciada en plural o en función de un sujeto colectivo, comunal; toca plantearnos otras preguntas como ¿en qué lugares ese lenguaje de nosotros con el que es construido este texto se desvincula con procesos de desidentificación?, ¿cómo ese lenguaje de nosotros logra articularse para enunciarlos? En esta construcción discursiva plural del lenguaje en común, público, compartido e intervenido por las máquinas digitales, “la creación verdadera y crítica” (Rivera Garza 2013a, 209) pasa a ser una recreación verdadera y crítica. Una recreación tanto en un sentido estricto como figurado. En el primero, en términos creativos; en el segundo, “se le da una nueva vida [...] a un mensaje que seguramente no nació con esa intención comunicativa” (Carrión 2012, párr. 3).

---

<sup>67</sup> “Obviously, using this method can and will produce results which you’re not happy with, but the surprising thing is how many of the results are successful. Sometimes all that is needed is a quick read through of the results, adding punctuation and deleting the occasional word to produce the finished results. Purists might complain about editing the cut-up text, but this process is a tool which you can choose to use at any stage in the process of writing” (Watson 2014, párr. 3).

Siguiendo esta idea, debemos entender que “[c]ompartir es recrear. Versionar es recrear. [...] en el sentido más amplio de la palabra, que va desde la re-creación artística (la apropiación, el desvío, el remake) hasta la mera diversión, que nunca es mera, que a menudo tiene una interesante dimensión crítica, política o, incluso, psicoanalítica” (Carrión 2012, párr. 3).

Como señala la propia Rivera Garza (Rivera Garza 2013a), en este tipo de “práctica de compartencia mutua, [...] de producción colectiva [...]” (282) 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, 282)

Esas huellas visibles y, en ocasiones, borradas que pisa y deja Rivera Garza nos muestran su máquina de escritura. Al inicio de su oficio de escritora, operaba desde una consola mezcladora artesanal –lápiz o pluma, textos manuscritos o mecanografiados–; ahora, opera gracias a una consola mezcladora digital que remarca la operación maquínica: la computadora, la web 2.0 y, en este caso en particular, la “Cut-ups & the Text Mixing Desk”, la máquina de Lázaro (Watson 2014). Entre la mezcladora artesanal y la digital hay una relación de continuidad; es decir, hay una apuesta por seguir pensando/nutriendo/operando esta máquina de escritura que pasa por incorporar las herramientas tecnológicas que amplían sus posibilidades creadoras y transformadoras.

Este tajar insistentemente el texto ajeno, manual y digitalmente, para producir el propio texto, ahora recreado, nos lleva a pensar que Rivera Garza hace con los textos lo que la necropolítica hace con los cuerpos: transformarlos de vulnerables –abiertos a la herida de la significación– a inermes –violentados, indefensos–. De ahí que esta sección de *La imaginación pública* ponga en texto que *lo propio de la máquina* [del capital financiero / de Lázaro] *es cortar*. La máquina del lenguaje simula la violencia de la lógica capitalista, escribe/inscribe sobre los cuerpos/textos; los tajea.

### 3.3.3 Escribir con la máquina III: “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”

En estos tiempos inciertos, móviles, líquidos, maquínicos, tendientes a los excesos en diferentes ámbitos, la violencia también ha adquirido rasgos hiperbólicos y excéntricos. Estados de excesos que enmarcan un contexto de violencia y que, en el caso mexicano, se traduce en una violencia barroca por sus modos de manifestación (Diéguez 2011, 78). Se escribe con signos exacerbados desde la declaración de la guerra al narcotráfico, iniciada en el 2006, por el expresidente Felipe Calderón, y que se evidencia en los más de cuarenta mil muertos cuyos cuerpos han sido diseminados, despedazados, expuestos (Diéguez 2011, 78). Esta guerra maquillada con el nombre oficial de *combate al narcotráfico* consiste en una serie de enfrentamientos entre los grupos que se disputan el poder (carteles y/o cuerpos de seguridad del Estado) y ha arrojado un saldo incalculable de desaparecidos de manera impune y silenciosa. Ambas figuras, la del desaparecido y la del desmembrado en el caso mexicano, sirven como mecanismos de control social y de implantación del horror.<sup>68</sup> Ambas nos obligan a mirar al cuerpo como espacio dócil –casi un eufemismo de vulnerable en estos casos– sobre el que se aplican las coerciones de los diversos dispositivos de control social.

“Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” textualiza la posibilidad de pensar estos cuerpos faltantes como unos capaces de subvertir, de algún modo, el horror, el sufrimiento o, al menos, de confrontarlos. Este último apartado del libro da cuenta del cuerpo femenino desaparecido en México y su relación con la violencia y el lenguaje; textos que nos hacen preguntarnos ¿qué cuerpos serían, qué territorios habitarían, transitarían? Todos problematizan la frase/deseo de “*conjurar el cuerpo*” [que] puede ser a la vez una manera de exorcizar o, lo que puede ser lo mismo, borrar el cuerpo o atestiguar su ausencia, y prometer, en plural y al mismo tiempo, su eventual reaparición. [...] Entre una cosa y otra, el cuerpo. La presencia del cuerpo. Su ausencia” (Rivera Garza 2013e, loc. 4202. Énfasis añadido).

---

<sup>68</sup> “La información que ha recogido FUNDEC (Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos y Desaparecidas en Coahuila) establece que la mayoría de las desapariciones en grupo son perpetradas por civiles armados. Hasta el momento, apenas en cinco casos se ha indiciado por este tipo de hechos a policías o militares. A bordo de lujosas camionetas de modelo reciente, los comandos establecen perímetros donde, con una coordinada precisión, operan a sus anchas en frenéticas cacerías para enseguida desaparecer con sus víctimas” (Rodríguez 2011, párr. 9).

Para seguir la invitación de pensar estos cuerpos ausentes desde una lógica distinta a la impuesta por la necropolítica, quiero aproximarme a algunos fragmentos de “La gravedad de los huesos cuando caen de pie sobre la tierra”, “Darte cuerda”, “Que despavoridas no” y “Lo nuestro es un puro mirar este insecto dorado” y a la materialidad de los “Telegrama[s] para dos increíblemente pequeñas forajidas”, del que he adelantado ya parte de su singularidad. En ellos observo la alta intensidad y el impacto de la desconfiguración de una *máquina de rostridad* (Deleuze y Guattari 2004), pues, estos poemas trazan una corpografía del cuerpo desaparecido en la que “[t]odo mapa es un rostro y viceversa” (Rivera Garza 2015, 93). Además, plantean la relación entre cuerpo-territorio, mapa-rostro, lo característico y lo general. El mapa como escenificación del territorio y el rostro como representación del cuerpo se imbrican dentro de una productividad de intercambio permanente y determinada por la relación perversa entre el Estado y la economía, y por “la violencia del capital financiero [...]” (Rivera Garza 2015, 97) donde, por encima de todo, prevalece la ganancia.

“Un rostro establece un juego entre presencia y ausencia, entre similitudes y desvíos, entre imperfecciones y parecidos. Es decir, permite experimentar con los mecanismos de la representación” (Domínguez 2005, loc. 1698). Esta experimentación de la representación del cuerpo ausente desde el rostro se había iniciado ya en el libro III de *Los textos del yo*, en “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”, específicamente, en el post-poema “XIII no sé de qué otra manera describir la palabra violencia”, que guarda en su título una interrogante. En él, nos topamos con la “DES-APARICIÓN” (Rivera Garza 2005a, 173), “[e]l Rostro Amaratado [que] se cansa” (Rivera Garza 2005a, 178) y la “urge[n]cia [de] enunciar la palabra ‘sangre’, la palabra ‘violencia’, las palabras ‘para siempre’” (Rivera Garza 2005a, 175). Como señala Cruz Arzabal (2019), en estos poemas “[e]l lenguaje del cuerpo se convierte por contigüidad en el lenguaje del cuerpo violentado” (161) y, en el caso de la última parte de *Los textos del Yo* y de *La imaginación pública*, el lenguaje se convierte en

un hecho del cuerpo, un fenómeno de la repetición que transforma, que reza y recita. El aquí en el que se sitúa la escritura es la resonancia, la línea de fuga que liga un poema con otro sin que medie la cita o la referencia. El aquí es la insistencia de la escritura sobre sí misma para sobrecodificar, el aquí de la última parte de *La imaginación pública* es la evocación de un cuerpo ausente mediante la escritura, “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” (Cruz Arzabal 2019, 163)

*El aquí del lenguaje, el único lugar*, ese espacio reverberante de *Los textos del yo* se despliega y repliega.

En este aquí que es el mapa-rostro de “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” hay una insistencia por (des)dibujar el cuerpo femenino. Así lo vemos en “Que despavoridas no”, poema dedicado a la memoria de Marisela Escobedo, activista social mexicana asesinada de un disparo en la cabeza el 16 de diciembre de 2010, cuando protestaba en la Plaza Hidalgo de la ciudad de Chihuahua frente al Palacio de Gobierno por el asesinato de su hija Rubí ocurrido en 2008.<sup>69</sup> Ya desde el título y la dedicatoria hay una remarca de género y una invitación a reflexionar sobre lo que significa vivir con/en un cuerpo de mujer en un mundo como este.

Balbuir. Trastabillar. Que es quebrarse, entiéndase. Decir: Aquí  
Decir: Duele. Repetirlo. Que significa no me levantaré. Que es pedir  
que regresen vivas [...] (Rivera Garza 2015, 99-100)

El poema muestra la dificultad de decir y de hablar cuando un cuerpo no está, la lucha entre callarlo y repetirlo, en la insistencia en nombrarlo, en el estar postrado ante él por la fuerza de la violencia y/o por la fuerza de la fe cuando se “reza se [...] ruega [...] que regresen vivas [...] que encuentren el camino a casa [...] que despavoridas no” (Rivera Garza 2015, 100). Supone también el intentar dejar el miedo, terror, pavor y clamar porque ellas no lo sientan, sin dejar de “Sentir el peso del cuerpo que no está” (Rivera Garza 2015, 100). El peso de un cuerpo que, paradójicamente, no pesa y pesa mucho, alrededor del que se traza “[u]n círculo espectral” (Rivera Garza 2015, 100) como es el de la incertidumbre en la espera de ese cuerpo desaparecido. Todo es una incógnita replegada de duelo en suspenso y de desconocimiento: “es una incógnita el desaparecido [...] Si [...] apareciera tendría un tratamiento X. Si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no pueden tener ningún tratamiento especial [...] Es un desaparecido, no tiene entidad. No está muerto ni vivo, está desaparecido” (Videla 1979). Como un enclítico, si aparece tendría un tratamiento X.

---

<sup>69</sup> Para ese momento, Marisela tenía ocho días en plantón permanente en la plaza, junto con su hermana, para exigir a la autoridad estatal justicia ante el asesinato de su hija Rubí de 16 años por parte de su expareja Sergio Barraza quien fuera abatido, luego, por elementos del Ejército Mexicano en noviembre de 2012. Para más detalles sobre estos dos feminicidios, ver: Dora Villalobos Mendoza (2010). También se sugiere ver el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020), basado en la investigación de Karla Casilla Bermudez. Fue dirigido por Carlos Pérez Osorio y distribuido por Netflix.

Esta ausencia traducida en una inexistencia en tensión permanente ubica en el centro del balbuceo y del duelo a la figura del cadáver –sin lugar *proprio* que asedia la imaginación pública, política y cultural latinoamericana, así como la global– que señala las lógicas de la violencia del presente (Giorgi, 2014: 199) y toma un sitio de honor. Una lógica definida, como diría Giorgi (2014), por una política del cadáver “que hace de la destrucción de los cuerpos una de sus operaciones centrales y de la administración del cadáver, una de sus tecnologías sistemáticas” (199). Una lógica necropolítica que trata de borrar el cadáver como evidencia jurídica e histórica simultáneamente y, sobre todo, de “*destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad: de hacer imposible la inscripción de ese cuerpo en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, sus memorias, sus relatos*” (Giorgi 2014, 199. Énfasis en el original). La idea sería, según Giorgi (2014), la de producir cadáveres sin comunidad, cuerpos que no pueden establecer vínculo alguno con ella; de tal manera que se produzcan masivamente cuerpos sin persona y personas sin cuerpos (200). En esta lógica necropolítica, al no haber cuerpos, entiéndase cadáveres, no debería haber duelo ni dolientes.<sup>70</sup>

Por eso, para producir fisuras en esta lógica, para pensar en alternativas posibles a ella, el cuerpo ausente adquiere voz propia, al menos en el territorio de este poemario, y, con ello se socava el espacio de la incógnita, del duelo en suspenso y del desconocimiento. El lenguaje se hace cuerpo y el cuerpo lenguaje al enunciarse a sí mismo. Es en “La gravedad de los huesos cuando caen de pie sobre la tierra” cuando el cuerpo desaparecido, desde y gracias a la escritura del poema, asume una voz y se da un nombre; un nombre vinculado a lo ritual, a la preservación de la materialidad de un cuerpo al que se le ha incumplido el pacto sepulcral roto por las dinámicas violentas:

Me llamo cuerpo que no está. Me llamo Agua Bendita. Me  
llamo Salario de Dios. Vivo dentro de un fresco que ha  
sobrevivido cientos de años. Dentro de un frasco con salmuera  
y formol. Recordar no pasa de ser eso. (Rivera Garza 2015, 80)

Recordar es hacer presente el luto truncado, la herida abierta por la desaparecida arrancada de la comunidad sin poder ritualizar su despedida. Ha sido forzada a ser una no-persona que no requiere ni inscripción simbólica ni jurídica ni memorialización

---

<sup>70</sup> El cadáver remite a la cuestión de la topología política, en tanto es el terreno sobre el que se trazan los marcos de inteligibilidad de las distinciones bio/necropolíticas, según distintas lógicas de visibilidad. No sólo en el sentido del entramado de las decisiones y administraciones en torno a quién vive y quién muere, sino también en torno a quién vive o sobrevive desde la muerte y qué cuerpos se convierten en materia (Giorgi 2014, 202).



alguna.<sup>71</sup> Es solo resto orgánico, la zoé de la que habla Agamben (2006), indispensable para que la necropolítica pueda gobernar sobre la vida y sobre la muerte. Recordar es el volver a pasar por el corazón el dolor inimaginable de la violencia ejercida en esos cuerpos y que este lenguaje que los conjura expresa:

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. (Rivera Garza 2015, 103)

En esta cita de “Lo nuestro es puro mirar este insecto dorado” la relación cuerpo-lenguaje-palabra se establece como secuencia de la función adversativa de los conectores de oposición –Pero. No obstante. Sin embargo. Aunque–; es decir, conectores y punto y seguido; no solo se usan para adversar o matizar argumentos, sino que cierran el desarrollo de estos. Esta relación se correlaciona con la violencia ejercida en los cuerpos y en las palabras que, al ser tajeados y abiertos, se dispersan y pierden sus conexiones. Además, plantea la analogía cuerpo-oración: “Un cuerpo es un cuerpo porque se abre [...]. La oración es una oración porque se abre” (Rivera Garza 2015, 103-105) como un secreto a guardar o criptas abiertas para develar su incógnita, así ocurre con los cuerpos desaparecidos que guardan en su materialidad herida el relato de su muerte. Cuerpo y oración son sujetos y objetos de la acción: *se abren* para descubrir que guardan y, en este sentido, hacen y actúan.<sup>72</sup>

A lo largo de esta sección del poemario, una de las claves de lectura es la desnaturalización entre la conexión lingüística, gramatical y comunicativa del lenguaje: si el lenguaje es una convención, entonces, todo lo que pase por él, especialmente los cuerpos –de mujeres desaparecidas, asesinadas– pueden reunirse de nuevo, por un lado, y, por el otro, la propia escritura se ordena para denunciar la imposibilidad o inutilidad de las denuncias, de las búsquedas.

---

<sup>71</sup> Pienso en la distinción entre persona y no-persona siguiendo a Gabriel Giorgi (2014) quien plantea que “‘persona’ no refiere solamente a las vidas a proteger, sino también –y quizá sobre todo– a las vidas a recordar, a narrar, a memorializar; *la no persona*, la vida no personal, en cambio, aquella cuya muerte es insignificante para una comunidad, y que no cuenta para la memoria compartida: allí donde el cadáver entra en intersección con, por un lado, el mundo de los animales (en contigüidad con lo animal, lo orgánico, lo ‘meramente’ biológico) y, por otro, con el dominio de lo inorgánico, el cuerpo cosa, el cuerpo vuelto objeto y fósil” (200-201).

Para más detalles sobre la categoría de persona y no-persona, véase Roberto Esposito (2011).

<sup>72</sup> En este caso, vale la pena recordar que una de las acepciones de “abrir”, la undécima, según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua es “hacer”. También vale la pena traer a colación la frase de Spinoza (1984): aún no sabemos lo que puede un cuerpo.

En este sentido, a lo largo del poema se reconfigura y desconfigura el mapa de un país –que, dadas las referencias, apunta a ser México, pero podría ser cualquiera– cuyos textos construyen sus dolientes para rogar por ellos/as, tanto en el sentido de pedir información como en el de rezar porque estén sanos/as y a salvo. Los dolientes, “[l]os que mandan telegramas. Los que no tienen otra manera de decir es un decir” (Rivera Garza “Darte cuerda” 2015, 96) tienen el espacio del poema para leerse, es decir, para funcionar como un imaginario público desmenuzado en la intimidad del ruego, de las palabras sin continuidad, del rezo, de la oración, de la explicación.

Con la escogencia de la forma del telegrama, la pregunta contenida en el título del poema “XIII no sé *de qué otra manera describir la palabra violencia*” (énfasis añadido) de *Los textos del Yo* es contestada optando por “otra manera de decir es un decir” (Rivera Garza “Darte cuerda” 2015, 96). Esta otra manera es la de la desapropiación de la estética/forma del telegrama que posibilitará *decir y transmitir el mensaje* a las dos increíblemente pequeñas forajidas, destinatarias explícitas, y al lector, el destinatario implícito.

Sobre las dos increíblemente pequeñas forajidas creo importante mencionar dos aspectos. El primero es sobre los antecedentes de este trabajo. Es decir, la construcción de este cuerpo femenino ausente hecho de palabras que termina de ser corporeizado en las dos increíblemente pequeñas forajidas nos remite a un proyecto previo de Rivera Garza, las siete fotonovelas mensuales de *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (Rivera Garza 2011c) publicadas entre enero y julio de 2011 en *Tumblr*. Una serie de personajes, en un sentido amplio que, desde su origen, está vinculado con “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”, tal como nos lo recuerda Ester Bautista Botello al presentarnos el modo en que emergieron estas figuras:

Surgieron en un mercado de pulgas de la Ciudad de México y, sin avisar, saltaron a mi bolso. No somos fantasmas, dijeron, somos apariciones. Y, desde entonces, empezaron a viajar conmigo, marcando el territorio con sus pequeños cuerpos de plástico. Tomarles fotografías primero fue una afición y, con el tiempo, un método de registro: la manera de inscribir el cuerpo dentro del flujo de un trayecto que, a veces, es en realidad un proceso de desaparición. Cuando, como tantas mujeres en el país, empezaron a esfumarse o a huir, lancé una convocatoria pública. Pedía que me avisaran si las veían por ahí. A ellas, que eran en realidad una sola veinte veces repetida, les mandé telegramas que abrí para todos. Búscolas. Espérolas aquí. Quiérolas. De esa búsqueda, de la esperanza que guía toda pesquisa, nació la fotonovela mensual: *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*. La colección de fotografías y textos, así como de dibujos del ilustrador Carlos Maiques, tiene la aspiración de ser una voz dentro de un cuerpo, de ser otra voz entre tantas otras voces dentro de tantos otros cuerpos, para traerlas

vivas, para traerlas de regreso. Aquí. (Rivera Garza citada por Bautista Botello 2016, 65-66)

El segundo, Las dos increíblemente pequeñas, ahora forajidas, han ido atravesando todo el espacio de “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” y ya habían aparecido antes, en su devenir forajidas, en *No hay tal lugar* y luego en esta sección del poemario. En el blog, encontramos esos telegramas enviados a través de este espacio privado-público entre octubre de 2010 y enero de 2011 así como en la entrada del 16 de diciembre de 2010, titulada “Las aventuras de la increíblemente pequeña y el extraño caso de la confesión que era un ruego para que regresen vivas” (Rivera Garza 2010b). Es un texto que se abre con una dedicatoria a Marisela Escobedo y está compuesto por seis partes señalizadas con letras minúsculas que van de la “a” a la “g”. En esos seis apartados se alternan los textos que aluden a las mujeres desaparecidas y las fotografías que arman una atmósfera luctuosa iniciada con una pared con nombres de personas, seguida por la dirección para ir a la capilla de confesiones, hasta llegar a una especie de ofrenda luminosa en la que se observa una serie de velas dispuestas y, en ocasiones, acompañadas por las increíblemente pequeñas. Esta entrada es “una narrativa doliente en donde el cuerpo dolorido habla y ruega que regresen vivas, que vuelvan [...] que me oigan, que despavoridas no...” (Bautista Botello 2016, 66).

Estas increíblemente pequeñas forajidas en su constante desaparecer representan a esos cuerpos femeninos que, como tantas mujeres en el país, empezaron a esfumarse o a huir (Rivera Garza citada por Bautista Botello 2016, 65), cuerpos que se desplazan por este territorio digital de *No hay tal lugar* y se salen de él para reaparecer y desaparecer en los territorios de *La imaginación pública*. En este libro la entrada “Las aventuras de la increíblemente pequeña y el extraño caso de la confesión que era un ruego para que regresen vivas” se transforma en el poema “Que despavoridas no”, al dejar las imágenes de las fotografías solo en el espacio digital del blog, como hemos visto en los libros anteriores, y trasladar/transponer el texto lingüístico de la página digital a la página impresa.

Un aspecto importante de esta sección del poemario es el gesto de autodesapropiación que observamos con la transposición de la entrada del blog mencionada antes. En el caso del telegrama el gesto es doble. Por un lado, es el que hace Rivera Garza de la estética/forma de este tipo de texto; por el otro, es el que elabora de su blog *No hay tal lugar* donde publicó originalmente estos telegramas para dos

increíblemente pequeñas forajidas entre octubre de 2010 y enero de 2011. Vemos, pues, que la autodesapropiación, entiéndase reciclaje, sigue siendo uno de los gestos de escritura que reverbera, así como el peso del blog como laboratorio de escritura y espacio de experimentación donde se fraguan los textos digitales, post-textos, que devendrán libros con el tiempo.

En esta ocasión, he optado por dejar de lado la inclusión de alguno de los *posts* para ilustrar esto. La entrada mencionada, así como todos los “Telegrama[s] para dos increíblemente pequeñas forajidas” en su versión *post*, que es la misma en términos de contenido que la publicada en *La imaginación pública*, pueden ser consultados en *No hay tal lugar*; el que citaré, el “Telegrama 1.3 para dos increíblemente pequeñas forajidas” fue compartido el lunes 22 de noviembre de 2010.<sup>73</sup>

En “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” hay seis telegramas numerados del 1.0 al 1.5 para dos increíblemente pequeñas forajidas. Todos comienzan del mismo modo, con las especificaciones para escribir un telegrama, seguido del telegrama en sí:

#### TELEGRAMA 1.3 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 “solicítale”, “agradecemosle/ Se deberá en, lo posible, utilizar palabras que no pasen de 10 caracteres]*

RUÉGOLES INFORMACIÓN. MUNDO LLENO DE PELIGROS: EL OLVIDO, POR EJEMPLO. TODOS CAMINOS LLEVAN ALGOA. CUÍDENSE DE RÁFAGAS (VIENTOS O BALAS, LO MISMO). VEAN NUBES. LEAN NOTAS AIRE. PLATIQUEN ÁRBOLES BOSQUE. ACABÓSE FIN DEL MUNDO Y ESPÉROLAS ORILLA MÁS LEJANA. EL PAÍS DESAPARECIDO Y DESAPARECIENDO. QUIÉROLAS. (Rivera Garza 2015, 94)

Esta acotación previa, a modo de prefacio, deja instrucciones de cómo debe escribirse y, por ello mismo, de cómo se debe leer: con respiración entrecortada, breve y concentradamente. De las cursivas en la indicación a las mayúsculas en el telegrama, pasando por el empleo de los enclíticos, se modela la fórmula de comunicación. Con esta formalidad, tanto en el formato telegrama como en acatar sus condiciones, se inicia un envío de telegramas a lo largo de esta sección del poemario, solicitando ayuda para saber

---

<sup>73</sup> Sobre el personaje de *La Increíblemente Pequeña*, uno que, literalmente, atraviesa varias textualidades construidas por Rivera Garza pueden consultarse los trabajos críticos de Ester Bautista Botello (2016, 2018) y Daniela Pérez (2018).

el paradero de esas forajidas: “DICEN VIÉRONLAS CORRER DESPAVORIDAS” (Rivera Garza 2015, 98) y, más adelante, “IMAGÍNOLAS SIN MEMORIA SIN SUSTENTO SIN TECHO (...) PAÍS DESAPARECIDO HA SIDO IDO DO. QUIÉROLAS” (Rivera Garza 2015, 106). El telegrama breve, urgente, con los vocablos justos, se convierte en el medio para narrar la crónica sobre la vida de estas chicas, perseguidas por la violencia, en un país ya ido, pero donde alguien con su “quiérolas” cumple la función de añadirlas al mayor número de verbos: querer, ver, imaginar, mirar etc. Como se dice al inicio, son cuerpos que no están, son enclíticos, necesitan ayuda para salir de ese estado de “una más”, un cuerpo, un asesinato, una violencia. Salir de la indeterminación de estar sin poder ser.

Una vez más, Rivera Garza elige la deconstrucción de la lengua como espacio experimental de recomposición del cuerpo y de sus sentidos. Recordemos que las articulaciones dentro y desde el lenguaje sostienen estos quiebres y desplazamientos, estas negaciones del estar presente mientras se tacha o se habla de la ausencia. En este poemario, además, la función gramatical de las palabras es determinante en la composición poética. El enclítico se autollama como cuerpo ausente; es decir, como partícula posterior que se añade a los verbos para orientar la acción. O, si queremos, esa partícula que, en principio, existe, pero no se activa hasta que no funcione adosada al final de un verbo.

Optar por el telegrama en tanto escritura precisa y limitada, con una economía restrictiva del uso de la palabra, es un modo de confrontar y oponerse al exceso de la violencia que marca los rostros y el mapa mexicano.<sup>74</sup> El rostro relata una historia de terror, la de la necropolítica que desaparece los cuerpos. El necropoder pasa por él/ellos, los atraviesa y agujerea hasta desvanecerlos (Deleuze y Guattari 2004). “El rostro es una política” (Deleuze y Guattari 2004, 186), de ahí que, al “volver el rostro” (Rivera Garza 2015, 80), se haga en ese gesto un reclamo,<sup>75</sup> se solicite una respuesta ante la necropolítica y la violencia del capital financiero y se les dé otros tratamientos a esos cuerpos, unos que no pasen por ser objetos de una instancia de dominación que produce esos cuerpos desaparecidos. En este mapa del país-rostro que, paulatinamente, va desapareciendo y que ni siquiera las palabras logran contener del todo, leemos la imposibilidad de conjurar

---

<sup>74</sup> Ileana Diéguez (2011) emplea la frase violencia barroca para dar cuenta de los escenarios violentos mexicanos marcados por un creciente exceso y por la hiperbolización del horror (78).

<sup>75</sup> Sigo acá a la misma Rivera Garza quien cita a Levinas en una entrevista con Jorge Ruffinelli, en ella mencionaba que recuerda con frecuencia “lo que dice Levinas, el rostro fundamentalmente es un reclamo. Está pidiendo una respuesta” (Rivera Garza en Ruffinelli 2008a, 28).

el cuerpo por completo; es decir, vemos la línea difusa que los dibuja y nos plantea el desafío de la representación de la pérdida, del horror colectivo e individual.

“Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” es una crítica a la dominación de los cuerpos y al necrocapitalismo construida desde lo poético. También es una apuesta política que increpa a esas lógicas dominantes y dominadoras. Lo poético y lo político convergen en una escritura que presentiza al cuerpo desde su ausencia, una escritura que hace de “[l]a forma [...] el hueco” (Rivera Garza 2015, 107), que hace del aquí del lenguaje el lugar de la (des)aparición.

*La imaginación pública* es la puesta en texto de una máquina de escritura que hace de la estética del tajo su operación central. La corpografía es levantada gracias a ella y a las modalidades de operación en cada apartado, el modo de cortar y de recomponer los miembros. Este libro es una cartografía del cuerpo, enfermo y vulnerable, del cuerpo-texto inerme –el cadáver textual del que habla Rivera Garza (2013a)– y del cuerpo ausente. Cada sección es una apuesta, en tanto juego y desafío, por el lenguaje y por el modo en que desde su materialidad y forma se puede desestabilizar lo *normalizado*, lo establecido como, por ejemplo, las nociones de definición, poema, creatividad, originalidad, así como proponer cuerpos alternativos, “taquifantasmáticos” (Rivera Garza 2015), para que se escapen de los dispositivos de captura del poder. Son textos que en su forma y en su materialidad hacen converger las máquinas digitales y las de guerra y que, aunque aparecen publicados en una página impresa, nos remiten a la página digital, a la pantalla; textos urdidos con construcciones gramaticales y sintácticas distintas a las normadas en la sintaxis y morfologías del español. De ahí que *La imaginación pública* de Cristina Rivera Garza sea una serie de textos indóciles, atravesados por la estética del tajo y la poetización de su propuesta teórica de necroescritura.

#### **4. A modo de reaperturas**

A lo largo de este capítulo, hemos hecho un recorrido por la propuesta estético-poética de Rivera Garza. Iniciamos este camino por las nociones teóricas y conceptuales de la con-ficción, desapropiación, citacionismo, colindancia y necroescritura que la autora ha ido formulando a lo largo de su oficio como escritora trazando relaciones entre la elaboración de teoría literaria y el diseño de su obra poética. He seguido la invitación de la taumalipeca de leer en sus producciones literarias los diálogos éticos y estéticos que, además, ha ido estableciendo también en su dimensión teórica. Pues, sus preguntas sobre

el escribir en diferentes formatos y soportes, con diversos materiales y lenguajes, mostrando las decisiones escriturales tomadas, en un contexto signado por la violencia en escalada y la reflexión construida alrededor de todos estos puntos son contestadas, por un lado, en sus ensayos como los que he citado antes –*Dolerse, Los muertos indóciles* y “Desapropiación para principiantes”, por ejemplo– y, por el otro, en su obra literaria. En esta sus referentes teóricos sostienen la plataforma de su escritura y, por ende, de las maneras de leerla.

Además, presento dos nociones que me han permitido estudiar la obra poética riveragarceña: el tajo y la indocilidad. El primero, en convergencia con el recorte, la con-ficción y el rasgo espejeante de la cita, hace referencia a una estrategia de composición que desde sus rasgos formales muestra el sentido a expresar, de cómo se urde un texto hecho de fragmentos que, además, son remarcados. El segundo concepto se refiere al modo de nombrar y englobar las particularidades de determinados textos escurridizos y porosos e inmanejables en cuanto creemos darles una forma determinada. Tanto estas nociones como las de la propia Rivera Garza han sido fundamentales para el análisis de su obra poética y del resto de su producción que analizaré en los capítulos siguientes. Por eso, volveré sobre este contexto teórico y estos conceptos operacionales en algunas de sus novelas y en su escritura digital.

Al mismo tiempo y como parte de una propuesta transversal, me he centrado en el desarrollo de la cronografía como marco metodológico de organización de estas producciones poéticas de Rivera Garza. Gracias a la triada imagen, tiempo y espacio he logrado poner de relieve esas dimensiones teóricas y epistemológicas fundamentales en todos los proyectos artísticos. Este espacio de confluencias y de metaforización constante me ha permitido congrega materialidades, proyectos y tiempos diversos alrededor de la poética determinante y particular de cada libro. Hago énfasis en “poética determinante”, pues como hemos evidenciado en las páginas anteriores, las categorías teóricas sobre las que se levanta la poética riveragarceña son transversales en toda su producción literaria.

He presentado esta cronografía siguiendo tres imágenes: la de la meseta, la del disco y la de la máquina. La primera me ayudó a pensar lo que para mí es el primer período de reflexión y producción poética de Rivera Garza, que va desde 1998 hasta 2007; se inicia con *La más mía*, que es literal y totalmente autodesapropiada en *Los textos del Yo*, y finaliza con *La muerte me da*. La figura de la meseta la tomo de Deleuze y Guattari (2004) y levanto tres capas que corresponden a cada uno de los libros que componen *Los textos del Yo* y que, como las mesetas de los filósofos franceses, tienen una fecha y un

título particular. Desde ellas, leo el modo en que operan la desapropiación y la autodesapropiación como dispositivo de escritura en este libro y la manera en que ese funcionamiento me permite lanzar flechas hacia atrás, es el caso de *La más mía*, y hacia adelante, como con “La reclamante”. Si bien en este estadio predomina la desapropiación y el citacionismo, estas se dan por la yuxtaposición textual incipiente que empezamos a ver en *La más mía* con la incorporación de diversos discursos –como el informe médico o los fragmentos de poemas–, y se irá consolidando como estrategia escrituraria hasta llegar a la explosión del tajo en *La muerte me da*.<sup>76</sup> También notamos el empleo de las estrategias retóricas de la acumulación y la repetición de frases, versos e ideas. Esto implicó, además, comprender la intervención de los materiales ajenos y propios, del texto *original* devenido en uno re-creado gracias a la re-escritura.

En esta etapa, tal y como hemos analizado, vemos en *La más mía* (1998), *Los textos del Yo* (2005) y “La reclamante” (2011b) una depuración progresiva de la estética del tajo y de la práctica de la escritura documental –ambas presentes en otros proyectos de la autora– en donde, además de establecer un diálogo con determinados archivos, los transforma y los desapropia. Este otro uso de la materialidad del documento recortado y su recontextualización propondrá una lectura estética y ética del mismo dentro del texto con-ficcionalizado. En algunos casos, se tenderá más hacia lo estético –así lo veo en *La más mía* y en *Los textos del Yo*–, en otros, predominará lo ético y se reforzará lo político –como en “La reclamante”– o se equilibrarán ambas –tal como notaremos en *La muerte me da*–.

Si bien este primer momento parece un ejemplo de lo que los físicos llaman *tiempo cuántico* en los que el pasado, el presente y el futuro se aglutinan en una superposición de estados y en los que las relaciones causales son invertidas, notaremos que, en realidad, toda la producción riveragarceana responde a este patrón rizomático de configuración donde la ideación de un proyecto de escritura, el trabajo en él y su publicación se solapan con otros; de ahí que insista en que la cronografía ha sido una categoría de especialización y temporalización adecuada para articular los nodos constitutivos del sistema escriturario creado por Rivera Garza.

Durante los nueve años de teorización y experimentación sobre el escribir y el lenguaje –pensando solo en su trabajo poético– observo un desplazamiento conceptual y creativo de la desapropiación, pasando por lo documental, hasta llegar a la colindancia.

---

<sup>76</sup> Los detalles se presentarán en el análisis que se hará en el capítulo siguiente.



Esta última considero que ya aparece en la última parte de *Los textos del Yo*, aunque será en otros libros donde se empleará como estética predominante en la facturación de los poemas.

Es importante recordar que en el tránsito de un período a otro o, más bien, de una estética prevaleciente a otra, notamos el modo en que opera también esa *escritura procesual* de la que habla la autora; es decir, de la manera en que la lectura y escritura de determinados textos perfilan la forma de otros. Esto lo observamos, precisamente, en este segundo momento: el del disco. Esta es la imagen empleada para pensar y analizar la producción poética que va desde 2009 hasta 2011, correspondiente a los *posts* publicados en el blog de la autora, *No hay tal lugar*, entre 2009 y 2010, que darían origen a los poemas de *Viriditas* y *El disco de Newton*, libros publicados en 2011. En estos libros sigue la apuesta por la desapropiación, la autodesapropiación y el tajo; no obstante, será la colindancia el mecanismo principal para hacer funcionar a estos discos-libros. Ambos comparten el tiempo de diseño, construcción, producción y publicación, así como esta línea difusa entre un tipo de texto, de lenguaje, de materiales, operaciones y escrituras que nos llevan a analizar los posibles sentidos, orientaciones y justificaciones de su proyecto poético.

Sobre la colindancia se asientan estos textos poéticos. *Viriditas* la presentará desde la forma de los poemas que remite a una narración de lo cotidiano, la huella digital del blog, y la ecfrafrasis; mientras que *El disco de Newton*, a partir de la reflexión sobre el color articulada alrededor de imágenes poéticas, visuales y relatos puntuales que también aluden a lo ecfrafrástico. Esta colindancia, además, se presenta por el tratamiento del lenguaje que posibilita hacer de la página un espacio de confluencias de diferentes naturalezas –temática, genérica, artística, libresca, digital– que, a su vez, dan cuenta de la dimensión intermedial de una escritura interdisciplinaria; esta tensiona y transfigura formas, sentidos, significados. Una escritura móvil de la textualidad hacia la materialidad. Además de lo explicado en las páginas previas sobre el almacenamiento y los lados A y B que remiten al blog y al libro, la imagen del disco la empleo porque estos proyectos poéticos se interrelacionan con otros de la autora, como ya explicamos.

El trabajo con la escritura digital iniciada durante el estadio de las mesetas en *No hay tal lugar* y su traslado al espacio libro, clave en la fase del disco, adquiere otra capa en la etapa más reciente de la escritura poética riveragarceana. Este período que, por los momentos llega hasta el 2015, se superpone con el anterior, pues ya en el 2010 hubo indicios en el blog de la autora de ejercicios de escrituras orientados hacia la

complejización de su noción de escrituras dolientes y de la propuesta de necroescritura alrededor de las cuales se construye, luego, *La imaginación pública*.

Este momento lo pienso desde la imagen de la máquina en tanto figura analítico-crítica que opera como un dispositivo de funcionamiento variable dentro de los apartados del poemario. En el primero de estos, el contenido de los textos está tomado de una máquina comunicativa que compendia el conocimiento: Wikipedia. Los artículos seleccionados de esta enciclopedia colaborativa tratan sobre enfermedades y, al ser extraídos de ese espacio digital y presentarlos con un diseño tipográfico versal, de puntuación y de página determinados, se resignifican y anclan en su figuración libresca/textual, entre otras operaciones de transformación. La interacción con la máquina cambia y el cuerpo enfermo que se acercó a ella para conocer de sus padecimientos deviene en un cuerpo con agencia al transformar el lenguaje de esta máquina en uno poético gracias a esta intervención de la escritura. Se desactiva su carácter y función digital gracias, precisamente, a que fue su fuente principal.

En el segundo apartado, la máquina emerge como dispositivo de escritura creadora del texto, aunque esa producción *original* es editada por la autora quien, finalmente, firma estos poemas resultado de tres cortes –el de Rivera Garza sobre los dos textos seleccionados y el de la *Lazarus*, una mezcla realizada por esta máquina y una curaduría posterior por parte de la escritora–. Más allá de plantearnos la pregunta por lo original, lo creativo o la autoría, hay una problematización sobre la facturación del lenguaje, los modos de escribir y las decisiones escriturales. Esta máquina que, literalmente, corta y nos remite a ese sistema de cortes –(Deleuze y Guattari, 1985)– genera un texto que, al ser revisado y transformado, sigue teniendo una huella maquina: son poemas raros, con versos fragmentarios, casi erráticos en sus significaciones y tectónica e, incluso al significar, hay una *voluntad de disociación* entre sus partes. Estos poemas dan cuenta de un lenguaje fracturado y referido a las incisiones físicas y simbólicas producidas sobre los cuerpos por otras máquinas, la del capital y la de los *estados sin entrañas*, que terminarán por borrar a determinados cuerpos.

Si en las dos primeras partes de *La imaginación pública* el discurso maquina es contrarrestado desde la escritura y se proponen otros regímenes de sentido para los cuerpos –el enfermo y el del texto, respectivamente– en la última es la violencia ejercida por la máquina de guerra la que es presentada desde el cuerpo femenino ausente y desaparecido que surge como una aparición, tanto en el sentido de aparecer como en el de ver un fantasma. Esta sección de libro devela en la escritura el borramiento de los

cuerpos y, al focalizar la atención en esa eliminación, se da la aparición urdida desde el rezar, el rogar o el conjurar el cuerpo a través de diversas estrategias como la acumulación, la repetición o el calco de formatos de instrucciones y comunicativos breves, como el del telegrama, por ejemplo.

Como hemos visto, el recorte, la yuxtaposición, el uso de diferentes archivos, el empleo de soportes digitales –blog, Wikipedia, Lazarus–, la repetición y el calco son las bases retórica, literaria, conceptual y, en buena medida, teórica sobre las que se sostiene la poética citacionista y desapropiativa de la autora, presentes, además, en toda su escritura, aunque, en algunos casos, notemos más la presencia de otros procedimientos teórico-críticos. En las mesetas, los discos y las máquinas se presentan estos elementos operando de maneras singulares; también notamos en ellos el modo en que el cuerpo es construido como un lugar de enunciación y significación alrededor del cual se articulan los libros, en especial en el último. Desde *La más mía* hasta *La imaginación pública* hay un ejercicio de reflexión poetizado sobre el cuerpo, paciente, doliente, enfermo, en acciones cotidianas, perceptivo, violentado, desaparecido. El cuerpo enunciado, como lugar de enunciación, como materia de la escritura. Esto último apunta al problema central de la propuesta teórica y escrituraria de Rivera Garza: el de la materia como objeto maleable al que se le imprime una forma determinada que presenta y expresa un sentido.

Esta problematización sobre la materia, que es también una cavilación sobre la forma y el contenido, es planteada desde esta escritura poética a manera de una intervención crítica desde lo literario común en todas sus obras. Esta apuesta por la materialidad poética, por la expansión de esta noción que hemos analizado en este capítulo es lo que me ha llevado a pensar esta poesía como una poética alejada de los cánones tradicionales o convencionales y simultáneamente muy arraigada en lo poético. Una poética distinta que busca nuevas formas de significación y produce una poesía de otra naturaleza. Una poesía que responde a la concepción que tiene Rivera Garza sobre la escritura en sí, pues: “escribir es una experimentación con los límites del lenguaje y, al final de cuentas, un proceso de producción (de significados) (de realidad) (de mundos-otros)” (Rivera Garza 2007e, 13) y, agregaría, de textos y cuerpos otros. Esta experimentación, en los casos-libros leídos, pasa por remarcar la materialidad del lenguaje poético y las operaciones formales, lingüísticas, digitales y escriturales que están detrás de su composición. Pasa por trabajar el lenguaje, recrearlo y transformarlo desde una reescritura de lo leído, pensado, escrito y experiencializado.

Esta escritura des apropiada, colindante, tajeada, indócil que es también una necroescritura al ser confeccionada desde el registro poético y al incorporar elementos de fuentes varias, de otros autores literarios o no, poéticos o no –géneros, formatos y plataformas digitales fuera del ámbito exclusivamente poético/libresco tradicional–, los subsume y reanima, precisamente, desde la fortaleza de la experimentación poética, lingüística, discursiva y literaria como una crítica de las realidades e imaginarios mexicanos y latinoamericanos con relación al lugar y la función de lo literario en el espacio público y político de México específicamente aunque también interpela a lo global.

Hay una intención sostenida de problematizar la relación fondo-forma desde la experimentación con la página y su poema. En este proceso transmutador que es la escritura, Rivera Garza responde desde el hacer el texto a las preguntas formuladas en la entrada “Nótese el plural” de *No hay tal lugar*:

¿Hay alguien que escriba, que verdaderamente escriba quiero decir, dispuesto o dispuesta a admitir en público que no tiene trasiegos con La Forma? ¿A inicios del siglo XXI existe alguien que escriba, pero que verdaderamente escriba o quiera escribir, dispuesto a argumentar en público que en la escritura la Forma y el Contenido son cosas distintas? [...] Una cosa es, pues, que se le asigne al escritor la penosa tarea de repetir, cada vez con una perfección creciente (a eso se le denomina estilo), modelos aceptados (y bien reseñados en la prensa local), y otra muy distinta es que ese escritor o escritora se dé a la tarea de lidiar crítica y lúdicamente con tradiciones plurales y contenciosas y concomitantes respecto a las cuales, o junto a las cuales, tendrá que tomar decisiones que por pertenecerle a la escritura le corresponden, luego entonces, a la vida (o, si el riesgo es grande, como debe de ser, a la muerte). Nótese el plural. (Rivera Garza 2009h, párr. 3)

Efectivamente, ella se ha dado a la tarea de lidiar crítica y lúdicamente con un horizonte de tradiciones culturales, imaginarios y realidades que, en definitiva, conforman la vida; trabajos donde la costura del tejido textual debe notarse, sentirse (Rivera Garza 2009h), pues, da cuenta de la materialidad del texto y de las decisiones escriturales elegidas por los escritores.

Por todo lo planteado me hace pensar en una poética que implosiona y explota simultáneamente. Es un proceso de inversión y desviación de las significaciones y, para ello, la operación se reitera: es desmesurada para hablar del vacío, y se vacía en tanto descarga para suplir, de algún modo, las razones de todas las ausencias. Es una poética privativa y, al mismo tiempo y literalmente, está *fuera de sí* misma. En ella y con ella, a veces, se puede afirmar y generar esos textos indóviles y desobedientes “al establishment [...] [y] hasta a sí mismo(s) [...] por puro gusto a la desobediencia” (Rivera Garza 2005b).

Entiendo estas producciones, además, como una crítica del lenguaje fijo o anquilosado, estigmatizado y regulado por discursos de poder, que, además, se acompaña de un minucioso proceso reflexivo teórico sobre el “utilizar el lenguaje o dejarse utilizar por el [...]” así como las implicaciones que ambas acciones generan.

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. (Rivera Garza 2011b,141)

“El texto es un ejercicio concreto de la política” (Rivera Garza 2011b, 141),<sup>77</sup> un ejercicio que contribuye a la fijación de objetivos o marcos sensibles que se obvian o se encorsetan en discursos oficiales o en discursos del olvido y del silencio desde los discursos de poder. Parafraseando a Rancière (2014), en los textos de Rivera Garza se plantea un ejercicio de *disenso* (Rancière 2014) como una apuesta siempre política.<sup>78</sup>

En esta escritura poética el texto es puesto a prueba y sus resultados, más que fiables, esperan impactar y hacer de la lectura un acto igual de performativo compartido con los lectores. El poema es un texto en proceso, en devenir, un proyecto de investigación con miras a la permanente expansión marcando las relaciones paradójales de los sentidos, dolientes en el caso de los cuerpos, irónicas en cuanto a la memoria de los discursos históricos o políticos; siempre desde el exceso como retórica y como defensa, como muestra y revisión de la potencia del lenguaje, que no es un artefacto desalmado.

En definitiva, desde mi perspectiva, la poesía de Rivera Garza es el espacio de experimentación donde la autora reflexiona y teoriza, es decir, confecciona desde la investigación y la exploración estilística, formal, genérica, temática, artística y con diferentes soportes, para luego profundizar y problematizar aún más sus nociones, ideas y proyectos en otras textualidades como la ensayística y la novelística, por ejemplo.

---

<sup>77</sup> La noción de *política* que manejo es la propuesta por Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, también sigo a este pensador francés al aproximarme al *disenso*.

<sup>78</sup> “Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos” (Rancière 2014, loc. 917).

Por último, resumo los aportes que considero hago en este capítulo. El primero es la sistematización y síntesis de las propuestas teóricas constitutivas de su poética. El segundo, es el trazo del hilo crítico-analítico centrado en las producciones poéticas, consideradas principales de la autora, las publicadas como libros y otras que se han quedado por fuera de la lectura crítica por haber sido publicadas en espacios alternativos como el blog. El tercero, se refiere a los conceptos que he propuesto –tajo e indocilidad– para analizar sus artefactos poéticos; son conceptos operativos que me han permitido ahondar de manera crítica al resto de su producción literaria. El cuarto, es el desmontaje de la máquina de escritura riveragarceana, es decir, me refiero al modo en que el análisis aplicado a su poesía da cuenta de una fórmula de escritura que leemos en sus textos y que va replicando, aunque con ligeras modificaciones, dinámicas basadas en la lógica de la repetición/diferencia como una constante en su producción escrituraria. El quinto y último es la demostración de la confección como articulación de la relación siempre problemática del lenguaje y la representación como caminos concretos de trabajar de manera experimental; es decir, cómo desde la lengua, por un lado, se imbrican genéricamente y, por el otro, se diseñan los cuerpos, se entienden sus dolores y enfermedades, se enfrentan sus desapariciones, se imaginan u olvidan en los discursos oficiales. Para decirlo de otro modo, se hace de la lengua y del discurso poético las herramientas críticas de pensamiento y creación.

Sigamos, pues, los hilos de esta producción de Rivera Garza que reaparecen con otras puntadas y con nuevos diseños en sus otras con-ficciones. Como señala Berger en el epígrafe con el que se inicia este capítulo, vayamos tras las marcas de lo que va a revelarse. Continuemos tras los rastros de los pasos dados por la escritora calzadas en huellas propias, ajenas y desapropiadas que desarrollaré en los siguientes capítulos.

## Capítulo dos

### La con-ficción de la *sívela*. Las novelas de (la lectora) Cristina Rivera Garza

Desapropiar es un verbo cruel, pero esencial.  
Cristina Rivera Garza (*No hay tal lugar* 2011d, párr. 9)

Justo como la primera, la última tentación también es narrativa.

Cristina Rivera Garza (*El disco de Newton* 2011a, 35)

#### 1. Tras las huellas de la escritura de Cristina Rivera Garza

La obra de Rivera Garza indaga en la relación tensional de las tonalidades de las huellas que recuerdan o marcan un ritmo de escritura. La suya es una escritura recursiva que se interviene a sí misma y, en ese regreso se proyecta, se muestra y se produce un nuevo texto que es variación de sí mismo. Esta huella reflexiva deviene en una fuga de la escritura que se desplaza de la propuesta escrituraria musical a la literaria; una cuya composición gira sobre un tema y su contrapunto repetidos en tonalidades distintas. Esta se articula alrededor de una serie de *opus* que materializan esas variaciones constituyéndose en una constelación inscrita en la experimentación del y con el lenguaje, del texto, de lo disciplinario y de lo genérico, como entidades porosas y liminares.

Si bien es cierto que, como veíamos en el capítulo anterior, la autora reflexiona sobre la escritura y apuesta por las relaciones e interacciones con lo digital y lo poético, también lo es que esa cavilación de los límites de la escritura adquiere un peso singular en su obra narrativa, específicamente, en la novela. Ese *anhelo de la prosa* de la poética riveragarceana se hace texto narrativo que manifiesta su tentación de relatar, de provocar. Resulta interesante que ya en su poesía apuntara que la tentación narrativa es la inicial y la última, líneas después de que asociara el vapulear de las olas con la noción de repetición de Gertrude Stein en uno de los textos que integran *El disco de Newton* (Rivera Garza 2011a).

Considerando lo anterior, quiero detenerme brevemente en la idea del relato como un deseo instigador y culposo. ¿Narrar sería, entonces para Rivera Garza, satisfacer un deseo originado en la lectura, y que al ser “saciado” genera consecuencias legales, sociales, psicológicas, que podrían acarrear la culpa y, al mismo tiempo, aumentar el

deseo? Desde su perspectiva, la respuesta a esta pregunta sería un rotundo sí. Para ella, la escritura en general, pero, especialmente la novela, es la manifestación física del pensar, una manifestación que es también una rebeldía, pues concibe el escribir como “un acto transgresor [...] que añade o trastoca lo real y sus efectos” (Rivera Garza 2007e, 15), un acto lúdico, experimental en el que el lenguaje es siempre el mismo y otro afuera, donde, en la línea de Ricardo Piglia o César Aira, la narrativa es medio, artefacto y operación que comunica lo descoyuntado y se comunica descoyuntadamente.

No sé si en este caso la culpa aludiría al sentido teológico dado a esta palabra, con su tácito sentido de la responsabilidad por daños infringidos; sin embargo, sí hace referencia al compromiso que se le imputa al autor de un texto como garante del mismo y de lo que sus dinámicas rompedoras, desconcertantes y desestabilizadoras generan.<sup>79</sup> La culpa también puede ser sumamente gozosa y placentera, incluso cuando trasmuta eficazmente el sentido del delito y del error hacia la esfera de la complicidad – institucional, intelectual, afectiva, etc.– que legitima estos actos como prácticas de resistencia, de la indisciplina, del desacato y de la indocilidad en un contexto de posicionamiento crítico. Estos últimos vocablos me llevan a esa imagen de las olas que golpean insistentemente las rocas: repetición en la escritura, como el *vapulear* de la escritura riveragarceana.

Este vaivén que comienza en la poesía de la autora abre paso a la narrativa. De los apuntes iniciales de mediados de los 80 y que seguimos en su escritura poética, pasamos a los textos de *La guerra no importa*. Con este su primer libro publicado a inicios de los 90, Rivera Garza inicia su caminar zigzagueante por la narrativa, que no tardó en ser reconocido con el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí Amparo Dávila (1987). Aunque no fue ampliamente recibido en términos de divulgación y recepción, sí despertó interés desde su aparición. Una muestra de ello es la *crónica de narrativa* que hiciera el

---

<sup>79</sup> La reacción que generó la publicación de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (Random House 2016) por parte de la Fundación Juan Rulfo en el 2017 ilustraría esto. En el marco de la celebración de los 100 años del natalicio de Juan Rulfo, Víctor Jiménez Director de la Fundación calificó el libro de “difamatorio” y criticó a Rivera Garza por citar inadecuadamente al escritor jalisciense y por, de algún modo, aprovecharse de su obra para atraer lectores. El *acto transgresor* de la escritura de/en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* fue leído por la Fundación como uno sacrílego, al punto de que Jiménez canceló todas sus presentaciones programadas para la Fiesta del Libro y la Rosa organizada por la UNAM, solo para evitar compartir ese espacio con la presentación de este libro “calumniador”, y además solicitó el retiro de todo material alusivo a Rulfo que fuera a utilizarse en el evento. Rivera Garza (2017b) contestó al dedo acusador de la Fundación con una “Carta a los lectores” –puede ser consultada en la entrada del 07 de abril de 2017 de *No hay tal lugar*– en la que nos invita a leer su libro, ver la relación amorosa que como lectora de Rulfo construye con sus textos desde hace mucho y es escrita acá para mostrar a ese *su Rulfo suyo de ella*.



crítico Christopher Domínguez Michael (1991) titulada “Tres nuevos narradores” en la que analiza *La guerra no importa* destacando la potencia de las frases que construye Rivera Garza, su capacidad de síntesis expresiva, la presencia de “errores elementales” así como la existencia de una prosa “original, trabajada y violenta [...] aún balbuceante” (42).

En este libro surgen elementos que ya hemos detectado en su escritura poética, como el cuerpo generador de significados, el uso de epígrafes, el empleo de textos desapropiados que están fuera de lo ficcional y son insertados en un nuevo orden y lógica. Además, en él volvemos a notar esa rareza en su escritura, esa apuesta textual por escribir algo que parece otra cosa y nos lo anuncia.

*La guerra no importa* está conformado por siete textos que parecen cuentos, a excepción de “Carta para la desaparición de Xian” que responde a la epístola y “Noticias intrascendentes” que, siguiendo en muchos sentidos el epígrafe de Williams Burroughs, presenta recortes de periódicos simulando la forma material y gráfica de los mismos. Algunos relatos comparten ciertos rasgos como los personajes reiterativos –valgan de ejemplos Xian, Marina, Terri, Cristóbal, Julia y el anciano– los espacios sórdidos y empobrecidos que pudieran ser localizados en varios lugares de México e historias que salen de un texto y pasan a otro: en un desplazamiento discursivo y temático permanente que, paradójicamente, le da unidad al libro. No obstante, este desplazamiento se realiza como lo haría, quizá, un *animal salvaje*, escurridizo y alerta, sinuoso y frontal. En estos recorridos se trazan una serie de transgresiones que van desde el apostar por una forma fragmentaria para armar unos textos que parecen ser parte de una unidad narrativa y, al mismo tiempo, ser independientes, de ahí que el libro pueda ser leído como una serie de cuentos y como una novela. Sheyla Samuelson (2011), por ejemplo, lo considera un texto ambiguo, entre la novela y el cuento, y como una obra precursora de la narrativa de Rivera Garza; también, detecta el germen del tema de la locura –que será clave en *Nadie me verá llorar*– aunque se trate aquí desde la alienación; el juego formal de la escritura oscilante entre la prosa y el verso –que ya veíamos en su escritura poética y reaparecerá en *La cresta de Ilión* y en *La muerte me da* por ejemplo–; la construcción de personajes cuyas identidades, nombres y cuerpos mutan como el de Marina/Xian sobre la que el narrador señala que “ya sabe mirar como hombre y mujer [...]” (Rivera Garza 1991, 37) y la presencia del archivo –una de las reverberaciones constantes en la escritura riveragarceana– que aparece tanto en los epígrafes y en las *noticias* como en el contenido del maletín (récipes, cartas y fotografías), donde se custodia el registro de una vida que

el anciano le da a cuidar a Marina para que lo resguarde: “Marina, petit: Protégeme de la curiosidad, no me arrastres hasta el peligro del mundo. Lee cuanto quieras, pero no olvides destruirme” (Rivera Garza 1991, 43).

Además de encontrar estos rasgos reverberantes, como plantea Samuelson (2011), también detecto el origen de la compleja noción de cuerpo que maneja la autora y que irá repensando en sus producciones escriturarias posteriores. El cuerpo en *La guerra no importa* es una invención, una construcción, una entidad biológica, histórica y cultural. Es un lugar afectivo así como (im)productivo que registra, padece y vive amores, deseos, epidemias, violencias:

Un día te inventaron el cuerpo, criatura terrestre, para que no te separaras nunca del asfalto, y el cuerpo contrajo deudas con el mundo. Un nombre, un encuentro, una historia. El cuerpo sólo te impidió volar, imposible cerrar los ojos. A través del cuerpo conoces la soledad, inmensa, definitiva; él está en medio de la historia, tiene agazapadas entre las células la significación violenta de la historia. (Rivera Garza 1991, 41)

En la reseña mencionada antes sobre este libro, Domínguez Michael (1991) escribió que Rivera Garza “se empeña en narrar”, también que Xian, quien pasea por esos relatos, “merece encarnar en la verdad novelesca” (42) como sucederá posteriormente cuando Xian (re)encarne en la novela *Verde Shanghai*.

Este *perseverar en narrar* detectado por Domínguez Michael (1991) se traduce en una apuesta por la novela,<sup>80</sup> una textualidad desde la que la autora sigue problematizando la escritura y funciona como una sala en la que convergen tiempos, espacios y cuerpos para interactuar con el diseño verbal e interdisciplinario que ha ideado. El montaje de esta sala expositiva y el deambular de nosotros lectores-visitantes por ella es posible gracias a la teorización y experimentación *puesta en texto* en la escritura poética de Rivera Garza. ¿Por qué pasar ahora al terreno de la novela? Porque es uno fértil para las colindancias de todo tipo, posibilita el pensar sobre la forma desde la forma misma, y además es el lugar de la experimentación total donde los límites se difuminan, el espacio de la metamorfosis constante, la tierra donde la reflexión teórica textualizada en el poema germina y crece.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Rivera Garza, además de *La guerra no importa*, ha publicado los libros de cuentos *Ningún reloj cuenta esto* (México: Tusquets, 2002) con el que obtuvo el Premio Nacional de cuento Juan Vicente Melo en 2001 y *La frontera más distante* (México/Barcelona: Tusquets, 2008). Aunque este empeño en narrar también se manifiesta en el cuento, considero que es la novela el “género” narrativo en el que la autora logra escenificar sus reflexiones teóricas indagadas en su poesía y desde el cual sigue problematizando su noción de *escritura*; por ello, para pensar estos aspectos he optado por leer algunas de ellas. Más adelante especificaré cuáles y las razones de su escogencia.

<sup>81</sup> Es importante señalar que, si bien esta reflexión teórica sobre la escritura y el lenguaje aparece inicialmente en su escritura poética, la autora ahondará en y argumentará sobre las nociones y problemas

Porque la novela es una modalidad discursiva en mutación permanente, ya lo decía Bajtín, es dialógica en tanto integra multiplicidad de voces, se constituye en espacio multivocal y, aunque leamos en ella el punto y final, sigue expandiendo sus fronteras. Un terreno propicio para surcar en él una serie de transgresiones.

De ahí que en las novelas de Rivera Garza la experimentación alcanza un *crescendo* y se vuelve laboratorio de reflexión teórica, espacio lúdico para probar y ensayar la propia escritura: el laboratorio-texto se amplía. Esta expansión se inserta en una práctica artística posmoderna donde predominan la forma abierta, en proceso, la instalación, el performance, la dispersión, la fuga y el rizoma; elementos que aparecen insistentemente atravesados por el pasado en su reactualización para trazar un presente en pugna constante con la memoria y en especial con la Historia (Prada 2001; Ludmer 2007, 2012; Lorenzano 2009). A los rasgos anteriores, podemos añadir la fusión entre la ficción y la realidad, entre lo ficcional de lo documental y lo real y la documentalidad de lo ficcional; en este vaivén se problematizan el lugar del autor y la noción de autoridad, se expone la fracturación de una serie de nociones cuya marca formal se imprime en el texto, se activa la mostración de inter/hipo/hipertextualidad en sus formas concretas del plagiarismo y citacionismo que convergen en la estrategia escrituraria de la desapropiación; se articula la desjerarquización en su combinación de los géneros textuales ahora levantados desde lo fragmentario y atravesados por los soportes de las nuevas tecnologías. Estos cambios dejan dudas e interrogantes sobre las nociones hegemónicas como podría serlo la verdad, pero porque el lector debe participar para completar los sentidos, reordenar sus caminos dispuesto a aceptar el juego/reto de la lectura propuesta y el predominio de lo espacial sobre lo temporal (Ludmer 2007, 2012; Rodríguez, 2013; Ríos Baeza et al 2015).

Este último punto me recuerda la asociación que hiciera Robert Coover cuando lo entrevistaran a propósito de la publicación en español de su novela *Pinocho en Venecia*. En ella, este escritor estadounidense menciona que la literatura posmoderna está influenciada por la física y de ahí su carácter fragmentario y su inclinación hacia las partículas. Cuando en la entrevista Laura Fernández le pregunta por la *nueva posmodernidad literaria*, Coover responde que la literatura se acercará cada vez más a la

---

que la rondan en el ensayo y luego estos temas/problemas tomarán otros cuerpos y otros derroteros. Algunos adquirirán la forma de la novela como explicaremos en las páginas siguientes.

La escritura ensayística de Rivera Garza es abordada a lo largo de esta tesis, pues forma parte del marco conceptual y metodológico de este estudio como mencionamos antes.

estética de la pantalla no en cuanto a la edición en digital, sino más bien en relación con la convergencia de disciplinas. Desde su perspectiva, una obra narrativa será el resultado de la mezcla de diversos lenguajes: musical, visual, verbal (Coover en Fernández 2016, 11). Él piensa que ese es el futuro de la literatura, otros pensamos que es su presente.<sup>82</sup>

Esta *literatura expandida*, llamada también por la crítica latinoamericana reciente *arte fuera de sí* (Escobar 2004), *arte fuera de campo* (Speranza 2006) y *arte inespecífico* (Garramuño 2015), se caracteriza por la interdependencia de las artes y la confluencia de diferentes lenguajes artísticos que al converger posibilitan la emergencia de una obra cuya composición da cuenta de una deformación, transformación y/o reformatión de/en su materialidad, reflejo del desplazamiento y problematización de la noción de representación y de la inestabilidad de sus marcos. De ahí que esta expansión apunte al trazado de un paisaje levantado desde el simulacro, la indefinición entre ficción y realidad y el diseño de experiencias, más que de obras (García Canclini 2011).

En este sentido, propongo que la narrativa, en concreto, y la escritura, en general, de Rivera Garza pueden ser leídas como Reinaldo Laddaga lee las obras de César Aira, Mario Bellatin y João Gilberto Noll. Al aproximarse a las novelas *Las noches de Flores* (2004), *Lecciones para una liebre muerta* (2005) y *Berkeley en Bellagio* (2003), respectivamente, el crítico argentino detectó en ellas que estos autores latinoamericanos, así como Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Fernando Vallejo y Oswaldo Lamborghini, coinciden en producir *espectáculos de realidad*, en “*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” (Laddaga 2007, 14. Énfasis añadido). Este deseo de *montar escenas* es lo que desplaza al texto del terreno de lo literario hacia el campo de las otras artes contemporáneas, tradición de la que cada vez más se toman los modelos de escritura-montaje en la literatura actual (inserte acá cualquiera de los siguientes adjetivos: posmoderna, postautónoma, contemporánea, desapropiativa).

Vale la pena detenerse en la noción de montaje que tomamos del filósofo e historiador de arte George Didi-Huberman (2008) quien al estudiar el *Diario de trabajo* del dramaturgo alemán Bertolt Brecht señala que “se presenta como un gigantesco montaje de textos con los estatus más diversos y de imágenes igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo” (loc.

---

<sup>82</sup> Este nosotros en el que me incluyo alude especialmente a críticos y pensadores como Josefina Ludmer (2007, 2012), Reinaldo Laddaga (2007), Graciela Speranza (2006, 2012, 2017), y Florencia Garramuño (2015) entre otros.

236). Siguiendo a Didi-Huberman (2008) y su lectura de la poética brechtiana articulada alrededor del montaje, vemos que hay toda tradición filosófica y artística –Warburg, Benjamin y Bataille ilustrarían la primera, mientras que Eisenstein, Lev Kulechov, Bertolt Brecht, la segunda– que sigue esta operación de disponer una serie de materiales provenientes de diversos archivos para al exponerlas desde la coexistencia y dar cuenta de sus tensiones y conflictos. En palabras del autor, es una “manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero” (Didi-Huberman 2008, loc. 1126).

Esta “coincidencia” que analiza Laddaga y que se convierte en una práctica escrituraria deviene en una estética del montaje, del tajo como analizamos en el capítulo anterior de esta tesis. Esta estética se urde gracias a un dispositivo escritural en el que, como ya se dijo, convergen temporalidades y elementos múltiples y diversos cuya copresencia responde a la selección de los mismos siguiendo el criterio del *alegorista* en el sentido dado por Benjamin (2012), el del sujeto que escoge/acumula los objetos para hacerse de ellos por un interés/valor que solo es “claro” para él y cuyo (des)orden genera una tensión dialéctica. En esta línea, la propia idea de la multiplicidad de tiempo se entiende como capas coleccionadas que juntas, en principio, disparan los dispositivos de la recepción de las literaturas.

## 2. La lectora y sus novelas. Narrar leyendo

A lo largo de sus participaciones en encuentros y entrevistas, Rivera Garza ha insistido en su lugar de lectora, en lo placentero que le resulta ese espacio, el modo desordenado e intenso en el que lo hace y las implicaciones que tiene: la posibilidad crítica y (re)creativa. Sus variadas lecturas, determinadas por la biblioteca familiar, han marcado las rutas que ha seguido como lectora y, especialmente, como escritora.<sup>83</sup> Comparte con Ricardo Piglia esa visión de que para ser buenos escritores antes hay que ser excelentes

---

<sup>83</sup> Ante la pregunta formulada por Cristian Alarcón sobre cómo era la niña Cristina Rivera Garza lectora, la escritora respondió que gracias a que su padre es ingeniero agrónomo, los libros que abundaban en su biblioteca giraban alrededor de lo natural científico, etnográfico y botánico. De ahí que, desde la perspectiva de la autora, surja en parte su modo de leer y de escribir; en palabras de Rivera Garza: “yo creo que parte de esta vocación de estar pasando de un género a otro, o de estar cabalgando, nadando en distintas aguas, tiene que ver con una tradición de lecturas que no se concentran en objetos delimitados por lo que llamamos literatura” (Rivera Garza en Alarcón 2016, párr. 8). La otra parte que complementa la mencionada antes es la de su formación en Sociología e Historia, así como su desmedido interés por la teoría (feminista, política, filosófica, antropológica y estética) y crítica cultural.

lectores, así como el que su vida de lectora se visibiliza en sus obras. Para Rivera Garza, sus libros son el producto del “trabajo de una lectora, de una lectora curiosa” (Rivera Garza en Uribe Jiménez 2018, párr. 5).

Esta lectora curiosa considera que el desear conocer a determinados autores genera otros anhelos como el de “querer poner el pie donde han puesto sus pies, donde existen unas huellas” (Rivera Garza en Mendivil y López 2018, párr. 3). Es justo lo que hace con sus escritores y textos admirados y queridos, como con Juan Rulfo en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, Amparo Dávila en *La cresta de Ilión*, Alejandra Pizarnik en *La muerte me da* y José Revueltas en @EstacionCamaron, por nombrar algunos ejemplos. Ese poner los pies en las huellas de las escrituras de los autores leídos y respetados nos recuerda el recorrido que traza Ricardo Piglia (2014a) en *El último lector* para seguir los rastros de las figuraciones del lector en la literatura y analizar los modos en que son representadas. Piglia también quiere poner sus pies en las huellas de sus escritores admirados, pero de otra forma. En este libro, se acerca a ellas para analizar desde tradiciones literarias diversas (en términos de estilos, épocas y de relación con lo nacional) “las representaciones imaginarias del arte de leer en la ficción” (Piglia 2014a, loc. 189) y construir una historia, también imaginaria, de los lectores. Piglia decide escribir una historia privada, personal, íntima, imaginaria y real, material, la que él ha ido construyendo también con esos autores y esos libros que ha leído.

Este rastreo comienza con una pregunta clave: qué es un lector, que es la pregunta que se hace y nos hace la literatura. En aras de contestarla, Piglia comienza rescatando a lectores y luego escritores ilustres. Primero Borges, por supuesto y, después, Kafka: ambos conciben la lectura como un proceso de orden y desorden que se reacomoda en función de cómo nos aproximamos o alejamos del texto. Para ellos, “la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio (no solo los pintores se ocupan de esas cosas). [...] [así como] un asunto de óptica, de luz, una dimensión de la física” (Piglia 2014a, loc. 124). Después de definir la lectura, clasificará a los lectores en modernos, visionarios, traductores y criminales, y trazará las rutas que seguirá en su lectura. La primera, la de ir tras el lector desde las escenas de lectura. La segunda, la de recorrer el entramado de esta práctica y sus efectos que implica ir tras los restos y las huellas dejados en los textos, sacar del anonimato al lector y darle un nombre “asociado a la lectura [que] remite a la cita, a la traducción, a la copia, a *los distintos modos de escribir una lectura*, de hacer visible que se ha leído [...] Se hace ver una situación de lectura, con sus

relaciones de propiedad y sus modos de apropiación” (Piglia 2014a, loc. 181. Énfasis añadido).

Mi interés en esta segunda ruta planteada por Piglia responde al hecho de que reconozco en Rivera Garza una concepción de la lectura similar a esta. Hay en toda su escritura evidencias de *cómo escribe sus lecturas*. En sus textos, la cita, la traducción, la repetición y la copia son restos textuales y estrategias escriturales que enmarcan su *situación de lectura*, así como la tensión que esos restos generan. En sus novelas, hay una apuesta personal y desapropiada por la hipótesis que Piglia (2014a) planteara en el libro mencionado: el considerar la ficción como una teoría de la lectura.

Para el 2021, Rivera Garza cuenta con una producción novelística considerable. Tiene tres novelas inéditas aún: *Desconocer* que fue finalista como primera novela en el Premio Juan Rulfo en 1994, *El libro fuera de sí* (s.f) y *Cruzar el Atlántico con los ojos vendados* (2001). Las publicadas hasta la fecha son *Nadie me verá llorar* (1999), *La cresta de Ilión* (2002), *Lo anterior* (2004), *La muerte me da* (2007), *Verde Shanghai* (2011), *El mal de la taiga* (2012), *Autobiografía del algodón* (2020) y *El invencible verano de Liliana* (2021) las primeras editadas por Tusquets y las dos más recientes por Random House. De todas ellas, me interesan, concretamente, *Nadie me verá llorar*, *La cresta de Ilión* y *La muerte me da*. Las tres son novelas que participaron en una serie de certámenes literarios y han sido reeditadas recientemente y traducidas a otros idiomas. Asimismo, presentan un cuestionamiento al lenguaje y (des)articulan la forma para desdoblar el significado a través del tiempo, del espacio y del cuerpo que convergen en las obras.

La pregunta que quiero hacerme para pensar las novelas es cómo la autora *escribe sus lecturas*. En este sentido, en *Nadie me verá llorar* nos aproximaremos a la Cristina lectora de Historia, en *La cresta de Ilión* a la Cristina lectora de Amparo Dávila y en *La muerte me da* a la Cristina lectora de Alejandra Pizarnik.<sup>84</sup> La *Cristina lectora de* se crece de tal manera que, aunque en estas obras hay una reescritura del archivo histórico y literario, también hay un acercamiento a lo teórico, lo conceptual y lo artístico que variará de opus en opus. Además de esto, noto en estos textos una modificación en la estrategia de composición de la literatura de la autora relacionada con la estética del tajo que va del montaje fotográfico de *Nadie me verá llorar*, al pastiche de *La cresta de Ilión* y a la instalación de *La muerte me da*. Esta *situación de lectura* que la autora *monta* en cada

---

<sup>84</sup> En el capítulo siguiente nos acercaremos a la Cristina lectora de la Historia de México, de la historia familiar y de José Revueelas.

novela, desde mi perspectiva, es la puesta en texto de su noción de narrativa y novela. Para Rivera Garza (2007e) “narrar es estar habitado. Narrar *produce* una habitación. Un espacio. Un cuerpo” (15. Énfasis añadido). Es justo la producción de estos espacios y cuerpos la que posibilita pensar en cómo se arma una teoría de la lectura y también una teoría de la novela: la de la *sívela*.

Estos tres textos dan cuenta de cómo la escritura narra su propia historia, la forma novelística da cuenta del contenido del texto desde la forma. En ciertas narrativas, como la suya, la noción de no-vela es desplazada por la *sí-vela*.<sup>85</sup> Con este juego ortográfico y lingüístico, la escritora apuesta por hacer cada vez más visible en el texto los modos en que el lenguaje opera como una especie de prestidigitador que enmascara y cubre, que *vela*.

Estas novelas no pueden ser leídas de modo convencional, aunque para comprender el montaje y la lógica que las sostiene, sea necesario tanto leerlas de forma progresiva de inicio a fin como también de modo zigzagueante y, en ocasiones, siguiendo otro trazo, inverso, alterno. Antes de ingresar a ellas quiero especificar que retomo la cronografía para analizarlas; es decir, vuelvo a esta noción conceptual metodológica explicada y aplicada en el capítulo anterior que me permite aproximarme a estas producciones narrativas desde un criterio cronológico literario en el que el tiempo opera de otra manera. En esta oportunidad, la imagen que empleo para pensarlas es la de la sala pues considero que la metáfora espacial es útil para analizar estos textos donde se manifiesta un predominio de lo visual-espacial y nos permite interactuar con la propuesta planteada por la autora de producir un lugar. Cada sala montada la visitaremos siguiendo el orden de publicación de las novelas y pasaremos de una a otra como de una exposición a otra, de un montaje temático y formal a otro, de manera tal que podamos avanzar por la puesta en texto de los cuestionamientos que se hace Rivera Garza sobre la escritura en sí, de sus límites y de su carácter experimental. Entremos pues a ellas.

---

<sup>85</sup> Esta noción de la *sívela* fue presentada en el Encuentro de Escritores Latinoamericanos organizado por Seix Barral en Sevilla en 2003, el texto leído en el encuentro fue publicado al año siguiente. En él, Rivera Garza (2004d) a partir de su proyecto “abandonado” de la blogsívela reflexiona sobre la novela y la escritura en la contemporaneidad, plantea que “esper[a] novelas 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” (178). Propone dejar de lado la aparente negación que hay en la novela de eso que oculta, encubre y disimula.



### 3. Sala 1: El montaje fotográfico de la con-ficción documental en *Nadie me verá llorar*

Las grandes catástrofes ocurren siempre, siempre, en los cuerpos.

Cristina Rivera Garza (*Nadie me verá llorar* 2008, 83)

¿Es este rostro sonriente, incluso retador o coqueto, la personificación misma de la locura? ¿Son éstos los ojos, por fin, los ojos de la locura? Esa pregunta, o preguntas muy similares a ésta en todo caso, me llevó a escribir una novela.

Cristina Rivera Garza (*La Castañeda* 2013e, loc. 3596)

*Nadie me verá llorar* es la primera novela publicada por Cristina Rivera Garza. Antes de ser editada por Tusquets en 1999, ya había recibido el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero (1997). Además, le fueron otorgados el Premio Internacional IMPAC-Conarte-ITESM (1999) y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001). A propósito de esta novela, Carlos Fuentes (2003) la calificó de *extraordinaria* y “una de las obras de ficción más notables de la literatura no sólo mexicana, sino en castellano, de esta vuelta de siglo” (párr. 1). En el ámbito académico, aparte de los innumerables artículos y disertaciones que se han realizado sobre ella, es considerada “una de las mejores novelas publicadas en México en el último cuarto de siglo” (Ruffinelli 2008b, 34), un clásico de la literatura mexicana contemporánea (Poot-Herrera 2015).

Ha sido traducida al italiano, al portugués, al francés, al inglés y al coreano. Ha sido reeditada y reimpressa en español más de cuatro veces, siempre por Tusquets; la más reciente, en 2014 a propósito de los quince años de la primera edición y, pensando en una “nueva” y limitada, la editorial le pidió a su autora que escribiera un prólogo para acompañarla. Esta, entonces, escribió un texto breve en el que, a modo de cuadros numerados que nos recuerdan a su “prefacio de cinco vocales” con el que inicia su libro de ensayo de *La Castañeda*, nos comparte “el título verdadero” de esta novela: “Agujeros luminosos”, frase con la que tituló el prólogo. En este, retoma una imagen de la novela construida alrededor del personaje de Joaquín Buitriago, la del “lienzo de muselina negra horadado a veces, muy pocas veces, por algunos agujeros luminosos, efímeros” (Rivera Garza 2008, 12); este lienzo se ubica a modo de telón para (des)cubrir varias H/historias y ofrecernos esos orificios como unas mirillas para encerrar nuestra mirada y dirigirlas hacia un punto de foco.

En “Agujeros luminosos” Rivera Garza relata brevemente cómo “conoció” a Modesta Burgos: “Debió de haber sido 1992 o 1993. [...] la vi en una fotografía ovalada, en el extremo superior derecho de un interrogatorio en hojas tamaño oficio [...] Desde el inicio quise su vida. Contar su vida” (Rivera Garza 2014a, párr. 1). Esta fotografía que conmociona a la autora, que la hace resollar y sentir que le falta el aire (Rivera Garza 2014a), la lleva a hacerse una serie de preguntas –como las que aparecen en el epígrafe de este apartado, por ejemplo– que tienen varias respuestas o ninguna<sup>86</sup> y que, aunadas al deseo de narrar, dieron origen a *Nadie me verá llorar*.

Como la autora ha mencionado antes, el nombre y la fotografía de Modesta Burgos son reales, mas su historia escrita en la novela es una reconstrucción libre de su imaginación (Rivera Garza 2008, 251). Con Modesta Burgos se topó al revisar su expediente en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la ciudad de México cuando hacía un arqueo sobre el Manicomio General La Castañeda, mientras trabaja en su tesis doctoral titulada “The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1930” defendida ante el Departamento de Historia de la Universidad de Houston en 1995. Tanto los detalles de este encuentro como de los otros sostenidos con esos ciudadanos “débiles” y “ordinarios” que se convirtieron en internos del manicomio de La Castañeda forman parte de las páginas de su tesis de maestría, de la doctoral, de la novela y también del ensayo titulado *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930* publicado en 2010. Este libro también sigue de cerca ese “otro lado del progreso” del México moderno de finales del siglo XIX y principios del XX (Rivera Garza 2013e) delineado en las narrativas de las historias de vida de los internos de La Castañeda resguardadas en sus expedientes. Aquí, Rivera Garza analiza la propuesta de construcción de ciudadanía del México moderno entrevistando a la escritura de esos expedientes y cuestionando el enfoque tradicional de la historiografía al escuchar las voces de los textos y privilegiar el oído al ojo. Plantea, entonces, leer “el cuerpo. La presencia del cuerpo. La ausencia del cuerpo” (Rivera Garza 2013e, loc. 1495). Quiero destacar que este libro es posterior a la novela y que la autora ve en él al “hermano siamés” que aguardó en silencio por años como un texto mutilado, mientras la hermana, la novela, ya daba pasos.

---

<sup>86</sup> Desde los discursos académico historiográfico y literario construidos alrededor de este archivo, la autora ha problematizado varios temas articulados en torno al cuerpo como espacio en el que los dispositivos de poder empleados por el México de fines del siglo XIX y principios del XX y su proyecto de modernidad concentraban su política de “saneamiento” de la nación.

La mención anterior la considero relevante por varias razones. Por una parte, el libro es un texto desmembrado doblemente: de la novela y de la tesis doctoral de la autora, respectivamente; es un fragmento de esta última que, por cierto, hasta la fecha sigue inédita en su totalidad. Por la otra, en ese texto se insiste en ubicar al ojo como el sentido por excelencia para “acercarnos” al otro, tal y como lo plantea en la novela.<sup>87</sup> Y, finalmente, porque en su portada aparece la única fotografía de Modesta Burgos,<sup>88</sup> quien es el sol de este sistema solar ficcional titulado *Nadie me verá llorar* donde es bautizada con el nombre de Matilda.

Figura 8

**Portada de *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930***

**(Conaculta. INAH. Sinafo, FN. México 1930)**



Fuente y elaboración: Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura CNL-INBA, s/f. Descarga de imagen

La fotografía que vemos líneas arriba es descrita por Rivera Garza en el prólogo mencionado antes:

<sup>87</sup> También en la novela hay un énfasis en la mirada, abordaré esto más adelante.

<sup>88</sup> A lo largo de la novela y del ensayo *La Castañeda* se mencionan insistentemente las fotografías de Matilda/Modesta Burgos; no obstante, en la primera están ausentes por completo y en el segundo solo se presenta una de ella en la que aparece de cuerpo entero, se ubica en la portada y no es analizada de forma individual en el libro. Me parece importante apuntar que en este estudio sí hay una lectura analítica rigurosa de la fotografía y de sus usos en el México durante el período de 1910-1930.

Es la imagen de una mujer de falda larga y cabello largo y largos brazos. La mujer, que se sabe vista, a punto de ser capturada por la lente de una cámara fotográfica y que ya ha sido capturada con anterioridad por la clasificación médica de una institución de la Beneficencia Pública, extiende y flexiona esos largos brazos, las manos abiertas al final de cada uno de ellos, como si detuviera un pedazo de vidrio. Un mimo. Es el gesto de un mimo. No sé, no puedo saber, no hay manera de saber, si la mujer está, verdaderamente, detrás de un vidrio. Lo cierto es que nos mira, a todos nosotros, a través. (Rivera Garza 2014a, párr. 11)

Como en la novela, esta descripción se centra en este sujeto femenino “raro” que posa ante la cámara fotográfica de un modo particular. Si vemos la imagen, notaremos que es una foto de archivo, en blanco y negro y donde aparecen tres sujetos: Modesta Burgos y dos internos más de La Castañeda. La foto ha sido tomada en un espacio exterior, parece un patio, la luz solar baña a los tres sujetos ubicados de tal manera que trazan entre ellos un triángulo. En la punta más lejana de esta, en un tercer plano, está una mujer en el fondo en una posición de estar observando algo que desconocemos, su mirada se dirige hacia el fuera del campo de visión de la foto. En la otra punta, la intermedia y en segundo plano, se encuentra un hombre, sentado en un banco y ensimismado en el movimiento de sus manos. En la punta del triángulo más cercana al observador, en primer plano, está la mujer que detona la imaginación de la autora. De los tres, ella es la única que viste distinto, pues lleva puesta dos piezas negras, la única cuya gestualidad atraviesa todo su cuerpo y da cuenta de unos movimientos realizados, la única que mira hacia la cámara. Son estas distinciones, en especial la del lenguaje corporal, las que llevan a Rivera Garza plantearse una serie de preguntas: ¿esta mujer está realmente detrás de un vidrio o simula estarlo?, ¿cree que sostiene un vidrio a punto de caer?, ¿su gesto es una pose o un gesto auténtico? La autora cae en la cuenta de que, a ciencia cierta, no podemos responder a estas preguntas y que, en realidad, la única certeza es que Modesta mira directamente hacia la cámara y, en ese mirar, nos interpela.

Desde mi perspectiva, esta fotografía nos plantea una clave de lectura de *Nadie me verá llorar*. La novela en sí sería ese *lienzo de muselina* negra que al ser revelada nos muestra unos *agujeros luminosos* a través de los cuales se abre un campo de visión distinto centrado en dos personajes: Matilda Burgos, la loca, y Joaquín Buitriago el fotógrafo y morfinómano obsesionado con capturarla con su cámara y con su deseo de hacerla su esposa. En esta novela los agujeros que se abren dejan ver a otros sujetos y sus historias que forman parte de la imagen completa, y como en la foto, Matilda ocupa un primer plano con la mirada hacia el objetivo y, siguiendo la ley de la mirada, es ella la que nos hace reaccionar ante su direccionalidad.

El hilo narrativo de la novela es la historia de amor entre estos dos personajes; gracias a esta relación, se teje la red de historias de los demás personajes; estas, a su vez, son otros nodos y todas conforman una gran fotografía cuyo marco es la Historia de un México de entre siglos que los dejó por fuera. El arco narrativo temporal va desde 1885 hasta 1958, años en los que nace y muere Matilda; no obstante, la acción se concentra entre 1900 y 1920, cuando llega a la capital del país y se reencuentra con Joaquín Buitriago una década antes y después del inicio de ese hito histórico de la historia mexicana y fundacional del Estado moderno mexicano: la Revolución Mexicana. Este gran arco de tiempo es narrado de forma alterna, es un ir y venir temporal gracias al cual también recorreremos parte del territorio mexicano siguiendo los pasos de sus personajes; sus desplazamientos son también una marca de clase o de posicionamiento político. Como señala el narrador: “Por sus continuos viajes dentro y fuera de la ciudad de México, Matilda se da cuenta de que sólo los muy ricos o los muy pobres viajan en su país. Unos por placer y, los últimos, por necesidad. Luego están los otros que, como sus nuevos amigos, lo hacen por la causa” (Rivera Garza 2008, 151). Esta breve cita nos presenta a los personajes que atravesarán el espacio ficcional de este relato: los muy ricos, como el propio Joaquín Buitriago que proviene de una familia acaudalada y cuyos tránsitos iban más allá de los límites del país, como su estancia en Italia, antes de convertirse en un “aristócrata venido a menos” (Rivera Garza 2008, 218); los muy pobres como Matilda, que van del campo a la capital en pro de un futuro de progreso soñado para ella, o los revolucionarios como Diamantina Vicario y Cástulo Rodríguez que creen fervientemente en “La gran Causa” (Rivera Garza 2008, 147) que les garantizará un mundo distinto, justo, compasivo y con igualdad de derechos para todos.

Este recorrido es trazado a lo largo de ocho capítulos presentados como piezas de un rompecabezas fotográfico para que el lector colabore en el proceso fundamental del montaje y, así, armar la/su H/historia, como las historias múltiples que trenza Carlos Fuentes en sus novelas como *La región más transparente*, *Gringo viejo* y *La muerte de Artemio Cruz* por nombrar algunas donde la nación mexicana es levantada a través de una operación memorística para repensarla y refundarla. El rompecabezas está constituido no solo por estas grandes imágenes que son los capítulos, sino por unas más pequeñas como los objetos del progreso que fotografía Joaquín y que como estos “aparecen apartados de su entorno, en encuadres impredecibles” (Rivera Garza 2008, 232). Me interesa detenerme en estos encuadres y en la selección de las imágenes que arman el montaje. Para ello, nos acercaremos, primero, a los protagonistas. Luego, nos concentraremos,

siguiendo el relato, en Matilda y el modo en el que el lenguaje del otro, –el de la cámara, el del narrador y el del discurso científico-médico– la construye; también en el modo en que *su* propio lenguaje da cuenta de *sí* misma. Paralelamente, nos detendremos en el mecanismo de escritura de esta novela: el montaje urdido gracias al collage de diversos textos desapropiados y del encuadre narrativo del narrador que simula el fotográfico y que posibilita el articular estas escenografías narrativas, estos *espectáculos de realidad* (Laddaga 2007).

La novela está narrada en tercera persona por un narrador omnisciente cuya mirada se va moviendo a lo largo y ancho de la escena, predominando el estilo indirecto. Esta especie de distanciamiento, se concreta en la representación del artificio de mostración y de captura de la imagen, la cámara: si bien esta solo se remitiría a la función narrativa del testigo que solo ve y cuenta lo que ve, no deja de ser interesante pensar que hay una necesidad de mantener la distancia colocando el artificio para que este opere. Un personaje con una cámara puede ser una doble composición de la mirada con una tecnología que resguarda, gradúa distancias, estima composiciones de cuerpos. Desde este artificio, la luz y la fotografía inician los capítulos. El primero titulado “Reflejos, gradaciones de luz, imágenes” comienza con una pregunta de Matilda a Joaquín en una “sesión” fotográfica que nos presenta a los protagonistas de esta historia: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?»” (Rivera Garza 2008, 11), interrogante formulada cuando ella

Ahí, frente a él, sentada sobre el banquillo de los locos, vistiendo un uniforme azul, la mujer que debería haber estado inmóvil y asustada, con los ojos perdidos y una hilerilla de baba cayendo por la comisura de los labios, se comportaba en cambio con la socarronería y altivez de una señorita de alcurnia posando para su primera tarjeta de visita. Él había hecho tantas después de todo, cientos de ellas. Antes de llegar a las cárceles y, después, al manicomio, ya era un profesional de la fotografía. [...] En lugar de recargarse sobre la pared y mirar en silencio el vacío, ella se había inclinado hacia la cámara, y acomodándose el largo cabello de caoba con gestos seductores, formuló la única pregunta que le recordaba la muerte. (Rivera Garza 2008, 13-14)

En esta escena Joaquín, quien esconde su rostro y su cuerpo “detrás de lentes, esterópidos Gaumont comprados en París y cámaras Eastman o Graflex traídas directamente de Rochester” (Rivera Garza 2008, 12) a causa de la luz, queda descolocado ante esta mujer que fotografía en La Castañeda, ante esta “loca” que lo provoca, que posa para la cámara y que no solo lo mira, sino que también lo interpela al preguntarle: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?»” (Rivera Garza 2008, 13). Este descolocamiento se debe a que Matilda no “actúa” como los demás esperan que lo haga; es decir, su

comportamiento no responde al de una interna por esquizofrenia (Rivera Garza 2008, 248), sino al de una mujer autónoma, deseante y coqueta que quiere ser fotografiada e interactúa con los demás. Es esta misma actitud la que nos descoloca cuando observamos la foto de Modesta Burgos y, aunque no podemos ver en ella un gesto seductor, sí podemos leer esa inmovilidad corporal como una invitación lúdica a mirarnos mutuamente.

En la escena anterior, notamos el régimen de visibilidad que empleó el porfirato –contexto histórico central dentro de la novela en el que se inserta la historia relatada–<sup>89</sup> para fijar los sujetos que entraban o no en su proyecto de nación; es decir, “la relación entre visión y poder social, en la cual las dicotomías morales y sociales podían ser identificadas, reconocidas y colocadas en una moderna jerarquía de poder (Rivera Garza 2013e, loc. 3199). Como el discurso científico y las novelas, la fotografía fue uno de los dispositivos utilizados por *los expertos porfirianos* para “producir los rostros y cuerpos ‘desviados’ en lo que ellos consideraron que era una muestra” (Rivera Garza 2013e, loc. 2989). Esta galería de imágenes “capturaba” las identidades visuales de los sujetos que estaban dentro y, muy especialmente, fuera del *orden y progreso* que quería instaurar el gobierno del “presidente” Díaz. El proyecto de país moderno y positivista requería de “buenos ciudadanos, hombres responsables capaces de sostener a sus familias, así como también buenas amas de casa, mujeres decentes” (Rivera Garza 2008, 126); estos eran fotografiados desde los retratos que se realizaban para proyectar una imagen acorde con el relato porfirista, bien sea para la tarjeta de visita o para nutrir el álbum familiar. Ante estos rostros que “tenían un dudoso color blanco” (Rivera Garza 2008, 191), surgen otros captados por la misma cámara para visibilizar los rostros “infames” (Foucault 1996) de la nación, los de los criminales, alcohólicos, prostitutas y dementes. Sus cuerpos

---

<sup>89</sup> El porfirato es una “etiqueta historiográfica” (Cárdenas Ayala 2016) empleada para designar al período de la historia de México que va del 28 de noviembre de 1876 al 25 de mayo de 1911, lapso durante el cual el militar Porfirio Díaz comandó al país. La palabra remite a una época, a un régimen político autocrático, a las representaciones construidas por este y a las narrativas históricas o no producidas durante este momento y sobre él; todo determinado por la imagen central de Díaz (Cárdenas Ayala 2016, 1428) de ahí que sea su nombre con el que se identifique el período. Este proyecto se sustentó en el positivismo, es considerado un período de estabilidad política, social y económica, aunque impuesta y con un alto costo social, durante el que se desarrollaron la cultura y la ciencia auspiciada por el gobierno y se fundaron instituciones asistenciales, bibliotecas, sociedades científicas y asociaciones culturales. No pasó lo mismo con la prensa que intentaba denunciar las desigualdades que generaba el “Orden y progreso” que a toda costa se pretendía instaurar.

La bibliografía sobre el porfirato es extensísima para tener un panorama sobre él se pueden consultar los trabajos de Elisa Cárdenas Ayala (2016), Javier Garcíadiago (2010) y Mauricio Tenorio y Aurora Gómez Galvarratio (2006).

constituían la prueba más fehaciente de la involución. La genética de estos individuos no apuntaba hacia el futuro, sino al pasado. Todos ellos eran salvajes, primitivos, obtusos y tercos a medias disfrazados cuyos instintos criminales ponían en peligro a sus semejantes y, por ende, a la nación entera. [...] [En ellos] existían estigmas recurrentes: mandíbulas y orejas grandes, frentes estrechas, piel oscura, cráneos pequeños con suturas simples, mayor agudeza visual y menor sensibilidad al dolor. (Rivera Garza 2008, 125-126)

En esos cuerpos, Matilda Burgos se reconoce y entre ellos “no se siente amenazada sino protegida” (Rivera Garza 2008, 145), y son ellos los fotografiados de manera frontal, aparentando una naturalidad, sin pose, los que también fueron capturados en la tradición de las tarjetas de visitas. Solo que en el caso de los cuerpos “infames” (Foucault 1996), el retrato servía para completar el expediente policial y médico.

Matilda logra salirse del dispositivo de captura visual del porfiriato al mostrarse en la foto que Joaquín toma como un sujeto femenino con un aspecto distinto al que “debe” tener una “loca”. Por esto, por ese estar fuera de la norma, Matilda será el objeto de interés de los sujetos del orden y del progreso: el maestro Donato Márquez Azuara, su tío, el médico, Marcos Burgos y el psiquiatra Eduardo Oligochea: todos los ojos se posan sobre ella, y que lo haga el de la cámara señala la necesidad de evidenciar la tecnología del mirar como el gran artificio automatizado que, de alguna forma, concentra los otros modos del mirar.

Joaquín Burgos es también uno de los sujetos desalojado del proyecto del país moderno, solo que por razones distintas. “La blancura de su piel y sus rasgos”, así como “su porte aristocrático y la apariencia de poseer propiedades y dinero” (Rivera Garza 2008, 22) hacen que no lo asocien con los viciosos ni con los criminales. Este fotógrafo de cadáveres, de prostitutas, de los presos de la cárcel de Belén y de los internos de La Castañeda, es hijo de un médico importante y tenía un futuro de “preseas esperándolo, becas, viajes a Estados Unidos, libros con su nombre impreso en letras garigoleadas, exposiciones” (Rivera Garza 2008, 222); un futuro que cambió por la paz dulce y solitaria de la morfina (Rivera Garza 2008). Sin duda, Joaquín funciona como reverso de la pobreza como problema social del que está más cerca Matilda. Mientras ella se muestra, posa ante la cámara, él se escuda tras de ella; se “esconde” o, en todo caso, necesita una tecnología para mirar, un artificio desde el cual fijar, recentrar y dirigir no tanto la vista como la mirada. Si Matilda es la observada, Joaquín es el ojo que mira y en ambos media el artilugio técnico; “su ojo es cámara, su cámara o daguerrotipo es el equipo necesario



de identificación” (Ruffinelli 2008b, 35). El fotógrafo tensa el discurso del porfiriato, pues, está fuera del mismo por su condición de drogadicto y, por las fotos que toma, contribuye a “*fijar* la identidad de aquellos a quienes es necesario ayudar y al mismo tiempo alejar, aislando” (Ruffinelli 2008b, 35). Al fin y al cabo, para *corregir* a esos sujetos capturados por la cámara fotográfica se habían creado una serie de instituciones durante uno de los períodos representados en la novela, dado que:

La solución al problema social ciertamente se confiaba al asilamiento. Más y mejores cárceles, orfanatos, manicomios y hospitales eran sin duda necesarios para delimitar la esfera de influencia de los viciosos. Pero esto era únicamente el inicio. Sin la instauración de colegios disciplinados, programas de higiene e instrucción para el trabajo, la reforma de la sociedad sería imposible.  
-Corregir, Julio, corregir después de castigar, sólo así lograremos transformar este marasmo. (Rivera Garza 2008, 128)

La cita anterior es un fragmento de la conversación que sostienen Julio Guerrero y Marcos Burgos. Julio Guerrero es la recreación ficcional, aunque se mantenga el nombre real, del abogado mexicano autor del libro *La génesis del crimen en México. Ensayo de psiquiatría social* (1901). En este libro plantea que la herencia genética es el origen de la enfermedad mental y, partiendo de la teoría de la degeneración, propondrá que el progreso de la nación mexicana está amenazado por “una serie de atavismos culturales propios de las clases bajas [...] La falta de higiene y los hábitos de trabajo, la inestabilidad de sus familias, la promiscuidad de sus mujeres, el desmedido gusto por el alcohol y otros vicios, y hasta la costumbre de comer alimentos demasiado picantes, hacían de este grupo una amenaza real para el país” (Rivera Garza 2008, 125). Y es justo ese libro y su propuesta los que incidirán significativamente en la mirada del “ilustrado, progresista y pragmático, Marcos Burgos” (Rivera Garza 2008, 126) quien decide hacer de Matilda su proyecto personal para poner en práctica su teoría higienista. Para él, su sobrina Matilda era

la personificación misma del enemigo al que, más que derrotar, había que subyugar, convencer, domesticar. Como todos los léperos, Matilda tenía en contra su propio legado genético, pero en los albores del siglo el doctor Burgos todavía estaba convencido de que un ambiente adecuado, regido por la disciplina, la higiene y la educación, podía, si no cambiar drásticamente, al menos pulir las aristas más afiladas de su naturaleza maligna. (Rivera Garza 2008, 128)

Marcos Burgos pretende *domesticar* al ser primitivo que ve en su sobrina. Quiere civilizarla, hacer de ella “una buena ciudadana, una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres [...]” (Rivera Garza 2008, 117); por eso, la “rescata” de sus padres: campesinos, pobres, analfabetas y alcohólicos, la salva de la *involución*. Esta “redención”

de Matilda sucede gracias a la intervención del maestro Donato Márquez Azuara quien le envía varios telegramas al doctor Burgos para ponerlo al tanto de la situación de su hermano Santiago y de su familia, así como del riesgo de perdición que acechaba a su sobrina.

Es importante destacar que las figuras que se “preocupan” por el futuro de Matilda son personajes masculinos alineados con el proyecto del país fuerte y civilizado propuesto por el porfiriato. Ambos tienen acceso a la letra, esta les ha permitido adquirir un saber e inscribirse en el proyecto civilizatorio del México decimonónico. El enlace que establece el maestro, agente civilizador por excelencia, con el médico, llamado a ser en la novela el configurador de la vida urbana,<sup>90</sup> es el de la palabra escrita mediada por la nueva tecnología del telegrama; esto da cuenta, además de lo mencionado antes, de su posición económica, dado que solo los más pudientes podían acceder al servicio telegráfico. Vemos, entonces, que la figura femenina heterosexual, sumisa y obediente –que responde a la construcción de la feminidad decimonónica y relega a la mujer al espacio privado del hogar– comienza a ser moldeada desde la supervisión de los ojos masculinos que delimitan los movimientos y acciones de este sujeto femenino, cuya conducta debía responder al modelo normativo de feminidad del “ángel del hogar”.

Será en especial el gran ojo del discurso médico el que se pose y ausculte el cuerpo de Matilda Burgos. La construcción de la novela seguirá este énfasis en lo visual, hará que los ojos del lector se dirijan hacia Matilda desde el inicio hasta el final y se detengan en ese cuerpo que habla desbordadamente y de otro modo; esa es su *excitación*. Tengamos presente que la novela inicia y finaliza con el personaje de Matilda. Desde el epígrafe que es un fragmento reescrito del expediente de Modesta, aparece la conversión de persona en personaje, pues se especifica que el texto “citado” proviene del estudio psicopatológico de la enferma Matilda Burgos del pabellón de tranquilas, primera sección y lo firma la profesora Magdalena O. encargada del departamento de sarapes y rebozos. Su historia se termina con su muerte el 7 de septiembre de 1958 y en la narración se incluye el certificado de defunción que forma parte del expediente 6353 del manicomio General. Lo anterior pone en escena la construcción y captura de la mujer por parte de ordenes discursivos ajenos a su vida y sensibilidad.

---

<sup>90</sup> “Si el régimen en verdad creía en el orden y el progreso, sostenía, tendría que empezar por hacer de la higiene no un derecho sino un deber ciudadano. El diseño de la ciudad tendría que estar en manos de médicos y no de arquitectos con ideas europeizantes y nada prácticas. Los médicos, y no los políticos, tendrían que dictar estrictas legislaciones urbanas” (Rivera Garza 2008, 124).

Precisamente en esas inserciones del expediente real, podemos notar algunas de las trazas de la con-ficción de este montaje fotográfico que es la novela. Cada vez que aparece un fragmento extraído del expediente de Modesta Burgos o de alguno de los otros internos de La Castañeda que han sido convertidos en personajes de *Nadie me verá llorar*, hay una marca gráfica que lo evidencia, además del lenguaje propio de la psiquiatría. Estos archivos del expediente médico aparecen concentrados en los capítulos tres y ocho: “Todo es lenguaje” y “Vivir en la vida del mundo real”. La presencia del documento, tanto médico como histórico,<sup>91</sup> que es remarcada en términos tipográficos por el cambio de la fuente o por la inclusión de cursivas, así como en las “notas finales” que la autora incluye para explicitar las fuentes que ha consultado y desapropiado para escribir la novela, ha hecho que buena parte de las lecturas sobre ella giren alrededor de la relación de la novela y el archivo (Ruffinelli 2008b, Price 2010, Venkatesh 2010), que se haya leído como un texto ficcional al estilo de la nueva novela histórica (Cruz Jiménez 2010) y como una narrativa documental que “establece ciertos compromisos de veracidad con el archivo que tuvo por origen” (García Sánchez 2019, 52).

Por su parte, pensando en *contra de la novela histórica*, en el marco de las fiestas del Bicentenario en Latinoamérica que impulsaron la publicación de una serie de textos de temática histórica en especial de la novela histórica bajo el auspicio de premios editoriales y estatales, la autora plantea que la ficción documental apuesta por el cuestionamiento y la subversión del estado de las cosas. De ahí que, en la con-ficción de la escritura, el documento es transformado y esto sea el eje del texto que se produce; se nota en la materialidad, en la estructura y en la evidencia de la recontextualización del archivo. Desde esta perspectiva, “la ficción con documentos cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo. Más que reproducir una época o revelar una serie de secretos de preferencia escandalosos, la escritura documental, tanto en prosa como en verso, trae al presente un pasado que está a punto de ser aquí. Ahora” (Rivera Garza 2013a, 114).

---

<sup>91</sup> En las “notas finales” de la novela, además de los expedientes clínicos y otros documentos oficiales y personales de los internos de La Castañeda consultados en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la ciudad de México, Rivera Garza especifica que lo referente al México porfiriano y de los primeros años de la post-revolución proviene de su tesis doctoral mencionada antes. Agrega la autora que la reconstrucción de la colección de fotografías estereoscópicas de las mujeres de Joaquín es realizada a partir del libro de Ava Vargas *La Casa de Citas* y sigue precisando de dónde toma otros datos como los históricos de Papantla, así como lo geográficos y mineros de Real de Catorce. Valga esto para ilustrar el otro tipo de archivo que se presenta, sin dejar de lado el literario al que me referiré más adelante.

La apuesta de esta escritura es la de alejarse de los *grandes* personajes y aproximarse a aquellos *solitarios* y *anónimos*, dejando fuera del relato “todas las grandes ocasiones históricas” (Rivera Garza 2008, 209). Por eso:

Cuando la revolución estalló, ella [Matilda] estaba dentro de un amor hecho de biznagas y aire azul, y él [Joaquín] en la duermevela desigual de la morfina. Ninguno se enteró de la fecha en que Pascual Orozco tomó Ciudad Juárez, ni del día exacto en que el presidente Díaz salió exiliado en el *Ypiranga* rumbo a París, en sus labios la frase profética «ya desencadenaron al tigre, a ver si pueden domarlo». Ninguno de los dos formó parte de la muchedumbre que festejó la entrada de Francisco I. Madero en la ciudad de México, y ninguna de las balas de la Decena Trágica los hirió. Nunca vieron a Victoriano Huerta en cantina alguna y, aunque oyeron los rumores y presenciaron el desorden, no se molestaron en leer los periódicos con las noticias de la invasión norteamericana. Cuando Emiliano Zapata y Francisco Villa se ofrecieron la silla presidencial el uno al otro, respetuosamente, haciendo gala de buenos modales, Matilda estaba absorta viendo las burbujas del agua en punto de ebullición en una olla de barro, y Joaquín sólo usaba su cabeza para recrear el fantasma cruel de Alberta. Ninguno de los dos vio los camiones repletos de muebles de quienes se iban para siempre, ni tampoco presenciaron el desmantelamiento de las casonas de La Reforma. Ninguno se enfermó de tifo ni trató de buscar alimentos en los puestos de socorro que el gobierno constitucionalista había organizado por la ciudad. Los días en que los generales, los profesionistas y todos los hombres importantes del país se reunieron en Querétaro para redactar una nueva Constitución, Matilda los pasó examinando una bomba de vapor oxidada al lado de Pablo, mientras que Joaquín estaba en el pabellón común de un hospital debido a la falta de enervante. En todo ese tiempo, el fotógrafo nunca salió en busca de Adelitas o de masacres, en su lugar se dedicó a tomar placas de ausencias. Una silla cuyas arrugas en el asiento indicaban que alguien se acababa de levantar. Una taza de café con las huellas oscuras, estriadas, del carmín de unos labios. Un columpio vacío pero en movimiento. Las páginas de un libro a medio abrir. Un cigarrillo encendido. Para Matilda, en cambio, la revolución se redujo a dos forasteros recopilando datos. Un suicidio. La falta de sonidos. Los dos anduvieron siempre en las orillas de la historia, siempre a punto de resbalar y caer fuera de su embrujo y siempre, sin embargo, dentro. Muy dentro. (Rivera Garza 2008, 209-210)

Matilda y Joaquín están tan al margen del relato nacional que incluso se mantuvieron fuera de los acontecimientos históricos que reconfiguraron la nación, en cuyo nuevo mapa siguen siendo piezas que no encajan. La historia en la que se insertan es “menor”, personal y afectiva signada por los encuentros y desencuentros de ambos alrededor de los cuales se tejen los otros hilos narrativos de la novela. La decisión de focalizar estas historias del margen define a este: se tejen narraciones marginadas dentro del gran relato de la nación –como la producción de la vainilla en Papantla y el auge y decaimiento de Real de Minas de Nuestra Señora de la Limpia Concepción de Guadalupe de los Álamos de Catorce, mejor conocido como Real de Catorce, relatados en el capítulo dos y seis respectivamente–. El encuadre del campo visual que pretende fotografiar/narrar el narrador no es el del gran plano general y visible, que acontece como escenario, sino

uno que sigue la mirada de Joaquín, por ejemplo, o, también, la de Matilda entre biznagas que hacen aparecer otras historias secretas y silenciosas cuyos protagonistas son sujetos alternativos o más bien excluidos.

Es interesante pensar que las escenas son narradas según el principio fotográfico de Joaquín, “a poca distancia y desde ángulos inusuales” (Rivera Garza 2008, 30) lo que, en ocasiones, más que revelar esconden lo que cuentan/muestran. El narrador se enfoca en los detalles y va alternando el primer plano, el primerísimo primer plano y el plano detalle en especial en el sujeto más excluido del proyecto del país moderno, uno femenino que se escapa del discurso normativizado: Matilda.

Este personaje es construido a lo largo de toda la novela como el sujeto otro por excelencia. En un primer momento, por todas las marcas de género, raza y clase que hay en su cuerpo: mestiza, nieta de español y de una india veracruzana, posee los rasgos evidentes de su herencia indígena, su vestimenta la enlaza a su origen campesino y precario, es analfabeta y es una mujer en un país concebido por y para hombres. Por eso, la *obra civilizadora* de Marcos Brugos se registra en su cuerpo:

Su rostro se transformó. Las trenzas que habían caído sobre sus hombros desde antes de tener memoria dieron lugar a un chongo apretado tras la nuca. Sus manos aprendieron a tocar los objetos del mundo sin prisa alguna, con eficiencia. Las carcajadas de las alegrías súbitas fueron sustituidas por una sonrisa domesticada e invariable, dulce. Su cuerpo perdió la capacidad de emanar olores. (Rivera Garza 2008, 132)

Este cuerpo “supera” su legado genético gracias a las buenas costumbres de la urbanidad, lo han higienizado y disciplinado. No obstante, a pesar de haber sido moldeado por el proyecto ilustrado y civilizador de su tío porfirista, empieza a actuar *fuera de la ley* cuando decide ayudar a Cástulo Rodríguez, un revolucionario malherido. En él, en su cuerpo lleno de cicatrices, tatuado, deforme y en el abrazo que se dan cuando sus heridas han sanado y puede seguir su camino, Matilda se reconoce y se siente más cercana a él que a su “familia” constituida por sus tíos Marcos y Rosaura Burgos. Esta experiencia genera un cambio radical en Matilda:

El paisaje que había resultado natural, imperecedero a sus ojos, ahora lo encuentra alterado, oblicuo. De repente aparecen rincones que no había notado antes, telarañas, manchas del color del yodo en los techos, copas agrietadas. La tarde en que se detiene a observar su rostro en el espejo se da cuenta de que está tratando de ver la realidad con ojos ajenos. «Este no es un cuarto de sirvienta.» Los ojos de Cástulo son microscopios que agigantan las imperfecciones de la casa, los desequilibrios de la ciudad entera, la injusticia. Con esa visión asimétrica, sin embargo, Matilda se siente a gusto, relajada. Su cuerpo no tiene que conservar la compostura, sus manos pueden volar. (Rivera Garza 2008, 137)

Esta reconfiguración de Matilda pronto le exige ciertas transiciones, pues la impelen a cuestionar la vida “civilizada” que ha llevado: “«¿Quién es Matilda Burgos? [Y se responde] Matilda Burgos soy yo.» [Añade el narrador que] El pronombre, como muchas otras cosas, cada vez tiene menos firmeza, un poco más de desazón” (Rivera Garza 2008, 148). Este yo que emerge como respuesta está roto, fracturado y ya no está garantizado por el nombre propio; por eso, es sustituido por los apelativos que recibe Matilda en función de su hacer: *la damita*, como es llamada por los asiduos de Mesones 35, el lugar de reunión de los partidarios de *La causa*, por sus buenas maneras y por los cuidados y atenciones hacia ellos y la casa; *la doctorcita*, título dado por los “pacientes” que atendió en la vecindad en la que vivió mientras trabajaba como operaria en la cigarrera de El Buen Tono, gracias a los conocimientos de medicina adquiridos junto a su tío y a la doctora Columba Rivera con quien trabajó; y *la Diablesa*, nombre de guerra con el que fue bautizada ante su encendida participación en un altercado entre una compañera prostituta, un cliente y la policía.

Para ir finalizando esta lectura de *Nadie me verá llorar*, quiero aproximarme a dos de sus capítulos: “Todo es lenguaje” y “La Diablesa”. En ambos hay una preocupación por el lenguaje que atraviesa toda la obra de la autora y que también se presenta en esta novela. Más allá de la ruptura de la linealidad del relato y de la inserción de los textos des apropiados que hemos mencionado, se observa en ellos un remarcamiento del montaje fotográfico que, desde mi perspectiva, es el modo en que se estructura esta con-ficción. Ambos vuelven a ubicar en el encuadre de la cámara a Matilda; en esta ocasión a la Matilda “loca” y a la prostituta, respectivamente; además de seguir el recorrido de este personaje tenso entre lo salvaje y lo civilizado, como hemos visto hasta el momento, y a la “involución” que hace desde la mirada porfirista al convertirse en un sujeto indócil, rebelde, *fuera de la ley*, delirante y loco, me interesan los lenguajes, las escrituras que se entretejen para “retratar” a Matilda y cómo ella insiste en invisibilizarse ante esas miradas que la encasillan y vigilan.

El capítulo de “La Diablesa” presenta una serie de encuadres que da cuenta de “la historia que Matilda se cuenta a sí misma”: la de “su nueva libertad” (Rivera Garza 2008, 157 y 174). Algunos de ellos se refieren a la prostituta y a la carga discursiva que pesa sobre ella y otros a los cuestionamientos de estos discursos por parte de mujeres como Matilda. Por ejemplo, “los poetas [que] las compadecieron y las celebraron por igual. Los escultores [que] tallaron el mármol y la madera con ellas en mente. Los pintores [que] las inmortalizaron. [Así como] los médicos y los licenciados [que] crearon el primer

reglamento de prostitución para defenderse de su peligro y establecer las reglas del juego de los cuerpos” (Rivera Garza 2008, 158). Este reglamento y las leyes sucesivas de normativización del mal necesario de la prostitución fracasaron debido al comportamiento “desordenado” y a la inteligencia de varias prostitutas que decidieron no inscribirse en él: “no soportar impuesto alguno, no exponerse a la retención en el hospital y, por último, no tener superiores a quienes obedecer” (Rivera Garza 2008, 160-161); es decir, *no sujetarse*. A este grupo de mujeres, prostitutas clandestinas, fuera de la ley, que ejercían su oficio en los espacios públicos y que adquirieron fama de agresivas, altaneras y astutas, se les dio el nombre de *las insometidas*. Matilda pasó a integrarlo cuando se convirtió en meretriz y también pasó a formar parte de ese “doce por ciento de las mujeres entre quince y treinta años de edad [que] eran o habían sido prostitutas alguna vez en su vida” (Rivera Garza 2008, 167-168) en la ciudad de México de principio del siglo XX.

El carácter de *insometida* de Matilda ya había emergido antes, no solo por *no sujetarse a las buenas costumbres* inculcadas por sus tíos, sino también por su afinidad con sus amigos revolucionarios, con los que mantuvo un triángulo amoroso, y por buscar ser una mujer independiente sin la figura masculina protectora y proveedora a su lado, como le hace saber a Esther. Pero su insometimiento alcanza su momento cúspide en el prostíbulo. En este espacio del placer, así como del trabajo y de la transacción del cuerpo, Matilda hace gala de “sus generosos malabarismos eróticos” (Rivera Garza 2008, 169); al igual que su madre –quien a contracorriente de su nombre Prudencia, que es un antecedente irónico de esta mujer desobediente– se resiste a la imposición del modelo judeocristiano de mujer y asume otro que le permite ser dueña de sí misma, de su cuerpo, de su deseo. En ese lugar marginal/marginado, también se enfrenta abiertamente al poder de los agentes de la Inspección de Sanidad como ya se ha dicho y se apropia de él convirtiéndolo literalmente en su escenario al hacer del burdel un teatro. En el prostíbulo, “la práctica que se inició como juego adquirió los matices de una puesta en escena” (Rivera Garza 2008, 175) en la que se presentaron piezas como *Enfermedad, Cárcel, Hospital, Neurastenia* y *Reglamento* todas pensadas para *las muchachas*, en especial, para esas que, como ella, escapaban del lenguaje, de los dispositivos, instituciones, discursos y normativas que pretendían capturarlas y convertirlas en las mujeres decentes y buenas ciudadanas que necesita “un país fuerte y civilizado” (Rivera Garza 2008, 128) y que sueña con un futuro de gloria y progreso. De todas las representaciones teatrales presentadas en este particular escenario se destaca la de *Santa*.

*Santa* es la novela más difundida del escritor y diplomático mexicano Federico Gamboa. Publicada originalmente en 1903, muchas veces reeditada, cuenta con cuatro adaptaciones cinematográficas, una versión para la televisión y hasta una canción homónima compuesta por Agustín Lara.

Basada en experiencias de su vida y utilizando los recursos del naturalismo literario, Gamboa describió con detalle la caída en la concupiscencia de una muchacha de Chimalistac cuyo nombre por sí solo, a decir de doña Elvira, la dueña de la casa de citas, le aseguraría ganancias enormes. La novela pronto ganó fama de atrevida, y los hombres letrados de clase media pagaron con gusto por la historia para verse reflejados en sus páginas y lavar su corazón con un perdón tardío. (Rivera Garza 2008, 158)

La referencia de este libro le llega a Matilda gracias a Diamantina Vicario quien considera a Gamboa un *idiota* por “poner a hablar en francés al fantasma de la estúpida de Santa en el prefacio” (Rivera Garza 2008, 158). Su opinión es la misma del narrador y Matilda. El primero mencionará que “sólo las [prostitutas] muy atolondradas o francamente estúpidas, como Santa, acudían al registro y pasaban por la humillación del examen médico” que hacía la Inspección de Sanidad (Rivera Garza 2008, 160). Matilda se indignará y ante la imagen de la mujer vilipendiada, victimizada y prostituida en cuyo nombre y cuerpo se condensa la fantasía masculina, *Santa*,<sup>92</sup> construirá una distinta: La Diablesa. Ella es el negativo de *Santa*, su imagen contraria y ve en la prostitución una posibilidad de resistencia y liberación. Por esta razón, la asume como un trabajo más, actúa con la naturalidad que quiebra y evidencia la impostación de los discursos morales, culposos y religiosos, explora y ofrece sus maneras de seducción para los clientes y exige respeto en un entorno donde después de ser mujer y pobre, ser prostituta era la justificación de las miserias y del rechazo social de una comunidad hipócrita, remilgada y siempre ofendida.

Ese *salirse de* pasa por la readaptación y apropiación de la historia ficcional de la oriunda de Chimalistac. En un primer momento, para “justificar” por qué se había dedicado al mundo de la concupiscencia:

Mintiendo con destreza, relató su seducción a manos de un estudiante de leyes y, con los ojos humedecidos, contó en detalle su cruel abandono y la consabida expulsión de la casa paterna. Todas habían relatado la misma historia desde que

---

<sup>92</sup> *Santa* narra la historia del personaje homónimo, una joven mujer de provincia que migra a la Ciudad de México, durante el porfiriato, luego de perder su honor por una relación sexual prematrimonial, ser abandonada por su amante, abortar, ser echada de la casa familiar y optar por la prostitución como último recurso de subsistencia. A Santa la aquejan la culpa y la vergüenza, desea salir de ese mundo y encuentra la oportunidad con El Jarameño quien la saca del prostíbulo, pero vuelve a él después de traicionarlo. Su vida es una desdicha tras otra que finaliza con su muerte mientras es operada por un cáncer de útero.



Santa la hiciera famosa y todas habían comprobado su eficacia. (Rivera Garza 2008, 168)

Es decir, por una parte, la historia de Santa se asume como propia en tanto estrategia narrativa dentro de otra y, al mismo tiempo, de personajes que se describen como otros personajes ficticios, en una espiral metanarrativa de la novela que nos coloca en el horizonte las estrategias de citación, hipertextualidad, de referencialidad de un discurso anterior y emblemático como fue la novela de Gamboa. Por la otra, temáticamente hablando, el relato de Santa insertado en la novela de Rivera Garza visibiliza la falsa moral de una sociedad que criticaba la prostitución tanto como la toleraba; de hecho, veía en la transacción cuerpo-dinero una obra de caridad hacia las almas abandonadas y perdidas que fueron obligadas a vender sus cuerpos. Al hacer suya esta historia socialmente aceptable, al *contarla* sabiendo que los demás esperan escucharla, al eludir *decir* que el espacio de la cama, del sexo y de la ilegalidad, es el único donde realmente puede ser un sujeto independiente y autónomo, Matilda se burla de la hipócrita sociedad conservadora a la que se resiste pertenecer justo donde esta cree que puede victimizarla: ella sabe que esperan que hable como una víctima.

Como mencioné antes, este simulacro ya ha sido representado y es muy criticado en la particular puesta en escena de esta novela mexicana. Es Ligia quien le propone parodiar a *Santa*, mientras ella se dedica a “transformar a la provinciana estúpida en una dama con alas de dragón, Matilda se convirtió en un hombre de frac cuya inocencia e ignorancia del bajo mundo le ganaron el apelativo de «el Menso»” (Rivera Garza 2008, 176). Leemos una serie de subversiones en esta escenificación paródica de un relato propio de la corriente del naturalismo que, además, es reficcionalizado por Rivera Garza.

El encuadre que capta la escenificación paródica de *Santa* dirige la mirada del lector hacia estos sujetos que versionan a los personajes de la novela alejándose del patrón representacional de la misma. Si bien llama la atención el desplazamiento que hace Ligia de *Santa*, destaca aún más la trans-formación del cuerpo de Matilda en un cuerpo andrógino: “Matilda, a quien el frac con que representaba a «el Menso» le quedaba bien, decidió cortarse el cabello para parecerse más a su personaje. De pantalones oscuros siempre y sin joya o perfume alguno sobre el cuerpo, «la Diablesa» empezó a tener fama de andrógina” (Rivera Garza 2008, 178-179). La androginia de Matilda es la manifestación física y corporal de su cuestionamiento a los roles de género y a los modos restrictivos de amar de una sociedad que penalizaba los comportamientos y relaciones

distintos a los heteronormados, pero que, en ese espacio del deseo posible del prostíbulo, “que ahora se llama Progreso [y que] alguna vez llevó el nombre de La Modernidad” (Rivera Garza 2008, 211), transgredía todas las normas, conformándose otros rostros y cuerpos sociales liberados por un momento “del corsé que les había impuesto la paz social” (Rivera Garza 2008, 179).

Como señala Alicino (2014a), estas subversiones son *trans-contextualizaciones* de un texto, el de *Santa*, que al ser trans-formado en la novela mediante el cuerpo de Matilda, implica una desapropiación del archivo literario equivalente a un socavamiento de los parámetros culturales representados en ella.<sup>93</sup> El recortar una escena de *Santa*, el reescribirla y el travestir al personaje femenino, que es el negativo de aquella en *Nadie me verá llorar*, suponen una re-creación crítica (Carrión 2012) y, simultáneamente, performativa (Alicino 2014a).<sup>94</sup> El performace se presenta acá no solo en la puesta en escena de la parodia de *Santa*, sino, además, en la inscripción en tanto reescritura de la otra versión que hacen Ligia y Matilda de los personajes en sus cuerpos y que hace la autora en la novela. Esta transcripción recoloca el cuerpo de Matilda y hace de él algo más que objeto de la representación, lo convierte en materia creadora de un nuevo texto y de otro tipo de sujeto. La construcción de este cuerpo me permite pensar este acto como un tipo de performance, pues constituye una muestra puntual en la que el cuerpo es la herramienta con la que se trabaja, sobre la que se reescribe; permite relacionarse con otros y actuar como sujeto, así como ser objeto de otras miradas. En este número, observamos “una presentación del cuerpo, una presencia física y material, contingente del mismo, además de una producción de sentido y de simbolización en la representación” (Aliaga 2006, párr. 3) que cuestiona nociones como masculinidad, feminidad, normatividad, y propone una alternativa transgénero y *queer*.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> El archivo literario es desapropiado a lo largo de todo el relato, solo que el caso de *Santa* es el más llamativo y relevante por el modo en que opera en él. Los otros ejemplos que ilustran el uso del archivo literario son los fragmentos del poema de Manuel Acuña “Ante un cadáver”; las “citas” y reescrituras del Primer Manifiesto del Estridentismo *Actual*, n.º 1, *Hoja de Vanguardia* de Manuel Maples Arce (1921), de donde se extrae la frase con la que titula el capítulo siete: “Un método sin puertas”; algunos versos del poema “De blanco” de Manuel Gutiérrez Nájera, otros de “Ofrenda romántica” del siempre presente en la reescritura riveragarceana Ramón López Velarde. Nótese que esta selección decimonónica y de principios del siglo XX es esencialmente de autores mexicanos y predominan los poetas. La única excepción será la del colombiano José Asunción Silva cuyo “Nocturno” aparece cuando Eduardo Oligochea recuerda algunos de sus versos.

<sup>94</sup> Para una lectura detallada de la intertextualidad paródica trazada entre *Nadie me verá llorar* y *Santa*, ver Alicino (2014a).

<sup>95</sup> Tradicionalmente el performace alude a una práctica artística específica caracterizada por lo teatral, su realización en un aquí y ahora determinado y su escenificación en vivo. No obstante, ha sido repensado y cada vez más es considerado una muestra artística interdisciplinaria que se articula con la danza, la música, las artes visuales e incluso la literatura y puede ser en vivo, espontánea, documentada o

Hay un encuadre más del narrador sobre *Santa* que quiero destacar. Se trata de la cita de esta novela que se inserta como una ficha entre dos partes del relato de la vida licenciosa y amorosa de la Diablesa y la Diamantina: “«¿La eterna y cruel historia de los sexos en su alternativo e inevitable acercamiento y alejamiento, que se aproximan con el beso, la caricia y la promesa, para separarse poco a poco con la ingratitud, el despecho y el llanto! ...» Federico Gamboa, *Santa*” (Rivera Garza 2008, 182). Este tajo de *Santa* aparece con un gran espaciado entre el texto anterior y el que sigue, funciona como un parteaguas en la historia de amor de Ligia y Matilda, así como en la vida de esta. Esa inserción, que pareciera una foto colada accidentalmente en un álbum de otra naturaleza y un elemento discordante en él, nos da pistas sobre el futuro de estas amantes. El idilio amoroso llega a su fin con la aparición de *El Jarameño* un hombre que, como en *Santa*, le ofrece a Ligia “el sueño de toda puta”: la de ser rescatada de ese mundo de perdición (Rivera Garza 2008, 183); mientras Matilda, sintiéndose traicionada, se despecha y entristece.

Serán el llanto y el dolor de Matilda por otro *Jarameño*, por Paul Kamáck, el ingeniero estadounidense que *se deja hacer* por ella, con quien convive diez años y al que acepta no darle un hijo, los que detonarán la “pérdida” de su razón. Su suicidio la desequilibra y cuando vuelve en sí, después de incinerar la casa que compartieron, se encuentra en un convento en San Luis Potosí en el que pide ayuda para trasladarse a la capital. A Matilda nadie le creyó el haber vivido en el desierto en plena Revolución, ni tampoco el haber sido la esposa de hecho de un hombre que se salía del patrón masculino de la época por haberse enamorado de una *insumisa* y no querer formar familia, y menos aún el haber sido recluida en La Castañeda luego de ser encarcelada y diagnosticada por el médico de la institución como una inestable mental al haberse negado a hacerle favores sexuales a unos soldados que la intersectaron al salir de trabajar en el Teatro Fábregas.

En algún momento del relato, Matilda le hará la siguiente pregunta a Joaquín: “¿Le conté de mi vida entre doctores, Joaquín?” (Rivera Garza 2008, 129) y con ella pone en cuestión a la institución médica –representada por su tío Marcos; su “mentora” de buenos modales y urbanidad, la doctora Columba Rivera, para quien trabajó como ama de llaves, criada, enfermera y dama de compañía; y el internista que la recibió en La

---

escrita. El modo en que la literatura es también un modo de performance es un tema que requiere de mayor reflexión, por los momentos hago estos señalamientos.

Para ahondar en la reflexión sobre el performance, pueden consultarse los trabajos de Renato Cohen (2002), Ileana Diéguez (2007, 2011) y Diana Taylor (2011, 2014).

Castañeda, Eduardo Oligochea— por su poder discursivo. Como se observa a través del personaje del internista que aparece desde el principio de la novela en el cuadro del relato cuando Joaquín *enfoca* toda su atención en él para, luego de ganarse su confianza, tener acceso a la oficina de registro de La Castañeda al expediente 6353, el objeto de su deseo. En él está la historia de Matilda, esa que él le pide que le cuente, que ella se reserva y que ha sido archivada.

La historia de Matilda/Modesta, que es la anécdota que da origen a la novela, está directamente relacionada con el expediente médico y el lenguaje de la psiquiatría como se observa en el capítulo “Todo es lenguaje” en el que se plantea cómo el lenguaje de la psiquiatría moldeó la figura del “loco” y su positivo: el ciudadano. Este apartado comienza con un plano general donde vemos a Eduardo Oligochea en la enfermería interrumpiendo su lectura ante la conmoción que genera un episodio de *delirio religioso* de la interna Imelda Salazar; mientras el narrador sigue armando este cuadro, enuncia la siguiente interrogante: “Las voces, ¿qué dicen las voces?” (Rivera Garza 2008, 85): el resto de los cuadros narrados responden a esta pregunta. Estos son tajos que, a modo de secuencias alternas, van presentando la voz narrativa que relata las historias de Eduardo Oligochea y las de los pacientes Imelda Salazar, Lucrecia Diez de Sollano de Sanciprián, Santiago Davis, Roma Camarena y Mariano García hasta llegar a la de Matilda Burgos. El montaje está dado en la alternancia de un suceso relacionado con cada interno, en el que Oligochea participa de algún modo, y la inserción del expediente del interno en cuestión que forma una galería de “locos”. Están los pensionistas como Lucrecia Diez de Sollano de Sanciprián, los toxicómanos como Santiago Davis, las aspirantes a monjas como Imelda Salazar, los campesinos hambrientos con visiones heroicas y religiosas como Mariano García, y las confinadas por locura moral como Matilda Burgos. Esta galería nos presenta los padecimientos de los enfermos y las distinciones sociales que clasificaban a los cuerpos de La Castañeda; ese espacio interior del manicomio erigido como uno de los símbolos del *orden y progreso* propuesto por el porfiriato y transformado por la guerra revolucionaria en “el bote de basura de los tiempos modernos y de todos los tiempos por venir. [...] [y en] el lugar donde se acababa el futuro” (Rivera Garza 2008, 27). La diferenciación está marcada en el expediente y se aparta a los pensionistas que pagaban del resto de los internos libres e indigentes.

El empalme narración-expediente nos muestra otro enfoque del personaje como si fuera una radiografía que revela la lógica de discurso psiquiátrico en cuyos diagnósticos también delira la propia medicina cuando usa adjetivos como “«Intensa» logorrea.

«Extrañas» actitudes prolongadas. Alucinación «estrambótica». «Numerosísimos» delirios” (Rivera Garza 2008, 37), y ese idioma distinto que hablan los enfermos de La Castañeda. Oligochea, a quien esas “voces se le cuelan por todas las hendeduras del cuerpo” (Rivera Garza 2008, 92), intentará traducirlas “para encontrar los puentes invisibles que van de uno a otro, y cruzarlos” (Rivera Garza 2008, 102). Como Rivera Garza en sus textos, Oligochea reescribirá los diagnósticos de los internos que entrevista para “poner en orden el lenguaje de la psiquiatría” (Rivera Garza 2008, 101). Cuando encuentra ciertos términos que cuestiona, los tacha o los encierra entre signos de interrogación para sustituirlos por unos nuevos; en sus manos,

condiciones descritas como accesos de locura moral en mujeres pervertidas o jovencitas desobedientes de finales de siglo se transforman, dependiendo de la agudeza de los síntomas, en casos de histeria o principios de esquizofrenia que a su vez corresponden, junto con los delirios, las neurosis y las psicosis, a la pléora de enfermedades constitucionales. (Rivera Garza 2008, 101)

Desde esta composición de la oficialidad, según su expediente, la condición de Matilda era de locura moral:<sup>96</sup>

N° 6353

Matilda Burgos L. Papantla, Veracruz, 1885. Sin profesión. Soltera. Católica. Constitución regular. Desarrollo precoz durante la niñez. Padre alcohólico y madre asesinada. Chancros sifilíticos. Bubas. Placas en el labio inferior. Eterismo. Prueba de Wasserman negativa.

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 congales y numerosas orgías. Dice que trabajaba como artista en la compañía del Teatro Fábregas y en la opera de Bonesi. Sufre de una imaginación excéntrica y tiene una tendencia clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. Pasa de un asunto a otro sin parar. Proclividad a usar términos rebuscados a los cuales pretende dar otro significado. Explica su encierro como consecuencia de la venganza de un grupo de soldados que pidieron sus favores sexuales en la calle. Debido al odio que siente por los soldados se negó y así fue como la mandaron a la cárcel. Logorrea. Muestra exceso de movilidad.

---

<sup>96</sup> La locura moral es un término científico decimonónico propuesto por el inglés James Cowles Prichard en 1835, con él daba cuenta de un trastorno psíquico que se limitaba a lo afectivo y a una disposición a desarrollar una moral distinta a la establecida, lo que podría ser considerado una abolición de la misma, así como un comportamiento regido por los impulsos y las emociones. Los sujetos con este diagnóstico no presentaban disminución de sus capacidades intelectuales.

En el caso mexicano, los psiquiatras emplearon este término “para explicar las conductas femeninas que violaban las reglas implícitas de la decencia y la domesticidad” (Rivera Garza 2013f, loc. 2167).

Sentido afectivo disminuido. Anomalía de su sentido moral.  
*Locura moral. Libre e indigente. Tranquilas. Primera sección.* (Rivera Garza 2008, 107-108)

Esta cita en extenso del expediente 6353 incrustado en la novela aporta un nuevo nivel de lectura y recentramiento de la mirada del lector. Como con la novela de Gamboa, la figuración de Matilda vuelve a colocarse en proceso de hacerse en tanto posee claves identitarias más importantes para los demás que para la propia Matilda. A diferencia, sin embargo, de *Santa*, el expediente juega con su dispositivo de discurso oficial objetivo que, en este caso, aparece desplazado, intervenido y alterado por la opinión médica junto al diagnóstico. En este sentido, desestabilizar al género en su modalización implica hacerlo con la vida de Matilda.

Ella es un cuerpo lacerado, enfermo, con visibles úlceras y tumoraciones de origen venéreo; con una voz que nadie escucha. Oligochea, a pesar de su deseo de tender lazos entre el lenguaje científico y el popular,<sup>97</sup> a través de la reescritura de los expedientes, no logra salir del todo airoso de las aguas empantanadas que se posan entre ambos lenguajes, y en su intento de huida sucumbe, por un lado, a *la tautología que reina en su corazón* – “Una mano es una mano. Una jeringa es una jeringa” (Rivera Garza 2008, 102)– y, por otro, a mirar en el cuerpo de Matilda lo que el ojo médico regula: una mujer cuya vida licenciosa ha escrito sobre su cuerpo los síntomas de una enfermedad apuntados al inicio del expediente junto con los antecedentes familiares que indican su atavismo; además de otras patologías como logorrea, sobresalto, movilidad excesiva, anomalía de su sentido moral que indican la presencia de la vesania. Esta mujer díscola en preceptos y costumbres tradicionales de comportamientos y actitudes ante los demás, cuya conducta hacia el entorno viola la domesticación y sumisión femeninas es un cuerpo que debe permanecer encerrado por ser un peligro para la sociedad, un antimodelo para el resto de las mujeres: castigar para corregir, dirían el tío Marcos y Foucault, aunque, en este caso, la corrección sea un eufemismo para justificar las miradas normalizadoras. De ahí que este sujeto femenino insumiso ahora está reglado, compelido por el discurso médico que regulará los desbordamientos de todas las normas personales, clínicas y sociales.

---

<sup>97</sup> Además de los fragmentos de los expedientes que ilustran este otro lenguaje, hay otro ejemplo del lenguaje popular en la novela; me refiero a la tonada sobre Real de Catorce que suena en el capítulo “Mapa” para enmarcar la historia de amor entre Matilda y Paul. Este sonar de la canción sería otro caso que ilustra el montaje de escenografías en *Nadie me verá llorar*.

A largo de toda la novela se cuestionará el carácter de “loca” de Matilda, pues, aunque varios episodios de su vida fueron traumáticos y cayó en estados depresivos prolongados, en líneas generales, es un sujeto aparentemente “normal” según las lógicas biopolíticas. Esta “normalidad” es puesta en jaque incluso por ella misma como una manera de fugarse de las tecnologías que buscan controlarla. Por eso, su voz creará paradojas sobre su propio relato: a Joaquín le dirá que no le crea nada de lo que le ha contado sobre su vida porque está loca y alternará que recuerda unas veces sí y otras no, para agregar luego que “a veces una se vuelve loca de esto, de no poder recordar, ¿verdad?” (Rivera Garza 2008, 118). Si bien Oligochea ve en Matilda un sujeto curioso cuyo comportamiento no corresponde con la de una interna del manicomio –pues parece más bien una mujer feliz que está “en una boda campestre, [o en] un día de campo en familia” (Rivera Garza 2008, 38)–, su mirada no abandona el registro médico; es decir, solo logra verla desde la psiquiatría. De ahí que lea en su cuerpo y en su expediente la única historia, la historia “real”, insista en que “todos los síntomas de Matilda indican demencia” (Rivera Garza 2008, 110) y acuse a Joaquín de romántico trasnochado por querer ver en su cuerpo y en su historia a una mujer distinta.

Ante el riesgo que habita en el cuerpo de las insumisas representadas por Matilda, los sujetos del orden optarán por encerrar esos cuerpos, como a todos aquellos que estén en el margen y que puedan contagiar al resto. En este sentido, el encierro implica un juicio moral que emerge como un mecanismo disciplinario ante la nueva moral burguesa en el contexto del auge de la revolución industrial; su propósito es el de seguir manteniendo a esos sujetos excluidos en el margen (Foucault 1998b). Esta nueva sensibilidad moral condena a todos aquellos individuos que se salen de ella, que no responden a su lógica (re)productiva, burguesa, moderna y liberal, condena a los *monstruos morales*, a los *insumisos*. Matilda, desde esta perspectiva, es una monstra moral que debe ser confinada para evitar que su enfermedad, cuyas marcas se observan en su cuerpo, siga expandiéndose.

Con todo, esta insumisa consigue trazar otras líneas de fuga. La primera es literalmente huir del confinamiento, fugarse de La Castañeda y cohabitar con Joaquín en su casa de Santa María La Ribera. Con este acto, Matilda logra liberarse del encierro como técnica de control de su cuerpo. La segunda es cuando, después de experimentar una vida en pareja asexual con Joaquín, decide no aceptar que él la “cuide”, la “proteja” del mundo, y además reconozca que *no es la esposa de nadie*; lo que la lleva a desviarse de la moral burguesa que había asumido en un momento dado. La tercera es cuando se va

de esa casa y regresa al manicomio por voluntad propia. Esta línea de fuga es la más intensa desde el punto de vista dramático. Se sella la fuerza del hacer *su* voluntad, que sobrepasa todo y que es resguardada en sus ojos como reitera el narrador a lo largo de la novela. Además, al volver a “su refugio, a ese lugar sin puertas, que Eduardo Oligochea denomina locura” (Rivera Garza 2008, 236) hace el acto más transgresor de todos: el de encerrarse voluntariamente. Así es como Matilda desmonta la lógica controladora y normativizadora del manicomio que intenta regular su cuerpo, y desarticula el mecanismo de exhibición que operaba en él. Con este gesto, finalmente, Matilda alcanza su mayor deseo: “vivir en un universo sin ojos [...] [libre de] Las miradas masculinas que la han perseguido toda la vida. Con deseo o con exhaustividad, animados por la lujuria o por el afán científico, los ojos de los hombres han visto, medido y evaluado su cuerpo primero, y después su mente, hasta el hartazgo” (Rivera Garza 2008, 234). Al retornar a La Castañeda, Matilda se libra de la “captura” de la mirada patriarcal a la que había estado sometida y se asume como un cuerpo que elige vivir fuera de la lógica de la coherencia y entregarse al delirio como burla de la razón.

Con esta escritura desbordada termina el montaje fotográfico de esta con-ficción documental. La voz de Matilda aparecerá en el último capítulo de *Nadie me verá llorar* titulado “Vivir en la vida real del mundo”. Aquí se insertan algunos fragmentos del expediente 6353 compuestos por cuatro *oficios diplomáticos* fechados entre agosto de 1932 y febrero de 1933 y firmados por ella; oficios enmarcados por otros dos trozos del expediente: el primero es un recorte del estudio psicopatológico de Matilda que suscribe Magdalena O., viuda de Álvarez, y que reaparece pues es el primer epígrafe de la novela; el segundo es el certificado de defunción de la paciente que refrenda Rosa María Puente Prieto. Cada una de estas inserciones del expediente presenta una tipografía distinta a la del resto de la novela, la misma empleada cada vez que aparece un montaje de este documento, lo cual indica el gesto desapropiativo del archivo médico-histórico. Estos oficios son unas “misivas oficiales” que Matilda escribe a diferentes instancias –como la cámara de diputados, la oficina de guerra y marina y hasta el despacho de la presidencia– para denunciar actos indebidos e irregularidades que observa en la institución. Incluso, en el de 2 de octubre de 1932, solicita su alta de la institución al presidente de turno, Abelardo L. Rodríguez. Al inicio del capítulo, el narrador enumera un conjunto de pacientes que rota alrededor de Matilda y que ella ve morir uno tras otro durante los veintiocho años que permanece en La Castañeda. Esta presentación crea un efecto de galería visual/narrativa que antecede el gran cuadro a mostrar: Matilda quien es



reenfocada. Al finalizar este cuadro, la narración se interrumpe y aparece el expediente que se verá fraccionado con un *agujero luminoso*: la conversación que sostienen Matilda y Cástulo, antes de que ella fallezca por un derrame cerebral. La voz que narra se silencia y nos muestra el certificado de defunción de Matilda para luego darle a voz a ella: “«Déjenme descansar en paz»” (Rivera Garza 2008, 249) y con su voz se cierra su historia.

*Nadie me verá llorar* cuestiona el proyecto de nación moderna, ordenada, higienizada y progresista del porfiriato, así como la adecuación que de estos aspectos hiciera la Revolución (Castro Ricalde 2005 y Price 2010).<sup>98</sup> La operación de partir de la desapropiación del archivo histórico que resguarda una serie de documentos médicos y testimoniales –dada la naturaleza heterogénea de los expedientes que incluían hasta los diarios de los internos–, y su reescritura en clave ficcional para mostrar la manipulación y poder de los discursos y documentos a la hora de condenar los cuerpos “infames” de la historia/del pasado, hacen de la novela un *ensayo de restitución* (García Sánchez 2019). En este sentido, esta novela es también una escritura reparadora al restituir por el lenguaje y la ficción a esos sujetos cuyas voces no escucharon los médicos, y cuyos cuerpos e historias son dignificados por la reescritura del archivo que los resemantiza (García Sánchez 2019).

El montaje empleado por la autora para con-ficcionalizar esta novela se basa en el de escrituras superpuestas del enunciado y del discurso, de la narración y del relato, así como el de las capas temporales que pugnan por estabilizar la fragilidad del paso del tiempo ante el olvido oficial y discursivo de los marginados sociales, no solo con los diversos tiempos en los que la H/historia transcurre, sino también con los modos en que recontextualiza el archivo. En esta escritura, hay una negociación constante entre diferentes sistemas de representación de la centralidad y de los márgenes que nos muestran esos textos que Rivera Garza lee y reescribe con intenciones distintas; es decir, nos muestra su método de configuración, expone las entrañas de la máquina de escribir riveragarceana que, en este caso, implica abrir el archivo histórico para intervenirlo.

---

<sup>98</sup> Al respecto Brian L Price señala que esta novela establece un diálogo doble: con la tradición historiográfica mexicana y con el canon literario de la revolución. Considera que el texto en sí es un acto revolucionario porque al contextualizar la historia mexicana en esta ficción y optar por ubicar el hito histórico de la revolución constitucionalista, que ocupa un lugar hegemónico en el imaginario mexicano, en los márgenes del relato “significa rechazar el archivo oficial, reconfigurar el canon literario [en el que predomina una estética masculina] y reconstruir las narraciones maestras que han orientado al país durante un siglo” (Price 2010, 112).

Para Piglia, como mencionábamos al inicio del capítulo, la lectura es un arte de observar el detalle, un asunto de óptica, *reflejos, gradaciones de luz e imágenes*. Rivera Garza en *Nadie me verá llorar* nos muestra que la escritura también lo es.

#### **4. Sala 2: El montaje del pastiche en *La cresta de Ilión*. Una con-ficción posmoderna.**

Es funesto para todo aquel que escribe el pensar en su sexo. Es funesto ser un hombre o una mujer a secas; uno debe ser “mujer con algo de hombre” u “hombre con algo de mujer”.

Virginia Woolf (*Una habitación propia* 2018, loc. 1405)

Entender es tan posible como malentender.  
Cristina Rivera Garza (*Viriditas* 2013b, 17)

*La cresta de Ilión* es la segunda novela publicada por Rivera Garza en el 2002, fue finalista del Premio Iberoamericano Rómulo Gallegos en 2003. Sergio Ramírez (2003) la consideró el “peor libro del año” 2002, mientras que Christopher Domínguez Michael, en el 2003, la criticó favorablemente, pues el libro acabó por convencerlo de “estar ante una artista de la prosa de los que sólo aparecen unos cuantos cada década” (Domínguez Michael 2013, loc. 9478).<sup>99</sup> De hecho, Domínguez continuó valorando varias producciones de la autora, y señaló que esta obra, en particular, es “en buena medida notable” y constituye “una verdadera invención (en su sentido fantástico, no académico-culturalista) de una escritora en ese entonces olvidada, Amparo Dávila (1928), a través de la cual la propia Rivera Garza se reproduce” (Domínguez Michael 2015, párr. 13). Estas discrepancias probablemente se deban a que este texto es difícil de leer, de seguir y de entender. La forma en que se relata la historia y lo que se cuenta en ella llevan al lector a cuestionarse insistentemente sobre su propio modo de leer y, como el narrador, se ría de sí mismo “porque era obvio que había malentendido todo lo acontecido [...]” (Rivera Garza 2002, loc. 1243). De ahí que Emily Hind (2005) la haya considerado representativa

---

<sup>99</sup> La opinión de Christopher Domínguez Michael sobre esta novela apareció originalmente en el periódico mexicano *Reforma* en el año 2003 en un texto titulado “¿Quién teme a Amparo Dávila?”; no obstante, la cita que presento es tomada de la entrada dedicada a Cristina Rivera Garza en el *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)* del mismo autor.

de una *literatura no consumible*, prácticamente indigerible por resistirse a, o más bien salirse de, la narrativa lineal, la lógica tradicional y la lectura convencional.

La novela es narrada en primera persona por un narrador protagonista anónimo. La historia comienza con la rememoración que hace este de la llegada de una mujer, Amparo Dávila, a su casa en una noche de tormenta, cuando en realidad esperaba a su ex amante, la Traicionada, quien aparecerá luego. Con cierta reticencia, decide hospedarlas a ambas. Con el tiempo, comienzan a hostigarlo y crean una complicidad que pasa por la estrecha relación surgida entre ellas y por un lenguaje propio, que las convertirá en las *Invasoras* del espacio íntimo del narrador protagonista. Este personaje anónimo, como casi todos los de la novela, dice trabajar como médico en el Hospital Municipal Granja de Buen Reposo en donde se encuentra un manuscrito de Amparo Dávila. Es este texto la razón aparente de su presencia en la casa del narrador protagonista, pues insistentemente le solicita su ayuda para ubicarlo. Luego de buscarlo, este lo encuentra, lo lee, luego lo pierde y olvida su contenido. Mientras sucede todo esto, entre secuencias narradas en pasado y en presente, conoce a otra Amparo Dávila que resulta ser la “Verdadera”. Hacia el final de la novela, el narrador protagonista es internado en la Granja para después volver a su casa bajo la vigilancia de sus guardianes-enfermeros. Durante su convalecencia, “inexplicablemente”, llega a acceder al idioma de sus huéspedes/invasoras. El relato termina con su imposibilidad de recordar el rostro de Amparo Dávila la Falsa, su huésped/invasora, en contraposición con el recuerdo del nombre del hueso que había despertado su deseo y su miedo al mismo tiempo. Este hueso, ilion, que da nombre a la novela, es “uno de los tres que forman la cintura pelviana”; justo “el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. Todas las Emisarias debieron haberlo sabido para poder dar con [...] [su] secreto” (Rivera Garza 2002, loc. 1549-1553). Un secreto transversal en la historia, del que le hablan con frecuencia y se devela ante el protagonista y el lector progresivamente con una serie de indicios, y solo al final es aceptado por este narrador protagonista: él es ella. Es en realidad una mujer cuya identidad había ido ocultando, desconociendo, problematizando hasta llegar a aceptarla/asumirla.

Antes de iniciar la lectura de la forma y el modo de funcionamiento de esta novela, quiero explorar las conexiones con las producciones narrativas previas de Rivera Garza; es decir, esas reverberaciones, ecos, referencialidades del tejido discursivo y estético de la autora. La figura del hospital de la novela analizada antes reaparece como Hospital Municipal Granja del Buen Reposo: “un establecimiento para enfermos terminales. Los

desahuciados. Los desechos. [...] Una especie de limbo a donde llegaban los heridos de muerte que, sin embargo, no podían morir. O no, al menos, todavía” (Rivera Garza 2002, loc. 168).<sup>100</sup> En ambas ficciones, el espacio hospitalario lejos de sanar es un albergue de cuerpos residuales que bordean la inexistencia. El documento también tiene relevancia. En *Nadie me verá llorar*, Joaquín hace todo lo que está a su alcance para acceder a la oficina de registro de La Castañeda y poder consultar el expediente 6353 que registra la historia de Matilda; en *La cresta de Ilión*, el narrador protagonista transará con las *Urracas* para entrar en los archivos del hospital y “buscar el expediente de un hombre cuyo nombre desconocía” (Rivera Garza 2002, loc. 375), que contenía el manuscrito buscado por Dávila. Por otro lado, además de estas correspondencias, podemos notar la del cuerpo enfermo que sigue atravesando la ficción, marcado por la irracionalidad y el desborde verbal. Si los síntomas de Matilda –verborrea, sobresalto, hiperactividad y locura moral– indicaban demencia, el comportamiento y la expresión de el/la protagonista anónim@ de *La cresta de Ilión* también apuntará a un trastorno mental asociado con lo verbal que determinará sus acciones:

Soy un hombre al que se le malentiende con frecuencia. Supongo que eso se debe a mi *desorden verbal*; a la manera casi patológica en que se me olvida mencionar algo fundamental al inicio de mis relatos. Muy seguido cuento cosas asumiendo que el interlocutor conoce algo que, con el tiempo, me doy cuenta que desconoce por completo. (Rivera Garza 2002, loc. 79. Énfasis añadido)<sup>101</sup>

Otro rasgo en común es el cuerpo de el/la protagonista anónim@ cuyas huellas nos remiten a *La guerra no importa*, en especial al personaje de Xian/Marina que *sabe mirar como hombre y mujer*.

Estos elementos, más allá de ser puntos de conexión entre un texto y otro, así como motivos compartidos, re-creados por la autora, nos anuncian cómo se monta este *espectáculo de realidad*, cómo se nos ofrece esta sala-novela que transitaremos siguiendo los pasos de el/la narradora@ quien, al buscar respuestas sobre *su* Amparo Dávila, se encuentra a sí mism@ en el proceso. Esta novela es como la mujer desconocida sobre la

---

<sup>100</sup> También se observan semejanzas en los consultorios del narrador protagonista de *La cresta de Ilión* y de Eduardo Oligochea, el primero lo describirá como “cuarto húmedo, frío y sin ventana” (Rivera Garza 2002, loc. 140); mientras que el narrador de *Nadie me verá llorar* se referirá a él como un cubículo desnudo y diminuto.

<sup>101</sup> Indicios como estos llevan al lector a cuestionarse insistentemente sobre el rol del narrador protagonista de *La cresta de Ilión* quien se autoconstruye en su relato como médico de la institución, pero es delineado en la novela como un interno. Las contradicciones y ambigüedades que van surgiendo en su relato, así como la cancelación de los presupuestos que había señalado desde su ser hombre cuando finalmente acepta que es una mujer apuntan, como señala Mercado (2007), a que la novela narra la alucinación de una interna de la Granja del Buen Reposo cuyo padecimiento es un trastorno de su identidad sexual.

que indaga el/la narrador@, a medida que avanza en su investigación, va “adquiriendo linderos, cierta aspiración a la forma” (Rivera Garza 2002, loc. 620) y como las *Emisarias* está “un poco fuera de sí” (Rivera Garza 2002, loc. 752).

*La cresta de Ilión* es muy singular. Aunque no posee apartados identificados ni numerados, el modo en que se presentan –todos comienzan en una página nueva y al inicio tienen un gran espaciado– hace posible enumerarlos, en total son veintisiete, y con ello “ordenar” la lectura. La historia transcurre en un sitio agreste, en la costa, circundado por la Ciudad del Norte y la Ciudad del Sur;<sup>102</sup> es un espacio delineado como un límite, como “el fin del mundo”, esa “orilla donde se terminaba el país y donde no alcanzaba a empezar el próximo” (Rivera Garza 2002, loc. 407) y al que van a parar los que no caben en otros lugares. El tiempo de la historia es anacrónico y prácticamente suspendido. Es una temporalidad diferente: la del *tiempo perdido* (Rivera Garza 2002, loc. 422); la del “*impassse*, de algo detenido no dentro del tiempo sino en algún lugar fuera de él, lejano a su orilla, ajeno a su imperial poder” (Rivera Garza 2002, loc. 715-724); un tiempo con eco (Rivera Garza 2002, loc. 858) que en cada repetición permite volver sobre lo vivido antes, incluso desde el presente; un tiempo que transcurre indiferente y se deja ir sin prestarle atención y hace posible el que “todo empez[ar]a justo antes del inicio” (Rivera Garza 2002, loc. 1055). De ahí que Amparo Dávila conozca al narrador protagonista desde cuando este era árbol, mucho antes de lo que parece ser su primer encuentro en la puerta de la casa de aquel; aunque esto a nivel de la historia relatada sucede primero y al principio él/ella no lo recuerden.

Las exigencias de lectura de la novela se basan, concretamente, en el juego de temporalidades superpuestas, el *desorden verbal* aludido antes para referirse sobre sí el/la narrador@, el obviar por momentos elementos propios de la historia, el invertir las relaciones causales e incorporar una lógica distinta e irracional al decir y contar de los personajes. A esto, se suma el modo en que opera el archivo. A propósito de la búsqueda del manuscrito de Amparo Dávila que hace el/la narrador@, notaremos que esa escritura que contiene el manuscrito emerge de otra manera; gradualmente, iremos comprendiendo

---

<sup>102</sup> Aunque estas ciudades pueden ser relacionadas con San Diego y Tijuana, respectivamente, ciudades a las que la autora está vinculada geográfica y afectivamente por haber vivido en ellas, considero que, para efectos de este relato, la determinación geográfica es irrelevante.

Para una lectura detallada de la frontera norteña mexicana como espacio del límite desde una perspectiva histórico-literaria y la relación que Rivera Garza establece con ella en su escritura ver Quintana (2012).

que el gran tema de esta historia es, por encima de todo, una búsqueda lingüística, una conciencia del y para el lenguaje.

Todo lo anterior nos lleva a pensar que la forma dada a esta sala-novela es la de la abismación y el pastiche. Estos recursos posibilitan el montar/contar esta historia de una mujer que cree ser un hombre y que *nunca entiende nada*. Son estos elementos los que quiero leer para analizar el modo en que la *Desaparición Misma*, esa “condición contagiosa” (Rivera Garza 2002, loc. 177), ese estado “tan temido” (Rivera Garza 2002, loc. 181), pueda ser contrarrestado gracias a *la materia ineludible de las palabras*.

Paradójicamente, el tema de la desaparición aparece en la novela cuando Amparo Dávila, la Falsa e Invasora, irrumpe en la vida de el/la narrador@ protagonist@ para que él/ella la ayude a ubicar su manuscrito y resolver su desaparición. No obstante, quien está desaparecida es ella Amparo, pero, es un desvanecimiento que el/la narrador@ protagonist@ no termina de entender porque “juzgando por la materialidad rotunda de [...] [su] interlocutora, no pasaba de ser una mera alucinación” (Rivera Garza 2002, loc. 758). En la mañana del segundo día que permanece en casa de el/la narrador@ protagonist@, le comenta sobre su proceso de desaparición:

-Yo era una gran escritora -me confesó sin que yo se lo preguntara [...] Así, sin darme la cara, me empezó a contar lo que sabía sobre el proceso de su desaparición.

-No sabía que me odiaban tanto -murmuró y luego guardó silencio como si necesitara respirar a solas para poder darse fuerzas, ánimo, y así continuar-. Pero poco a poco me tuve que dar cuenta. Las máquinas de escribir que utilizaba empezaron a descomponerse. Los lápices a desaparecer de mi escritorio. Y luego estuvo todo ese engorroso asunto de los apagones que sólo afectaban a mi casa. (Rivera Garza 2002, loc. 148-156)

La desaparición de Dávila se da paulatinamente y se registra en los objetos que emplea para escribir, son estos los que se *descomponen* y *esconden*; la rareza de ello y de que solo sea su casa la afectada por la interrupción del servicio eléctrico le hacen creer que se ha urdido una conspiración para que no escriba más y para evitar la difusión de su obra.

A partir del testimonio de Dávila sobre su desaparición, el/la narrador@ protagonist@ empieza a sospechar de ella; le extraña que sea tan joven y afirme ser *una gran escritora*, pues, su “hueso de la pelvis, cuyo nombre yo seguía sin recordar, indicaba a las claras que no debía tener más de 25 años. A esa edad ningún hombre, y mucho menos mujer alguna, puede clamar que es un gran cualquier cosa” (Rivera Garza 2002, loc. 609-613). Este indicio, junto con otras paradojas que había detectado, l@ llevan a investigar sobre Amparo Dávila:

Revisé periódicos de épocas anteriores tratando de hallar información sobre sus libros y su vida y, aunque no encontré mucho, leí con gusto algunas reseñas sobre sus colecciones de cuentos y otras más sobre su poesía. Se hablaba ahí de un par de tomos atípicos que, a juzgar por los comentarios, causaron más desconcierto que gusto en el público. Se hablaba de la maldad, de lo fantástico, de lo ineludible. En esos escritos se le trataba con un ambivalente respeto, con distanciada y misteriosa admiración. Parecía ser que, al menos en lo concerniente a su estatus como una gran escritora, la falsa Amparo Dávila había hablado con la verdad y había tenido razón. No pude evitar fijarme, sin embargo, que la ausencia de datos sobre su persona coincidía con las fechas en que Juan Escutia [el líder de la conspiración sobre su desaparición] había estado entre nosotros [en la Granja del Buen Reposo]. Y esto sólo acrecentó mis dudas sobre la realidad de la falsa Amparo Dávila.

Mis dudas, ambivalentes y menudas, pronto se transformaron en puro y entero terror cuando vi por primera vez una de las fotografías de la verdadera escritora. Abrí y cerré los ojos como lo hacen frecuentemente los incrédulos. Tomé el periódico y salí con él al exterior para poder verlo bajo el efecto de la luz natural. Nada cambió. Se trataba de la misma persona. Ahí estaba el arco enjuto de la ceja derecha, los ojos de gato, la mirada capaz de crear millas de distancia a su alrededor, la melena orgánica, la actitud desamparada. (Rivera Garza 2002, loc. 620-628)

En esta cita detectamos varias cosas. La primera es que justo en este nivel de la historia, el/la narrador@ protagonist@ cae en cuenta del sujeto desdoblado que es Amparo Dávila: la joven que, a partir de este momento, recibirá el calificativo de la Falsa, que ingresa a la ficción desde el inicio de la historia, y la anciana, “[q]uebradiza como una hoja de papel guardada por mucho tiempo en un archivo en malas condiciones” (Rivera Garza 2002, loc. 732), la Verdadera. No obstante, esta distinción entre la Falsa y la escritora “real” se diluye cuando el/la narradora@ protagonist@ ve la fotografía de la Verdadera. En la imagen se observa que estos dos cuerpos son simultáneamente uno en el que convergen los ojos de gato, la mirada expansiva, los rasgos físicos; a esto se le suma el nombre propio compartido que problematiza la identidad.

Las Amparos pueden ser leídas como una multiplicidad del yo, como una figuración del arquetipo del doble, *doppelgänger*,<sup>103</sup> cuyas caracterizaciones desestabilizan la idea de la única identidad y, al mismo tiempo, de esta como un proceso

---

<sup>103</sup> Para pensar en esta idea del *doppelgänger* que no desarrollaré en esta ocasión parto de la propuesta que plantea Bargalló Carraté (1994), me refiero a la del doble por fisión; es decir, el desdoblamiento de un mismo individuo en dos o más personificaciones de aquel en este caso de las Emisarias –*las emisarias del pasado* son un grupo de jóvenes organizado para evitar la desaparición de Amparo Dávila, la Falsa es una de ellas.

En relación con el tema del doble hay dos novelas que podrían funcionar como antecedentes de *La cresta de Ilión*. Por un lado, *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, en la que el personaje protagonista experimenta una metamorfosis de sí mismo: de hombre a mujer. Por otro, *Aura* (1962) de Carlos Fuentes donde también detectamos la presencia del doble por fisión. Recordemos que, en esta novela corta y representativa de la literatura fantástica latinoamericana, Aura es la encarnación juvenil de Consuelo, es su desdoblamiento.

fluctuante, transitorio, múltiple. Dentro de esta ficción, no importa quién es la Verdadera o la Falsa; de hecho, este enigma por la identidad “real” de las Amparos queda irresuelto cuando ante la afirmación que hace la “Falsa” de “–¡Pero si Amparo Dávila soy yo!” (Rivera Garza 2002, loc. 1253) a el/la narrador@ protagonist@ y la increpación que hace este a la “Verdadera” sobre ello, sobre la falsedad de la identidad que ha asumido, la “Verdadera” responde: “–¿Qué importancia podría tener eso? [...] –Lo mismo le digo yo: no sé si soy o no Amparo Dávila –abundó–” (Rivera Garza 2002, loc. 1334-1343). De eso se trata: de colocar la mostración de la ambigüedad como uno de los soportes de la propia escritura y de su débil aporía entre la verdad y la mentira.

Como el/la narrador@, averiguamos sobre Amparo Dávila y caemos en cuenta de que es mucho más que un personaje o, más bien dos. Amparo Dávila (1928-2020) fue una escritora mexicana, publicó su obra entre 1950 y 1970. Durante esos años fue una persona importante en el campo cultural mexicano. Colaboró entre 1956 y 1958 con Alfonso Reyes, obtuvo en 1966 una beca de escritura del Centro Mexicano de Escritores, en 1977 ganó el Premio Xavier Villaurrutia por su libro de cuentos *Árboles petrificados*. De 1978 a 1982, fue secretaria de la Asociación de Escritores de México y tesorera del Pen Club de México en tres períodos e impartió por varios años el taller de cuento en la Asociación de Escritores de México y en el Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes. A pesar de esta carrera y su desempeño profesional y cultural destacados, Dávila era una autora prácticamente desconocida y poco reconocida en México y en Latinoamérica cuando *La cresta de Ilión* fue publicada.<sup>104</sup> Desde la publicación de *Muerte en el bosque* por el Fondo de Cultura Económica en 1985, que es una reedición de los cuentos de *Tiempo destrozado* (1959) e incluye un texto de *Música concreta* (1964), esta escritora zacatecana mantuvo un bajo perfil, se aisló y dejó de publicar.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Al respecto Domínguez Michael (2013) señala, a propósito de la inclusión de Dávila en la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* que elaboró y fue editada por el Fondo de Cultura Económica en 1989, que para finales de los años ochenta del siglo XX “Dávila parecía pertenecer a un tiempo fuera de la historia [...] parecía haberse esfumado entre los aparecidos y los árboles petrificados que pueblan su obra” (loc. 9468).

<sup>105</sup> Dávila falleció recientemente, en abril de 2020. En los últimos años y gracias a un reciente interés sobre su figura y su obra fue homenajeada y laureada: en 2013 en el 9no encuentro Internacional de Escritores “Literatura en el Bravo”, que organiza la Secretaría de Cultura del Estado de Chihuahua, se le rindió un homenaje; en 2015 recibió la Medalla Bellas Artes en reconocimiento a su trayectoria literaria; en 2018 el gobierno de México rebautizó el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí con el de Premio Bellas Artes de Cuento Amparo Dávila y en 2020 se le otorgó el Tercer Premio Jorge Ibarguengoitia de Literatura que entrega la Universidad de Guanajuato por su trayectoria destacada dentro del género del cuento.



Teniendo esto presente, notamos que el manuscrito de Dávila y la consulta del archivo van más allá de la búsqueda en los registros de la Granja del Buen Reposo y entendemos la dimensión enfática y orientativa de algunas partes de la novela que aparecen en cursivas, así como esa *Invitación primera* que es uno de sus epígrafes. Esa escritura que desaparece porque han robado sus soportes, los objetos con los que se hace y hasta su registro aparece en *La cresta de Ilión* y, así como el/la narrador@ de esta historia rastreó a Dávila en diversas fuentes y no encontró mucho sobre ella, Rivera Garza hizo lo propio:

La leí por vez primera hace muchos años y me impactaron sus cuentos. Pregunté quién la conocía y el silencio que obtuve por respuesta me dejó varias preguntas. En época reciente volví a leerla y me impactó de nuevo no sólo por los tonos y registros que emplea en su narrativa, sino por su exploración de mundos umbrosos y llenos de acechanzas. La encontré muy contemporánea. Curiosamente, las preguntas que me interesan en el presente encuentran respuestas en el trabajo que Amparo hizo hace mucho tiempo. (Rivera Garza en Güemes 2002, párr. 6)

Las preguntas formales, temáticas, intertextuales que se hacía Rivera Garza en esos momentos fueron respondidas en esta novela mediante la “lectura/recomposición/desfamiliarización de la obra de Amparo Dávila” (Rivera Garza en Hind 2003, 194). Esto nos lleva a pensar en las dimensiones de esta desaparición física de los libros y los materiales de la escritora, así como de la de Dávila de la tradición literaria mexicana (Mercado 2007), y muy especialmente en el modo en que Rivera Garza en su escritura invoca a esta *aparición* que se esfumó del canon literario mexicano.

Este conjuro de invocación que se escribe para hacer aparecer a Dávila inicia con un epígrafe del language poet Steve McCaffery, de su libro *Panopticon*: “The textual intention presupposes readers who know the language conspiracy in operation. The mark is not in-itself but in-relation-to-other-marks. the marks seeks the seeker of the system behind the events. The mark inscribes the i which is the her in the it which meaning moves through” (McCaffery en Rivera Garza 2002, loc. 6). Esta cita prefigura a los lectores convidados a este proceso de *aparición*: aquellos que conocen el modo en que opera la conspiración de la lengua; además, alude a la materialidad del texto literario conformado por una serie de marcas interrelacionadas entre sí y al significado móvil que el lector debe rastrear y construir. Luego de este recorte del texto de McCaffery, se sucederán esas otras marcas que, superpuestas entre sí, arman *La cresta de Ilión*. La primera es el segundo epígrafe:

Invitación primera:

–¿Pero qué hacen los libros dentro de la piscina? –le pregunté sorprendida–. ¿No se mojan?

–Nada les pasa, el agua es su elemento y ahí estarán bastante tiempo hasta que alguien los merezca o se atreva a rescatarlos.

–¿Y por qué no me saca uno?

–¿Por qué no va usted por él? –dijo mirándome de una manera tan burlona que me fue imposible soportar.

–¿Por qué no? –contesté al tiempo en que me zambullía en la piscina.

Amparo Dávila  
(Rivera Garza 2002, loc. 11)

Esta marca es el primer indicio sobre Amparo Dávila, ha sido extraída de “El patio cuadrado” en él una narradora en primera persona da cuenta de su tránsito desde *el patio cuadrado* donde observa un suicidio, a un closet donde se encuentra con su amiga muerta, una habitación en la que enciende una hoguera junto con dos ancianos para alejar los miedos gracias al fuego transmutador, hasta llegar a “un gran salón lleno de libros, algo así como una gran biblioteca o librería en reparación” (Dávila 2010, loc.2727). Allí, la narradora protagonista del relato le comenta al librero que busca el *Rabinal Achí* y este le responde que ese es un libro muy especial, pues “su valor no es material [...] hay que merecerlo o ganarlo, rescatarlo [...]” (Dávila 2010, loc.2752); acto seguido, el librero decide mostrarle donde está el libro, ella lo sigue, llegan a un salón con una piscina y él le indica que mire hacia el fondo de la misma. Dentro, hay varios libros cuyos títulos resplandecen bajo el agua; luego, sucede lo que Rivera Garza ha presentado como epígrafe de *La cresta de Ilión* aunque en su recorte haya omitido el final de la escena y del cuento.

Vuelvo sobre el relato de Dávila porque asocio esa escena de “El patio cuadrado”, ese zambullirse de la narradora, con la imagen del sujeto sobre el trampolín que mira embelesado hacia la piscina azul y se lanza hacia ella aún a sabiendas de que está vacía. Esta imagen que Rivera Garza (2009i) nos compartió en uno de sus “Ratanakkiri” de *No hay tal lugar* y en la que el lenguaje es el protagonista, en realidad: es el trampolín, la piscina, el color, el aire, todo. Considero significativo, además, que sea el *Rabinal Achí* el libro por el cual la narradora protagonista anónima de “El patio cuadrado” –elementos que comparte con la de *La cresta de Ilión*– se sumerge en la piscina. Como señala el librero del cuento, no es cualquier libro, sino uno especial que alude a una tradición antiquísima y cuya posesión es un honor y una responsabilidad que se ganan.

El *Rabinal Achí* o Danza del Tun es una obra de teatro maya achí de origen prehispánico que data del siglo XIII, aproximadamente. Es considerado

excepcionalmente valioso por ser el único drama que no fue alterado por la intervención española cristiana ni siquiera por el achí moderno. El texto en sí y su representación a inicios del mes de enero desde hace ochocientos años en la comunidad de Rabinal en Guatemala son una muestra del sustrato cultural indígena que resistió a la conquista hispánica, así como de un modo particular de poseer y hacer circular, entendiéndose compartir, los bienes culturales. En este sentido, considero pertinente rescatar lo que plantea Patricia Henríquez Puentes al respecto. Por un lado, comenta que el *Rabinal Achí* articula una propuesta teatral “en la que el cuerpo escribe una historia que recompone otras escrituras corporales, aquellas que mantenidas en la memoria orgánica de los sucesivos depositarios de la obra, actualizan una retórica corporal prehispánica, posibilitando que nos re-conozcamos en una gramática orgánica ancestral” (Henríquez Puentes 2007, 105) y, por otro, que esos depositarios que reciben, custodian, mantienen y traspasan esta tradición dan cuenta de una modalidad de intercambio sociocultural que es común a todos los miembros de esa sociedad. “De ahí que sea posible señalar que el *Rabinal Achí* ha sido desde tiempos remotos un objeto artístico de uso socio-religioso cedido como un don, traspasado en su uso como un bien social en circulación, pero no en su propiedad” (Henríquez Puentes 2010, 70).

Lo anterior me lleva a pensar que en este tajo con el que Rivera Garza nos presenta a la escritora Amparo Dávila, hay una reverberación en cadena; la del epígrafe que detona una serie de sentidos que marcarán el modo en que opera el archivo en esta novela y que da cuenta de su devenir metaficcional. En esta cita, vemos el deseo de rescatar una escritura indócil, como la del *Rabinal Achí* y la de Amparo Dávila, de ir tras una tradición anterior, tras los pasos de una de *las selváticas* pertenecientes a la generación de medio siglo de la literatura mexicana.<sup>106</sup> Vemos el guiño a la recomposición del cuerpo de la narradora protagonista que pasa por la composición del cuerpo de la novela para construir un texto en el cual reconocer(se) parte de esa escritura indomable previa que reescribe. Vemos un coqueteo con la noción de desapropiación que propondrá años después en *Los*

---

<sup>106</sup> *Las selváticas*, siempre en plural, es el modo en que Rivera Garza –haciendo un símil entre los años en que Rochom P’ngieng vivió en la selva de Ratanakkiri y el proceso de escritura– se refiere a las escritoras que, desde un lugar hostil y desamparadas, confrontan a los peligros y demonios de la selva personal y se adentran en ella. Son mujeres que no saben inclinarse: son insumisas. Aunque las selváticas son muchas y cada vez más, apunto aquellas a las que Rivera Garza ha nombrado de este modo en su blog *No hay tal lugar*: Claudia Guillén, Rosa Beltrán, Paloma Villegas, Mónica Lavín, Ana Clavel, Socorro Vanegas, Guadalupe Nettel, Brenda Lozano, Daniela Tarazona, Susana M. C. García Iglesias, Sara Uribe, Carla Faesler, Rocío Cerón, Mónica Nepote, Norma Lazo, Vivian Abenshushan, Mayra Luna, Amaranta Caballero y Patricia Laurent Kullick. A esta lista podríamos agregar a las escritoras que ha invitado a los talleres del Doctorado en Estudios Hispánicos, mención Escritura Creativa, de la Universidad de Houston, dirigidos por la autora.

*muertos indóciles*, pues, recibe/rescata un objeto artístico, la obra de Dávila, y lo hace circular, emerger, palpitar en este hueso ilíaco que delinea desde el inicio hasta el final de la novela teniendo presente que no es suyo sino de todos: de los lectores que aceptamos esa *invitación primera* y nos adentramos en esta historia para seguir y participar en la recuperación del manuscrito, de la obra, de Amparo Dávila ficcionalizada. Esta marca del epígrafe es el trazo de una línea de fuga que se dispersa en la novela y cuyos rastros nos permitirán precisar los modos en que la obra de Dávila es desapropiada por Rivera Garza.

El extracto de “El patio cuadrado” que antecede a la novela parecería ser el único elemento extraído de este relato. Para un lector ajeno a la obra de Dávila sería así, pues ese fragmento es el único de toda la novela en el que se explicita la relación de autoría de la escritora zacatecana. Pero, si indagamos como el/la protagonist@ y como Rivera Garza nos lanzamos a la piscina y leemos sus textos, detectaríamos las diferentes relaciones transtextuales establecidas. Es decir, el modo en que en *La cresta de Ilión* se teje una “relación, manifiesta o secreta con [...]” (Genette 1989, 9-10) este cuento; pues, además del paratexto mencionado, se desapropian algunas frases que aparecen en cursivas hacia el final de la novela, tal y como se observa en el siguiente fragmento:

Cerré los ojos para escucharla mejor.

-Viene del océano, ¿sabe? De un día de mucho sol. De una frase -bajó el volumen de su voz entonces- Se va a matar -susurró.

Vi el crepúsculo del otro lado de mis pupilas, en alguna cámara recóndita del cerebro. Y oí la frase. Y su eco. *Se va a matar*. Y una extraña dulzura invadió mi cuerpo.

- ¿*Qué haces aquí?* –le pregunté.

*Ella avanzó un paso, o nada, pero yo sentí que se encaminaba hacia mí, mientras sus manos apartaban las gasas que la velaban.*

-*Estoy muerta -dijo-, ¿no te has dado cuenta de que estoy muerta, de que hace mucho tiempo que estoy muerta?* (Rivera Garza 2002, loc. 1341-1350)

Esa marca textual del uso de la cursiva es uno de los indicios gráficos de la desapropiación de la escritura de Dávila; aparece a partir del apartado dieciséis y se mantendrá hasta el final de la novela. Un hacer propio ese texto que ya no es ajeno desde su reescritura en el relato propio. El “*Se va a matar*” que se reitera seis veces en la novela nos remite al inicio del cuento, cuando la narradora protagonista le dice a Horacio que el hombre que está en la cornisa del patio se va a lanzar: “–Se va a matar –le dije de nuevo, porque el hombre permanecía sin dar un paso atrás, como si estuviera resuelto a lanzarse” (Dávila 2010, loc.2660 / Rivera Garza 2002, loc. 1434-1443).<sup>107</sup> Mientras que la otra parte citada responde a la interrogante que formula la narradora protagonista a su amiga Olivia

---

<sup>107</sup> En el texto de Rivera Garza la cita es la misma, a excepción de que el texto está en cursiva.

cuando finalmente escucha su voz en el cuarto, convertido en vestidor enorme, en la segunda escena del cuento.<sup>108</sup>

Además de lo anterior, hay una serie de imágenes tomadas también de la obra de Dávila.<sup>109</sup> Por ejemplo, el de las aves que revolotean y se precipitan en una escena mortuoria, como en “El patio cuadrado”, y que en *La cresta de Ilión* serán pelícanos suicidas (Rivera Garza 2002, loc. 1524).<sup>110</sup> Así como La Granja del Buen Reposo que es una recreación de “El pabellón del descanso” “adonde traen a los que se mueren” (Dávila 2010, loc. 3630), la vida como árbol de la narradora protagonista de *La cresta de Ilión* que responde al “deseo de ser árbol” (Dávila 2010, loc. 695) del personaje de “Muerte en el bosque”, y la construcción de los personajes de Moisés y Gaspar, de los pocos con nombre propio en la novela, quienes son los enfermeros encargados de cuidar a la narradora protagonista y cuya presencia, como en el relato homónimo de Dávila, es más bien un riesgo: “La presencia sigilosa pero amenazante de Moisés y Gaspar no ayudaba en nada. Al contrario, las respiraciones agitadas que se posaban justo sobre la parte

---

<sup>108</sup> Además de “El patio cuadrado”, Rivera Garza también toma fragmentos textuales de otros cuentos de Dávila específicamente de “Tiempo destrozado” y “Árboles petrificados” (Mercado 2007, 53-54).

Creo importante mencionar que, si bien es cierto que la obra de Dávila compone la parte “evidente” y mayoritaria del tejido óseo de *La cresta de Ilión*, en cuanto a la estética citacionista y desapropiación que plantea Rivera Garza, o que de ella toma algunas imágenes como el mar, las aves, la lluvia, la soledad (Mercado 2007, 49), también lo es que hace lo propio con las olas, las alas y los árboles del poemario *Aquí debería estar tu nombre* (1998) del poeta tijuaneño Noé Carrillo Martínez (Hind 2005, 37). Pienso, por ejemplo, en “el rumor de las olas que hablan y hablan” (Carrillo 1998, 68) de “Se dicen voces para no callar”, así como “El vuelo y la mirada que bajo el mismo cielo se encuentran, son alas y raíces: aves y al mismo tiempo árbol que mueve sus ramas, para formar un nido a los ojos de la noche que viene descendiendo, y en la cual nosotros alimentamos la distancia” (Carrillo 1998, 60) de “El vuelo y la mirada que bajo el mismo cielo se encuentran”. Sin dejar de lado a la pregunta reiterada que se hace la narradora protagonista y aparece siempre en cursiva “¿Qué sé yo de las grandes alas del amor?” (Rivera Garza 2002, loc. 879 y 1068) y que como expresara la autora extrajo del manuscrito inédito del tercer poemario de Carrillo (Hind 2005, 37).

<sup>109</sup> Mi lectura de las imágenes que Rivera Garza recrea de la obra de Dávila en *La cresta de Ilión* sigue parcialmente a la que Gabriela Mercado hizo en su análisis de la hipertextualidad presente en esta. Para más detalles sobre la relación hipertextual existente entre la obra de Amparo Dávila y *La cresta de Ilión*, ver: Mercado (2007).

<sup>110</sup> Las aves aparecen frecuentemente en los relatos de Dávila; en el caso de “El patio cuadrado”, se observan hacia el ocaso solo que acá permanecen inmóviles hasta que Horacio se suicida y se arrojan sobre su cuerpo (Dávila 2010, loc. 2667).

En *La cresta de Ilión*, los pelícanos atravesarán insistentemente el espacio ficcional y serán uno de los modos de marcar ese tiempo otro en el que transcurre la acción del relato. Para Mercado (2007), esta imagen multiplicada de la bandada de pelícanos es una de las señas que deja ver que todo lo relatado sucede en el pabellón con vista al mar, ese desde cuyo ventanal se lanzó Escutia; una de las señas de que la historia que se cuenta es una alucinación de la paciente (47-48). Uno de los ejemplos que ilustra esa marca temporal y lo señalado por Mercado es cuando la narradora protagonista está paseando por la playa con la Falsa y menciona que, luego de imaginar “todas y cada una de las escenas de [...] [su] vida como hojas en un árbol petrificado”, pudo “presenciar el momento en que el pelícano finalmente se estrelló sobre la superficie mercurial del océano de invierno” (Rivera Garza 2002, loc. 1524) para añadir después que la vio alejarse mientras la escuchaba hablar y que no supo más de sí al punto de suponer que Moisés y Gaspar la recogieron de la playa para trasladarla a la cama donde reposa (Rivera Garza 2002, loc. 1540).

posterior de mis hombros no me provocaban otra cosa que no fuera ansiedad. Llegué a creer, por unos segundos, que me encontraba en peligro” (Rivera Garza 2002, loc. 1479-1486). En el cuento “Moisés y Gaspar”, estos personajes son contruidos como seres amenazadores para el señor Kraus quien recibe su tutelaje cuando su hermano Leónidas fallece. El que viajara en el compartimiento de equipajes cuando se trasladan en tren a la casa de aquel y el que el narrador mencione que están “agobiados [...] por la pérdida de su amo” (Dávila 2010, loc. 1187) apuntan a que son mascotas, unas que lo disgustan pues “[s]e sentía incómodo en su presencia, como vigilados por ellos” (Dávila 2010, loc. 1140). En ambos textos, Moisés y Gaspar son celadores intimidantes.

Sumado a lo anterior, está también el gesto de retroceder y su implicación para “el sujeto [que] se aleja del objeto y se aproxima, de espaldas, hacia el lugar que no se puede ver [...]” (Rivera Garza 2002, loc. 935). Este ir hacia atrás también es tomado de “El patio cuadrado”, en este cuento el “comencé a retroceder, a retroceder...” (Dávila 2010, loc. 2667, 2683 y 2719) aparece para marcar el cambio de escena y de espacios dentro del relato; es como un parteaguas entre situaciones “desconectadas” entre sí, pero que forman parte de la unidad narrativa. En *La cresta de Ilión* funciona de un modo similar, es introducido a modo de estribillo para, por un lado, trasladarnos de una escena narrada a otra, para ir trazando el proceso de reconfiguración de la identidad sexual de la narradora protagonista, para crear un ambiente escindido (Mercado 2007) y, por el otro, para presentar una marca física de quien camina hacia atrás y vuelve al pasado.<sup>111</sup>

Este retroceder de la narradora protagonista es una apuesta por percibir el mundo de una manera distinta al sistema binario y excluyente del pensamiento lógico cartesiano. Esto no quiere decir pensar ilógica o irracionalmente, sino recomponer las asociaciones con el mundo, pensar y emplear el lenguaje como un malentender y entender simultáneos por escurridizos e imprecisos sin excluirse entre sí, tal y como señala la misma Rivera Garza en *Viriditas* y nos recuerda Quintana (2013) al aproximarse a su narrativa.

Por esto, asocio el retroceder con ese “desafío al orden mental cartesiano fundado en una mayoría de esquemas binarios conceptuales, estructuradores de la moral (el bien/el mal), el género (lo femenino/lo masculino) o la lógica (las causas/los efectos) [...]” que

---

<sup>111</sup> Recordemos que la novela comienza con una rememoración que es un *retroceder* en el tiempo, en que el narrador protagonista se cuestiona el haber dejado entrar en su casa a una desconocida en una noche de lluvia torrencial: “Ahora, transcurrido ya tanto tiempo, me lo pregunto de la misma manera incrédula. ¿Cómo es posible que alguien como yo haya dejado entrar en su casa a una mujer desconocida en una noche de tormenta? Dudé en abrir. [...] Al final, su insistencia me ganó. Abrí la puerta. La observé. Y la dejé entrar” (Rivera Garza 2002, loc. 20).

Cecile Quintana (2013, 135), siguiendo a Georges Steiner, lee en la escritura riveragarceana. La tendencia es la de alejarse de lo lineal y de la claridad entendida como lo verdadero y, antes bien, acercarse a lo discontinuo, lo entrecortado, lo interrumpido, así como a lo opaco y difuso. Estos devienen en los caminos más seguros para indagar sobre las identidades y certezas porque ellos mismos son y dejan interrogantes. Mientras la narradora protagonista insiste en que “Retrocedí[a]. No hacía otra cosa en realidad. Y algo pasaba en el mundo entonces” (Rivera Garza 2002, loc. 1192), Amparo la Falsa, por su parte, “Desconocía por ejemplo el orden de los factores en la relación causa-efecto. No solo ignoraba que los actos, todos los actos, tienen consecuencias, sino también que las consecuencias proceden de, y nunca preceden a las causas” (Rivera Garza 2002, loc. 126-132).

Cuando se retrocede ocurre un cambio perceptivo y cognitivo que incide en el yo, de ahí que se trate de “un guiño que parte de la fascinación visible y visual, sólo para adentrarse en la fascinación de lo visual pero invisible” (Rivera Garza 2002, loc. 935); de ahí que “conforme se movían hacia atrás, mientras atravesaban las fronteras de lo real sin apenas darse cuenta, resultaba imposible cerrar los ojos. Por más terror, por más algarabía, por más desazón que se sienta, uno no puede cerrar los ojos. Uno ve. Uno ve vorazmente. Uno no puede dejar de ver” (loc. 939). Solo que la mirada de esos ojos que ven es una burlona (loc. 11), seductora (loc. 63), turbia (loc. 147), empañada (loc. 775), interrogadora (loc. 1002), “sospechosamente abierta” (loc. 1114), vidriosa (loc. 1332), suspicaz (loc. 1462), con poder y efecto expansivo (loc. 31 y loc. 1495); una mirada sensible que observa con “una mezcla de dulzura y asco” (loc. 105). Es decir, este ojo que mira obliga a recomponer el ojo interior de la razón y el orden. El órgano no puede procesar un modelo racional, lógico, binario; ve la diferencia, el desorden, la acumulación, y la renuncia a ese supuesto orden implica mirar/ver la desmesura del propio sentido del ver/mirar y, desde el acto lúdico, pícaro, de cerrar un ojo brevemente mientras el otro sigue mirando, de guiñar un ojo “para negar la realidad. Yo lo he hecho en innumerables ocasiones y siempre ha dado resultado” (loc. 1472).

Esa negación de la realidad pasa por hacer guiños y cerrar los ojos para empezar a percibirla de otro modo, en su abismación. De allí el peso que toma en este relato la sensorialidad desde los otros sentidos que se exageran cuando se cancela la codificación racional de la vista. Como el del oído, por ejemplo, cuando la narradora protagonista cierra los ojos para escuchar mejor a Amparo la Falsa –“Cerré los ojos para escucharla mejor” (Rivera Garza 2002, loc. 1343)–, o el olfato cuando la narradora protagonista

relata su viaje por carretera hacia la Ciudad del Norte y menciona que prefirió mantener la radio apagada porque solo así podía “escuchar la manera en que se difuminaba el ruido de las olas chocando contra los arrecifes a lo lejos” para agregar que durante ese trayecto se concentró en “detectar el adelgazamiento del olor marino frente a mi nariz, un fenómeno que, para completarse en su totalidad, usualmente tomaba entre 18 y 25 minutos de camino. Después ya todo era tierra y cemento” (Rivera Garza 2002, loc. 543-551). El gusto también tendrá cabida desde el goce de la degustación de anís que hacen la Falsa y la narradora protagonista (Rivera Garza 2002, loc. 327), pasando por las veces que acepta un “whisky cuyo sabor [l]e hizo salivar nada más de recordarlo” (Rivera Garza 2002, loc. 810), hasta saborear la “lenta, delicada tibieza [...]” de una taza de café (Rivera Garza 2002, loc. 589). De todos los sentidos, será el tacto el que resalte y sea al que se apele para el autoreconocimiento de los personajes. Se desplazan la vista/mirada como reguladores de la experiencia del ser y, por eso, la narradora protagonista de *La cresta de Ilión* consciente de su perturbación al verse frente al espejo, y en función de la operación de abismación de su superficie reflectante, logre mirarse y tocarse a la vez, tocarse con los ojos y mirarse con las manos, en un trastocamiento de la ruta de identificación conocida por otra donde la imagen vista se identifica con la tocada:

El miedo siempre comienza desde cero porque tiene la virtud, o el defecto según se aprecie, de borrar antecedentes, premisas, historias. Uno siempre lo experimenta por primera vez. Supongo que fue miedo lo que sentí al ver mi rostro frente al espejo del baño al siguiente día. Pocas cosas habían cambiado en realidad: ahí estaban las arrugas que cercaban mis ojos y mis labios, las canas sobre las sienes, mis pupilas verdes. Y, sin embargo, el semblante era totalmente inasible. Tuve que moverme varias veces, y ver a mi reflejo moverse al unísono conmigo, para convencerme de que se trataba del mismo. Toqué mi sexo y, con evidente alivio, comprobé que mi pene y mis testículos seguían en su sitio. Amparo Dávila y la Traicionada me estaban jugando una broma muy pesada. No me cupo duda sobre eso. (Rivera Garza 2002, loc. 532-536)

La broma pesada que cree que le están haciendo la Falsa y la Traicionada es el secreto que ellas, como la Verdadera y todas las Emisarias, conocen de “él”. Uno que le es aventado constantemente en el rostro como cuando al entrevistarse con la Verdadera esta le diga: “–Todas sabemos tu secreto –susurró entonces–. No te preocupes, pero tampoco trates de engañarnos” (Rivera Garza 2002, loc. 782). Por eso, por un lado, la insistencia de encontrar en los espejos “la imagen estable de [...] [su] rostro” (Rivera Garza 2002, loc. 782) y, por el otro, la necesidad de tocarse: “Tocarme se convirtió, de



hecho, en una manera más de verme sobre el mundo. Estoy aquí, me decía. Soy yo.” (Rivera Garza 2002, loc. 883).

Este tocar excede la materialidad del cuerpo propio y se traslada hacia la de las palabras. La aproximación táctil hacia estas se da especialmente en el apartado veintitrés en el que se relata el segundo encuentro con la Verdadera; aquí ellas sostienen parte de la siguiente conversación: “–¿Has tocado las palabras? –me preguntó a su vez [la Verdadera]. Afuera, la tormenta caía sobre la realidad. Glu. Glu. Glu. Gotas de agua sobre agua. Glu. –No –dije, con toda sinceridad. *Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible.* –Debe ser por eso –pronunció, enigmática” (Rivera Garza 2002, loc. 1372). Más allá de la relación intertextual que nos indican las cursivas del texto y que nos remiten a la desapropiación de esas palabras tomadas del cuento “Tiempo destrozado” de Amparo Dávila, me interesa destacar la posibilidad de pensar y concebir las palabras y el lenguaje como objetos físicos factibles de tocarse y de adquirir un cuerpo. De ahí que la narradora protagonista, aunque responda a la pregunta con un rotundo no, se ha ido acercando progresivamente a esta materialidad, primero, al leer la elocuencia del lenguaje corporal de la Falsa quien “[c]ambió de postura pero no se incorporó. De lado, con el antebrazo izquierdo bajo su mejilla y la mano derecha entre sus muslos daba la impresión de un ser fetal” (Rivera Garza 2002, loc. 309); segundo, al beber de la fuente de los labios de la Traidora, “[I]abios como fuentes. [...] Los bebí por completo” (Rivera Garza 2002, loc. 500) y, tercero, al auscultar ese lenguaje femenino, ese idioma propio que habían construido la Falsa y la Traicionada, uno desconocido para “él”:

lo único que me obsesionaba era desentrañar la naturaleza del lenguaje con que lucubran cosas contra mí.

Mi espionaje continuó. [...] Y cada mañana subía con la charola de alimentos al cuarto de la Traicionada. Ese era el momento que yo aprovechaba para tratar de capturar la estructura interna de su idioma desconocido. Me apostaba del otro lado de la puerta y, con los ojos cerrados, me concentraba como sólo lo había hecho antes, muchos años antes, frente a los libros de anatomía. El sonido de los vocablos era insoportablemente melodioso, casi dulce. Y había una repetición intrigante de la que me di cuenta como al tercer día de mi espionaje. Se trataba de un sonido parecido a la sílaba «glu». La repetían incesantemente y, al hacerlo, parecían replicar el eco de la lluvia, el momento en que una gota de agua cae pesada y definitiva sobre la corteza del mar. De mis espionajes, por otra parte, sólo pude sacar en claro que su idioma no era, como supuse al principio, una copia de ese juego infantil que consiste en incluir la sílaba «fa» entre las sílabas de todas las palabras. Se trataba, en cambio, de un idioma completo, sofisticado, compuesto por largas unidades gramaticales donde se presentía el uso significativo de la repetición. Los sonidos guturales en que se enunciaba le otorgaban el aura de algo lejanamente infantil, de ciertas resonancias redondas. De lo demás -sus reglas internas, sus conjugaciones, sus modos- no llegué a saber

gran cosa. Cada que las oía platicar me hundía en una rabia inconmensurable, paralizadora. No podía hacer nada contra su lenguaje. No podía entrar en él. (Rivera Garza 2002, loc. 279-286)

Este lenguaje ajeno al que se aproxima como a un cuerpo que se estudia solo cobrará sentido luego del encuentro mencionado antes con la Verdadera, luego de que “él” logre conectarse por completo con la materialidad de las palabras y aparezca en su narración el glu, glu, glu que alude al agua, al gotear, a la lluvia. La conexión con la palabra-cuerpo se dará totalmente cuando logre tocarlas y tocarse al entrar en sí misma, aceptar y reconocerse como mujer y acceder en ese lenguaje privado, acuoso, doble, diferente y diferenciador.

Este reconocimiento de sí misma se da paulatinamente en la novela. Serán las Amparos, la Traicionada y las Emisarias quienes confrontarán a la narradora protagonista en relación a su identidad sexual. Además de estos, hay otros indicios en el relato que dan cuenta de este devenir mujer.<sup>112</sup> Uno de ellos es el guiño que le hiciera un oficial en servicio cuando la narradora presentara su identificación para pasar la alcabala hacia la Ciudad del Norte, pero, su “conciencia en realidad no registró estos actos sino hasta mucho tiempo después” (Rivera Garza 2002, loc. 543). Otro es el recuerdo de la narradora de la primera vez que un hombre le provocó sensaciones, aunque lo expresará así: “No se trataba, pues, de un hombre sino de Alguien, así, sin más” (Rivera Garza 2002, loc. 1050) y que sucedió en los primeros años de adolescencia, en esos “[...] en que el *yo* todavía no adquiere los candados de la costumbre y o de los significados” (Rivera Garza 2002, loc. 1050). Nótese el empleo del pronombre indefinido que da cuenta de una persona sin adjudicación de sexo. Será la primera alusión implícita de que el sexo de “alguien” no importa, importa lo que ese “alguien” es.

Estos indicios y la interpelación constante de las Amparos y la Traicionada ayudarán a que la narradora protagonista dude de sí misma, de su reflejo en el espejo y

---

<sup>112</sup> Según Deleuze y Guattari (2004), el devenir es una no correspondencia relacional, se contrapone a la semejanza, imitación e identificación; no es progresar ni regresar. Tampoco es parecerse a, ni producir; es entrar en agenciamientos (244-245). Es un rizoma, un “entre-dos” que configura una zona de entorno “que lleva uno al entorno del otro” (293). Este concepto es pensado en cascada en el apartado “1730 – Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...” de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*; es decir, después de presentar la noción de devenir, la explicarán a partir de diferentes tipos de devenires como el devenir-animal, devenir-niño y devenir-mujer del que emergen y por el que pasan todos los devenires. Para estos filósofos franceses, el devenir-mujer no es imitar a una mujer ni a lo femenino, tampoco es travestirse, ni adaptarse a un modelo de mujer molar, identitario y binario opuesto al hombre; al contrario, es salirse de la máquina binaria, molar y jerárquica (Deleuze y Guattari 2004, 277); tal como observamos en el personaje protagónico de *La cresta de Ilión*.

de este en su condición reflectante. Por eso, comenzará a pensar en las líneas difusas entre los hombres y las mujeres. En principio, señalará sobre los pacientes que

Ante los ojos de la muerte, casi ya dentro de su regazo, había pocas cosas que diferenciaban a moribundas de moribundos. Los de temperamento lacrimoso lloraban por igual independientemente de la forma interna y externa de sus genitales. Sucios todos, desnutridos de la misma manera, desahuciados, sin esperanza ni expectativa, con un mínimo contacto ya con lo que pomposamente se llamaba la realidad, a estos pacientes poco les podía importar si en vida habían sido hombres o mujeres. (Rivera Garza 2002, loc. 902)

Y luego de una discusión con la Falsa sobre su secreto, la narradora protagonista cavilará sobre sí y sobre las posibles implicaciones de su ser mujer:

Pensé ahí que, después de todo, si por alguna casualidad de la desgracia yo era en realidad una mujer, nada cambiaría. No tenía por qué volverme ni más dulce ni más cruel. Y seguí caminando por la playa, pateando piedrecillas, deteniéndome a recoger conchas de cuando en cuando. Ni más serena ni más cercana. Ni más maternal ni más autoritaria. Nada. Todo podría seguir siendo igual. Todo era un burdo espejo de lo Mismo. Y las palabras que había tenido ganas de gritarle a la visitante más extraña del mundo se empezaron a acumular dentro de mis oídos. Sus ecos se me confundieron con el ruido de las olas chocando contra los acantilados. La alharaca de los pajarracos. ¿Así que de esto se trataba todo?, me pregunté de repente, como si hubiera podido dar con la respuesta adecuada. No sabía, de hecho, a qué me refería. El silencio bañó mis palabras y, con ellas, las sensaciones que las ponían de pie; tras ellas, las emociones que les daban valor. El silencio me dijo más de mi nueva condición que cualquier discurso de mi Emisaria. Y entonces, sumido en la materia viscosa de las cosas indecibles, retrocedí. Y retrocedí.

Retrocedí.

Supongo que las mujeres han entendido. A los hombres, básteles saber que esto ocurre más frecuentemente de lo que pensamos. (Rivera Garza 2002, loc. 919-927)

Como vemos, acá la materialidad de las palabras se presenta de otra manera. Las palabras se ubican en el cuerpo, se aglomeran, resuenan, se sienten y expresan un sentido aún sin ser pronunciadas. Lo inefable se escribe en un cuerpo que traza un devenir, el devenir-mujer: Primero se descompone la mujer binaria para que emerja una nueva mujer dentro de ese cuerpo programado socialmente y escape del sistema dominante; una mujer molecular (Deleuze y Guattari 2004). La narradora-protagonista se sale de sí, huye de su cuerpo binario y construye otro, uno con el que ser mujer de un modo distinto.

La autoobservación y el recogimiento ante el espejo le imprimen ese cambio paradigmático explicado antes que se traduce en la aceptación de su “nueva” condición, que se le y nos revelará por completo cuando comprenda y haga suyo ese lenguaje privado y femenino construido por las Amparos y la Traicionada. Esto lo observamos hacia el

final de la novela cuando la narradora protagonista se percata de que su jeep ha sido robado, así como el manuscrito de Dávila, y decide caminar hasta su casa en la costa. En esta travesía pierde la noción del tiempo y, en algún momento, divisa a la Granja, pierde el sentido y, cuando vuelve en sí, nota que se encuentra en uno de los pabellones, cuyo ventanal da al mar. Pide un vaso de agua y escucha la voz de la Traicionada quien le extiende el vaso y le dice: “-Na pa glu?” a lo que responde “-Glu hisertu frametu jutyilo, glu-glu [...]” (Rivera Garza 2002, loc. 1397) mientras sigue bebiendo el agua. Esta transformación donde género y sexo confluyen en lo femenino se completa en el cierre de la historia donde, finalmente, la narradora protagonista logra recordar el nombre del hueso objeto de su deseo y miedo: el hueso ilión que extiende sus alas alrededor de la cintura pelviana y (res)guarda el sexo de un individuo.

Estos personajes, en especial el protagónico, configurados por el lenguaje que construyen y l@s in/excluyen, nos muestran la importancia del modo en que experimentan el mundo y el poco interés sobre el quiénes son o qué sexo y preferencia sexual tienen. Ell@s ponen en escena el cuerpo, el carácter inestable y cultural del sexo y la tensión que rodea las definiciones de género –preocupaciones presentes en la obra de Rivera Garza (Wolfenzon 2016, 21)–; son personajes que posibilitan pensar en cuerpos experimentales, impredecibles, mutantes. Escenifican que la identidad es “[...] ‘un momento’ identificatorio en un trayecto nunca concluido, donde está en juego tanto la mutación de la temporalidad como la ‘otredad’ de sí mismo” (Arfuch 2002, 11). No un conjunto de cualidades predeterminadas como la raza, el sexo, la clase, la nacionalidad, sino “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch 2002, 21), un proceso formativo y performativo continuo que se disuelve o desnaturaliza, que se hace, que se inscribe.

Ya para finalizar este apartado, quiero volver a Amparo Dávila, a la figuración que de ella se hace en *La cresta de Ilión*. Esto me permite remarcar esa materia ineludible de las palabras de Dávila con las que Rivera Garza moldea su hueso ilíaco. Como hemos visto, la cuentística de Dávila es desappropriada en esta novela en sus temas, imágenes, personajes, los ambientes de misterio y fantasía e, incluso, en lo fantástico y monstruoso.<sup>113</sup> Para ilustrar esto último, quiero presentar la descripción que hace la

---

<sup>113</sup> Además de lo mencionado antes, cabe agregar que el peso del espacio marítimo en *La cresta de Ilión* así como de otros elementos reiterativos como el mar, la playa, la lluvia y su relación con el miedo

narradora protagonista de las Amparos. En el primer apartado, cuando la Falsa invade su casa y presenta las razones por las cuales la dejó pasar, luego de señalar que el tedio originado por la cansina lluvia es una de ellas, agregará lo siguiente:

Recuerdo, sobre todo, sus ojos. Estrellas suspendidas dentro del rostro devastador de un gato. Sus ojos eran enormes, tan vastos que, como si se tratara de espejos, lograban crear un efecto de expansión a su alrededor. Muy pronto tuve la oportunidad de confirmar esta primera intuición: los cuartos crecían bajo su mirada; los pasillos se alargaban; los closets se volvían horizontes infinitos; el vestíbulo estrecho, paradójicamente renuente a la bienvenida, se abrió por completo. Y esa fue, quiero creer, la segunda razón por la cual la dejé entrar en mi casa: el poder expansivo de su mirada. (Rivera Garza 2002, loc. 24-31)

Más adelante, cuando en la primera visita está por irse de la casa de la Verdadera y se devuelve para recibir de ella la llave de la puerta, poder abrir la cerradura y seguir su camino, precisará lo siguiente:

Cuando estuve a su lado, cuando me incliné frente a su cuerpo empequeñecido sobre el sofá, posó su mano huesuda en mi antebrazo izquierdo. Una garra. Un animal de rapiña. Su respiración olía a moho y a anís. Las caries de sus dientes me confirmaron una vez más que la mujer era real. Que el tiempo pasa. Esa boca cavernosa se aproximó a mi oreja. (Rivera Garza 2002, loc. 782)

Ojos especulares, rostro gatuno y devastador, garra en lugar de mano, un animal de rapiña; en ambos casos: un animal, uno doméstico con algo salvaje y otro que acecha, que caza a su presa, un depredador. En esta construcción de las Amparos como mujeres animales veo nuevamente un guiño a la obra de Dávila llena de seres fantásticos, monstruosos, y, sobre todo, veo que en ellas converge el gran tema y motivo de la novela: Amparo Dávila que es un modo de decir, la palabra, la escritura, el lenguaje. Por un lado, observamos un devenir-animal (Deleuze y Guattari 2004) y,<sup>114</sup> por el otro, como ese devenir muestra el modo en que la literatura de Rivera Garza saca a la especie humana de su orden para conectarla y “hacerla” desde sus conexiones con otras especies y materias.

Como señalara Christopher Domínguez Michael (2013), Dávila es mucho más que un personaje desdoblado; es el motivo literario de *La cresta de Ilión*. En este sentido, es ella o, más bien su escritura, la potencia que moviliza el relato en tanto creación como en cuanto a lo que sucede en él. Por esto leo en este desdoblamiento y reduplicación de la escritora convertida en personaje y de la materialidad de su escritura, de sus cuentos y

---

y la soledad también están presentes en la obra de Dávila como, por ejemplo, en el poema “Decir tu ausencia” de *Perfil de soledades* (Mercado 2007).

<sup>114</sup> Este devenir-animal de las Amparos aparece en el desdibujamiento de las fronteras entre lo humano y lo no-humano y la interconexión de diferentes entornos que configuran un cuerpo “entre” lo humano y lo animal mediante el contagio y la experimentación de la escritura.

poesía, convertida en novela una construcción abismada urdida desde el pastiche. Una abismación o *mise en abyme* que, como los ojos de Amparo, tiene un poder de expansión y genera un efecto especular.

En *La cresta de Ilión* esta puesta en abismo se da gracias a las relaciones transtextuales que explicamos antes que imbrican en esta historia otras similares y de temática compartida cercenadas de los textos de Dávila y trasplantadas e insertadas acá. De ahí que, siguiendo a Lucien Dällenbach (1991), quien repiensa el concepto de *mise en abyme* a partir de lo propuesto por André Gide (1996) en su *Journal*,<sup>115</sup> veamos en esta novela un “enclave que guard[a] relación de similitud con la obra que lo contiene” (16), “espejo interno que refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (49), entendiendo como reflejo “todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato” (159). En este sentido, esta *mise en abyme* no sería solo la “obra dentro de la obra” sino una obra en segundo grado que establece una relación temática con otras de la que se desapropia para “imitarla”, diferenciarse de ella y simultáneamente reivindicarla. En este gesto de la “imitación” observamos el pastiche, pues, en esta novela Rivera Garza re-crea algunos textos y estilos de Dávila, así como a la escritora en sí y, al con-ficcionarlos origina una nueva obra, una creación independiente. Como señala Jameson (2002), esta técnica que proviene de las artes visuales tiene como rasgo determinante “el plagio alusivo y elusivo de intrigas anteriores” (24), entiéndase desapropiación, y es una de las prácticas más importante del posmodernismo.

La abismación y el pastiche tejidos en *La cresta de Ilión* son procedimientos y modalidades de la metaficción autoexpuestos en esta sala-novela. La escritura urdida en ella es una autorrepresentativa que se sale de sí para volcarse sobre sí misma y “reflejarse ya como producto (enunciado), como producción (enunciación) o como conteniendo los fundamentos de su propia crítica” (Rojas 1985, 86). Estas coordenadas de producción de estética posmodernista –el tajo seleccionado y recontextualizado, las marcas del mismo, la enunciación del relato, los subgéneros novelísticos incorporados, como la novela detectivesca y la fantástica, el punto de vista del narrador, el tiempo/espacio (in)determinado, los personajes en transformación constante–, son el tuétano de este

---

<sup>115</sup> André Gide acuña el término *mise en abyme* en 1893. Desde la presentación de diversas manifestaciones artísticas como *Las Meninas* de Velázquez y “La caída de la Casa Usher” de Poe ilustra los diferentes modos en que una obra artística recrea en el ámbito de los personajes el tema general de la misma; es decir, el procedimiento que observamos en la heráldica en el que se introducen varios planos que crean una profundidad del mismo objeto en él.

hueso ilíaco. Esta novela es una “aventura de la escritura” (Ricardou citado por Rojas 1985, 86),<sup>116</sup> es una experimentación formal y narrativa en la que todo muta, en especial, el lenguaje que es, en realidad y como mencionamos antes, el verdadero protagonista de esta historia.

El espectáculo de realidad exhibido en esta novela-sala es literalmente la de un *cuarto propio* hecho con las palabras de la Cristina lectora de Amparo, esa que ha dejado que “el discurso de la Dávila se aparezca y perfore el universo de *La cresta de Ilión* una vez más para encarnar el diálogo productivo de toda lectura [...]” (Rivera Garza en Wolfenzon 2016, 21). Acá la lectura que se escribe, que se ficcionaliza, ya no responde a la observación del detalle –como en *Nadie me verá llorar*–, sino al ver con desmesura y avidez (Rivera Garza 2002, loc. 883) –tal y como (se) mira la narradora protagonista anónima–. Una novela-sala con-ficcionalizada para dar cuenta de que “[...] todo relato escrito es, en realidad, una habitación” (Rivera Garza 2004e, 149) que podemos ocupar como cuerpos que fluctúan entre más de un género y más de una materia viviente.

### **5. Sala 3: El montaje de la con-ficción interartística. La forma corpo-textual en *La muerte me da*.**

Una escritura densa hasta lo intolerable, hasta la asfixia, pero hecha nada más que de «vínculos sutiles» que permitirían la coexistencia inocente, sobre un mismo plano, del sujeto y del objeto, así como la supresión de las fronteras habituales que separan a yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Alianzas, metamorfosis.

Alejandra Pizarnik (*Prosa completa* 2002, 305)

Que la forma [fragmentada] de escritura de Pizarnik es también, acaso sobre todo, su fondo.

Cristina Rivera Garza (*La muerte me da* 2007c, 195)

Cuando en el 2003, ante la pregunta sobre sus proyectos futuros de escrituras que le hiciera Emily Hind, especialista en literatura mexicana, Rivera Garza, además de especificar que decidió publicar *La cresta de Ilión*, en lugar de otro manuscrito, por ser un “texto de búsquedas formales e intertextuales [...]” más cercano a sus intereses,

---

<sup>116</sup> Mario Rojas (1985) considera que la narrativa contemporánea puede ser leída de un modo semejante al que Ricardou se aproximó al *nouveau roman* “como una narrativa que deja de ser la escritura de una aventura para convertirse en una aventura de la escritura” (86); es decir, una escritura que se desplaza de lo mimético y representacional hacia lo autorreflexivo y metaficcional.

reflexiones y preocupaciones sobre la escritura de ese momento (Rivera Garza en Hind 2003, 194), añade que empezará a “trabajar en una novela escrita en verso libre [...]” (Rivera Garza en Hind 2003, 194). Creo que la novela a la que aludía entonces es *La muerte me da*. Desde el año de su publicación, 2007, ha sido objeto de interés de lectores y críticos; de hecho, ha sido una de las novelas más celebradas y, paradójicamente, una de las menos reeditadas en comparación con las dos anteriores ya analizadas.<sup>117</sup> Creo que esto se debe tanto a su considerable extensión –353 páginas tiene mi edición que es la primera del texto– y a que es un trabajo complejo, difícil de procesar y leer o, como diría Hind (2005), *no consumible* por ser un híbrido: una escritura colindante (Rivera Garza 2004a) que pone de relieve el lenguaje desde el lenguaje en sí. Tal vez por esto último tampoco haya sido traducida a otro idioma aún; pues, la forma tanto de la novela como la de sus palabras cortadas y espaciadas en sus páginas son su fondo.

En *La muerte me da* Rivera Garza juega con la versificación y con la prosa cortada, y cede a la tentación narrativa que siempre ronda su escritura. De este acto y proceso lúdico y placentero del escribir (Rivera Garza 2007a, 20) surge esta con-ficción híbrida y colindante en la que convergen el policial, el ensayo literario, el libro de poesía y la ficción teórica (Quintana et al 2015). De hecho, notaremos que del mismo modo en que la forma fragmentada de la escritura de Pizarnik es sobre todo su fondo, como nos recuerda Rivera Garza en la novela, tal como leemos en uno de los epígrafes que abre este apartado, la escritura riveragarceana hará lo propio al posarse, calzarse y seguir la escritura pizarnikeana desde la lectura narrada que hace la mexicana en este relato de la obra de la argentina. En sus páginas, se ficcionaliza esa noción de “la intriga” que Osvaldo Lamborghini planteó en el primer número de *Literal* a propósito de ese proyecto colectivo:

Esto (literal) exige cierto enredo: mezclar los códigos, dar por sabido lo que se ignora, adoptar la posición del entontecido cínico incluso frente a lo que realmente se sabe. [...] Porque un texto es un juego “entre” un texto y un juego. [...] Escritura literal se piensa a partir de la diferencia, pero no confunde diferencia con frontera. Montada como intriga literal, el juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema. (Lamborghini 1973, 120-122)

---

<sup>117</sup> Ya hemos presentado datos al respecto sobre *Nadie me verá llorar*. En cuanto a *La cresta de Ilión*, fue traducida al italiano como *Il segreto* (Voland 2010) y al inglés por Sarah Booker como *The Iliac Crest* (The Feminist Press, 2017); además, recientemente aparecieron dos ediciones de ella en español por Random House y la editorial Tránsito en 2019 y 2020, respectivamente. Mientras que *La muerte me da* tiene tres ediciones en español todas con Tusquets: 2007, edición mexicana, 2008, edición española y 2016 edición especial por los 20 años de Tusquets en México.



Un “juego lingüístico cuya vocación postbabélica o apocalíptica apunta, una vez más, al neobarroco latinoamericano” (Negroni citada por Rivera Garza 2007a, 200), un juego que “se llama *yo soy*” (Rivera Garza 2007a, 320) y “se llama aquí” (Rivera Garza 2007a, 321), ese aquí del lenguaje el único lugar que Rivera Garza empezó a construir desde su poesía.<sup>118</sup>

Este juego de tajos que deviene texto funciona como un montaje que produce un cuerpo cercenado y fragmentado que despliega por completo su concepción de la *sí-vela* mencionada al inicio de este capítulo: una construcción narrativa que genere un espacio y/o un cuerpo que pueda ser habitado y/o encarnado por el lector, un espacio urdido con palabras que oculten y enmascaren y, simultáneamente, muestren las tachaduras y borraduras del sentido. Por esto, considero que *La muerte me da* condensa la propuesta estética y política de Rivera Garza, cuyo origen está en su poesía; esta escritura, que usa la ficción para pensar teóricamente la escritura y el trabajo de escribir, presentará ideas que serán desarrolladas y profundizadas años después en *Los muertos indóciles* (2013a). Teniendo esto presente, quiero acercarme a esta *politura*, a esta ligazón de la literatura con lo político (Mendoza 2011), que se teje en esta *intriga* (Lamborghini 1973) de esquirlas para leer los miembros cercenados que la componen y que aparecen desde el título y siguen esparcidos a lo largo del texto. Estos miembros escenifican dos tendencias: la primera, la de la fragmentación de la oración, que deviene en fragmentación de la palabra y del cuerpo en/de la novela; la segunda, la estética citacionista y la

---

<sup>118</sup> El neobarroco latinoamericano es una corriente literaria de fines del siglo XX. En su propuesta escrituraria se apuesta por una “retórica caracterizada por el artificio (y sus figuras de sustitución, proliferación, condensación) y la parodia (y sus figuras de inter-textualidad, intra-textualidad)” (Mallén 2012, 54); así como por una construcción textual corporizada y erotizada donde predomina la antítesis y un orden distinto, desmesurado. En esta escritura prevalece la metamorfosis, el exceso, el fragmento, la estridencia (Calabrese 1987).

Generalmente, asociamos el término con lo poético en especial a partir de la publicación de las antologías *Caribe transplatino: poesía neobarroca cubana e rioplatense* (Perlongher 1991), *Transplatinos: muestra de poesía rioplatense* (Echevarren 1991) y *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (Echevarren, Kozer y Sefamí 1996). El prólogo que escribiera Perlongher (2008) para la primera es considerado fundacional para la poética neobarroca y en especial para la neobarrosa que además de acuñar, caracteriza como una “poética de la desterritorialización” (94), que parece “constitutiv[a], en filigrana, de cierta intervención textual que afecta las texturas latinoamericanas: texturas porque el barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforma la lengua en textura [...] Digamos que el barroco se ‘monta’ sobre los estilos anteriores por una especie de inflación de significantes: un dispositivo de proliferación [...] saturación, en fin, del lenguaje ‘comunicativo’” (95). El término neobarroso alude a esta escritura neobarroca rioplatense de diferentes facetas cuyo terreno en el que se asienta es uno acuoso, fangoso, heterogéneo como el fondo del Río de la Plata y como el lunfardo que se habla a ambos lados de la ribera del estuario. En palabras de Perlongher (2008): “En su expresión rioplatense, la poética neobarrosa enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de neobarroso para denominar esta nueva emergencia. Barroco: perla irregular, nódulo de barro.” (101).

desapropiación que se traduce en de(s)generamiento. Ambas están articuladas con la noción de necroescritura que Rivera Garza ha estado pensando y que aparece acá representada en este cadáver textual (Rivera Garza 2013a). Me interesa mirar dentro de este cuerpo tajeado para leer los indicios y sentidos de esa metamorfosis de la escritura de la que hablaba Alejandra Pizarnik (2002, 305), esa densidad escritural construida gracias a “vínculos sutiles”. Una novela que responde e interpela a un hoy “donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días” (Rivera Garza 2013a, 19), donde las tecnologías digitales se expanden cada vez más, que nos ofrece un pacto de lectura desplazado de lo transtextual a lo destextual y nos remite a la apertura del sentido, la negación, la inversión del significado, la privación, la afirmación y el exceso.

*La muerte me da* es una novela que consta de ocho capítulos, una serie de apartados que los integran y en total suman noventa y siete, y son enumerados consecutivamente dándole al texto una particular unidad: homogeneidad en la heterogeneidad. El primer capítulo, “Los hombres castrados”, abre el espacio ficcional y presenta los asesinatos seriales que se investigarán a lo largo de la novela. El segundo es “La viajera del vaso vacío”, donde predominan las comunicaciones que recibe la informante/testigo/sospechosa del caso de “Los hombres castrados” remitidos por el/la “culpable” de los crímenes. El tercero, “La mente de la Detective”, es un viaje por el mundo interno y la mirada de quien dirige la investigación policial, así como por el modo en que lee los indicios corpo-textuales que orientan el caso. “El anhelo de la prosa” es el cuarto y está compuesto por un ensayo crítico sobre la obra de Alejandra Pizarnik. “Los verdaderos reportes de Valerio” es el quinto, narra la investigación del caso y el desempeño de la Detective a través de la mirada de su ayudante; parte de él incorpora tres “encabezados de los periódicos vespertinos” (Rivera Garza 2007a, 234-238) que, a modo de la crónica roja periodística, presenta un “*EXTRA DE LA MENTE DE LA DETECTIVE*” (Rivera Garza 2007a, 234) sobre los “BRUTALES CRÍMENES: DESPEDAZAN A UN HOMBRE / UNA NIÑA LA OTRA VÍCTIMA” (Rivera Garza 2007a, 234) y los “avances” del caso: “OTRO CASTRADO LA POLICÍA SIN PISTAS” (Rivera Garza 2007a, 237). El sexto es “Grildrig” en el que este minúsculo personaje transita y establece un diálogo con la Detective, a la vez que esta sigue trabajando en la investigación. El séptimo es “La muerte me da”, cuerpo/texto siamés de la novela y el último “No le digas a nadie que estamos aquí” que cierra sin resolver el “enigma” de *La muerte me da*: el del caso de los hombres castrados y el de “un nombre sin cuerpo [...] O

un nombre con el cuerpo equivocado [...] Algo que parecía ser de mujer, pero quién sabe. Un nombre que es muchos nombres escondidos” (Rivera Garza 2007a, 348), el de Anne-Marie Bianco.

*La muerte me da* comienza con la voz de *la informante* que da cuenta de la aparición/descubrimiento de un hombre muerto, joven y castrado, mientras corría por las calles de la ciudad. La voz en primera persona de la informante se aúna a una pluralidad de voces: la de *la detective*, la de *la periodista de la nota roja* y la de Valerio –el ayudante de la detective, la única voz masculina y el único personaje masculino no incidental en el relato– quienes desde la primera persona presentan el caso de los homicidios seriales de los hombres castrados. A ellas, se les suma la omnisciente. Estas voces posibilitan el adentrarse en los puntos de vista de cada uno de los actores acerca de los asesinatos como también a la sensación de cercanía y lejanía de los hechos; dada por la introducción al lector al discurso de los personajes y por la conversación que, en ocasiones, entablan entre ellos. Es decir, como estrategia, estamos ante un relato a voces reunidas para descubrir verdades y, en esta medida, ocultarlas, eludirlas, traicionarlas, etc.

Quiero detenerme en la escena inicial porque hay dos confluencias relevantes en ella. Por un lado, la aparición de la informante Cristina Rivera Garza que es trasladada del mundo real al ficcional acá y, por el otro, la cercanía con el inicio de “La parte de los crímenes” de 2666 de Roberto Bolaño (2004):

-Pero si es un cuerpo -farfullé para nadie o para alguien dentro de mí o para nada. Al inicio no reconocí las palabras. Dije algo. [...] Lo dije después del azoro; después de la incredulidad. Lo dije cuando el ojo pudo descansar. Luego de ese largo rato que me tomó volverlo forma (algo visible) (algo enunciable). No lo dije: salió de mi boca. La voz baja. El tono del espanto o de la intimidad.

-Sí, es un cuerpo -debí decir y, en el acto, cerré los ojos. Luego, casi de inmediato, los abrí otra vez. Debí decirlo. No sé por qué. Para qué. Pero levanté los párpados y, como estaba expuesta, caí. [...] Pocas veces el tronar de los huesos. Cric. Sobre el pavimento, a un lado del charco de sangre, ahí. Crac. Las piernas dobladas, los empeines al revés, las palmas de las manos. [...]

Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Algo deshecho.

-Un cuerpo -creí decir o farfullar [...]

Cuando volví a decir lo que creí que dije, cuando dije para mí, que era la única que me escuchaba desde ese lugar interno y lejano donde se generaba y se consumía el aire o la luz, fue ya demasiado tarde: había hecho las llamadas correspondientes y, como yo lo había encontrado, me había convertido ya en la Informante. (Rivera Garza 2007a, 15-16)

Este yo que relata su conversión en la Informante es la voz ficcional de la Cristina personaje, cuyo nombre completo aparecerá por primera vez en la página 74 cuando encuentra el primer recado que le han dejado en la puerta de su apartamento y lee sobre la hoja de papel y en “una tinta de profundos tonos rojizos [...] que parecía estar hecha de un vino [...] casi sangre y huesos [...] [su] nombre completo: cristina rivera garza” (Rivera Garza 2007a, 74). Esta Cristina, que se estremece y cuyo cuerpo cae al piso al toparse con un cadáver, cobra cada vez más un carácter autoficcional, incluso intertextual.<sup>119</sup> Justo unos años antes, Rivera Garza escribía en su blog *No hay tal lugar* que “no quería volver a ver algo así [...]”, no quería volver a ver un muerto:

Al inicio pensé que se trataba de una bolsa de basura o de la rama húmeda de un árbol. Luego, a medida que me aproximaba, tuve que aceptar que no reconocía la forma de lo que tenía frente a mí. No fue sino hasta después, hasta que cerré los ojos, que pude rehacer, desde la oscuridad de la imaginación, lo que acababa de vislumbrar en la oscuridad del mundo.

Había salido tarde de una reunión y me dirigía, caminando, a casa. [...] la silueta se apareció, poco a poco, frente a mí.

Cerré los ojos y dejé de respirar. Eso pasó. Luego recompuse la escena detrás de los párpados y, sin haberlo conseguido del todo, casi de inmediato, los abrí de nueva cuenta. El cuerpo de un hombre dispuesto en ángulos extraños –una mano aquí, una rodilla allá, el cabello enrojecido– continuaba ahí, sin vida, frente a mí. Un cuerpo sobre el pavimento. Quise gritar pero no pude. Un charco de sangre. Quise alejarme. Un rictus de terror. Quise cerrar los ojos otra vez. [...] Un cuerpo sobre el pavimento. [...]

[...]

Cuando llegó la policía sólo estábamos él y yo, ahí, sobre la calle. Su cadáver y su interlocutora. (Rivera Garza 2005c, párr. 1-5)

Si Rivera Garza encuentra este cuerpo mientras camina hacia su casa, Cristina se lo topa mientras corre por la ciudad. Ambas, la Cristina de carne y hueso y la Cristina de papel, no pueden creer lo que ven, se les dificulta darle forma a la imagen, cierran los ojos para negar lo observado, son afectadas por esa visión, con terror y estupefacción aceptan la realidad: hay un cadáver frente a ellas, ambas contactan a la policía, ambas azarosamente se convierten en informantes.

En el caso de *2666*, la novela póstuma de Roberto Bolaño, la penúltima sección titulada “La parte de los crímenes” es una relación de los feminicidios que acontecieron en la ciudad ficticia de Santa Teresa durante enero de 1993 y diciembre de 1997, así como de las pesquisas infructuosas realizadas sobre ellos. Esta relación se inicia con la aparición del cadáver de Esperanza Gómez Saldaña en un terreno baldío de la colonia Las Flores.

---

<sup>119</sup> Más adelante nos detendremos brevemente en el rasgo autoficcional de *La muerte me da*.

Si bien el cuerpo es hallado por unos niños que jugaban en el lugar, es la madre de uno de ellos quien llama a la policía y se convierte en la informante. Justo son dos mujeres a quienes la policía encuentra en la escena del crimen, “[...] dos mujeres con la cabeza cubierta, arrodilladas entre la maleza, rezando. [...] Delante de ellas yacía el cadáver” (Bolaño 2004, 443). Sigue Bolaño haciendo una enumeración, acumulación y descripción de la violencia y del horror que se inscribe en el cuerpo de las mujeres asesinadas en esta ciudad ficcional ubicada en el desierto de Sonora y que es un trasunto de Ciudad Juárez, un recuento de una extensión de más de trescientas páginas donde nos encontramos con el dolor y la tragedia en las historias de cada uno de los feminicidios.

Vuelvo sobre esa escena y sobre esos crímenes porque tanto en el relato de Bolaño como en el de Rivera Garza, los informantes son sujetos femeninos conmovidos ante el cuerpo yacente no solo por su condición de fallecido sino, y muy especialmente, por la materialidad de esa violencia inscrita en el cuerpo. En ambas narraciones, los cuerpos serán dejados y encontrados en un callejón del centro de la ciudad, en 2666 en el callejón de Las Ánimas, en *La muerte me da* en el “Callejón de los Hombres Castrados” (Rivera Garza 2007a, 340) en ciudades ficcionales que nos remiten al contexto mexicano.<sup>120</sup> Los muertos y los cuerpos son apariciones que cobran una especie de connotación sobrenatural, espectral, fantasmagórica atada al horror de la violencia. Si bien en ambas construcciones ficcionales “La víctima siempre es femenina” (Rivera Garza 2007a, 30), en *La muerte me da* hay un desplazamiento del sentido de la violencia o, más bien, del modo en que se la muestra. Nuestra mirada es recolocada sobre un cuerpo masculino para desde él interpelarnos sobre ese registro violento que se inscribe en este otro cuerpo y con ello desnaturalizar el sistema patriarcal capitalista que marca con saña y alevosía el cuerpo femenino.

Este hacernos mirar de otra manera la violencia, este cambio de foco de la espectacularización de la necropolítica que inunda las noticias, me recuerda ese escribir “como quien se guarece de la intemperie. [Ese] [d]olerse, que siempre es escribir *de otra manera*” (Rivera Garza 2011b, 17) que la autora propone mientras piensa en la violencia horrisona que azota al México del siglo XXI y que ha hecho de él un estado sin entrañas

---

<sup>120</sup> En *La muerte me da* no se especifica en qué lugar transcurre el relato; no obstante, hay marcas referenciales en ella que permiten ubicar la historia en una ciudad mexicana determinada: Toluca –tanto por la breve alusión a “un lugar a más de dos mil kilómetros sobre el nivel del mar” (Rivera Garza 2007a, 59), como por su mención al final de la novela al fecharla–. También hay una apuesta por crear un espacio glocal, de ahí que se construya una ciudad cosmopolita: dividida por sectores (norte, centro, sur), rodeada de suburbios, con dos o tres clubes Swingers (223). Una ciudad ubicada “dentro de la otra ciudad que la contiene, en su mismo centro, pero también [...] en sus súbitas orillas internas” (125).

(Rivera Garza 2011b). Sus reflexiones recogidas en *Dolerse. Textos desde un país herido* apuntan a proponer estrategias escriturales que minen las estructuras del poder y dinamicen el potencial crítico, utópico y creador del lenguaje (Rivera Garza 2011b). Es decir, producir escrituras dolientes (Rivera Garza 2011b) que creen escenas de disenso y un reordenamiento de lo sensible para dar cuenta de otro régimen de percepción y de significación, que tracen un paisaje de lo posible distinto al del status quo: producir textualidades políticas (Rancière 2014).

En *La muerte me da*, ese escribir de otra manera pasa por inscribirse en y simultáneamente desmarcarse de una doble tradición: la de la literatura de la violencia y el duelo, tendencia asociada de algún modo a la narrativa de la frontera,<sup>121</sup> y la de la narrativa policíaca. Ha sido leída como una novela del género negro que trasciende las reglas del mismo, al punto de ser considerada más bien como una *antidetective fiction* (Spanos 1972) o policial metafísico<sup>122</sup>, categoría que engloba una variedad de textos en los que la investigación no llega a buen fin y frustra la necesidad del orden (reestablecido) del sujeto moderno. Aunque fue Spanos (1972) quien en su ensayo “The Detective and

---

<sup>121</sup> Con narrativa de la frontera hago a alusión a los *escritores fronterizos* (Williams y Rodríguez, 2002) que integran la *generación de La Ruptura* (Universidad Estatal de San Diego s/f), en ella la crítica bajacaliforniana ha agrupado a los escritores que han cultivado la novela por sobre otros géneros y cuyas primeras producciones novelísticas aparecieron entre 1980 y 1990. Según el grupo de estudios de Literatura Bajacaliforniana de la Universidad Estatal de San Diego (s/f), el rasgo principal de los *rupturales* o *fronterizos* es el manejo lingüístico de la expresión lírica y la relación lúdica que establecen los escritores con las convenciones literarias, a las que no se supeditan. Los une también el panorama geográfico: la frontera desde la cual y sobre la cual escriben. Este movimiento *ruptural* se caracteriza, además, porque sus integrantes abordan los problemas de la frontera a partir del empleo de ciertas técnicas narrativas como la hibridación de géneros y recursos como la parodia, lo grotesco y lo fantástico. Así como por el cuestionamiento del *status quo*, la falta de movilidad política y social, la construcción de personajes escindidos y ambiguos. Es una producción heteroglósica y fragmentaria que da voz a múltiples discursos (Universidad Estatal de San Diego s/f). De esta generación forman parte escritores radicados en los estados fronterizos a ambos lados del Río Bravo. Está integrado por escritores como Luis Humberto Crosthwaite, Edmundo Lizardi, Roberto Castillo, Regina Swain, Martín Romero, José Manuel Di Bella, Juan Antonio Di Bella y Cristina Rivera Garza.

Vale acotar que esta adscripción generacional la ha hecho la crítica, por su parte Rivera Garza más bien se ha deslindado de todo tipo de grupo inclusive del Crack a cuyos miembros considera sus amigos y con los que ha colaborado en algunas ocasiones. Creo importante rescatar la respuesta de la autora a la pregunta formulada por Jung-Euy Hong y Claudia Macías Rodríguez sobre si se consideraba miembro de algún grupo o generación: “Hay, como es visible aquí [en su escritura], 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.” (Rivera Garza en Hong y Macías Rodríguez 2007, párr. 6).

Para más detalles sobre la narrativa de la frontera y la complejidad del tema, ver Pardo Fernández (2013).

<sup>122</sup> Tendencia narrativa que surge a partir de los años noventa y cuyo precursor en América Latina sería el Borges de “Abenjacán el Bocarí muerto en su laberinto”: “la solución del misterio siempre es inferior al misterio” (Borges 1975, 605).

the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination” introdujo el concepto de *antidetective fiction* y su vinculación con el policial metafísico, ha sido Tani (1984) quien ha presentado el análisis más completo hasta el momento. Tani (1984) identifica tres variantes de la novela policial antidetectivesca: la innovadora, que parodia el modelo policial clásico; la variante deconstructiva que enfatiza el caos y la terrible realidad; y la variante metaficcional donde la investigación detectivesca es una metáfora de la reflexión sobre el proceso de escritura y de interpretación del texto (40). Este último es el caso de *La muerte me da*, como bien menciona Francisca Noguero (2009).<sup>123</sup>

Siguiendo esta línea metaficcional propuesta por Tani (1984), propongo que en *La muerte me da* Rivera Garza realiza un ejercicio de escritura que es esencialmente un acto de lectura textualizado y convertido en relato novelesco. Un acto de lectura que trasciende el espacio textual físico del formato libro y que se le plantea al lector desde el título mismo de la novela: “La muerte me da”, un fragmento extraído de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik (2013) de la entrada del jueves 24 de enero de 1963 y que originalmente es: “Es verdad, la muerte me da en pleno sexo” (loc. 7508). En esta novela Rivera Garza escribe de otra manera, escribe y escenifica su lectura de Alejandra Pizarnik iniciada muchos años antes y cuya marca intertextual notamos en el epígrafe de *Los textos del Yo* en el que nos detuvimos en el capítulo anterior.

Esta escena de lectura de la poeta argentina es literalmente inscrita en la novela a través de los peritextos que abren y cierran la narración; a saber, la pregunta de la teórica y feminista francesa Hélène Cixous que inicia la novela –“víctimas de las preguntas: ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?” (Rivera Garza 2007a, 11)– y la cita del poeta egipcio-francés Edmond Jabès que la concluye –“Violamos un libro para leerlo, pero lo ofrecemos cerrado” (354)–. Un marco que encierra al lector en un escenario de violencias: las que se inscriben en el cuerpo y en el acto de leer, y desde cuyos límites trazados nos aproximamos al texto. Este acercamiento está signado por la castración de los hombres asesinados y la violación del texto, que pasa por el cercenamiento de órganos vitales del cuerpo humano y por la profanación de un texto –no solo para leerlo, sino también para escribirlo, producirlo–. Aunque es mucho más

---

<sup>123</sup> Noguero (2009) menciona la novela de Rivera Garza como un ejemplo de esta tercera vertiente, presenta rasgos generales de la misma que permiten pensarla como tal. En “Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana” esta académica hace un recorrido por el relato policial mexicano, especialmente desde 1968 hasta la actualidad. Para ello, establece dos tendencias principales: la del neopolicial –que ha sido canonizado por Paco Ignacio Taibo II y que fue dominante desde los setenta hasta los noventa– y la ficción antidetectivesca o policial metafísico –predominante desde los años noventa–

evidente y notoria la mutilación de los genitales de los hombres asesinados, de los cuerpos castrados con cuya aparición se inicia la novela gracias a la declaración farfullada de *la informante*, también es cierto que se mutila al lenguaje. Este cercenamiento pone en escena la materialidad de la lengua y como esa materia se corta y se interrumpe.

La aparición de los hombres castrados, de esos asesinatos seriales, la puesta en escena de los mismos, cual instalación artística, la escenificación de un “cuerpo sobre la calle, un cuerpo tan cercano de otro verso de Pizarnik, [...] delineado con lápiz de labios sobre el pavimento” (Rivera Garza 2007a, 225), dan cuenta de “un esteta [...] que quiere darnos un mensaje sobre el cuerpo, el cuerpo masculino, y las letras del alfabeto” (226). Por ello, no solo es crucial que sean *los versos brutales* de la poeta argentina Alejandra Pizarnik *que dicen cosas brutales* (24) los seleccionados por el/ la asesin@ para dejarlos como indicios en la puesta en escena del crimen, sino también la presencia de la construcción de una nueva gramática de la que hablaba Pizarnik para hablar del dolor, de la crueldad. Una nueva gramática para contar/escribir la muerte, sobre la muerte. “Escribir: muerte. Separar las sílabas. Desentrañar letras. *Escribir* la muerte. Abrirla” (313. Énfasis en el original). Una nueva gramática y sintaxis hecha de fracturas, de miembros sueltos que dejaron de ser corpóreamente humanos para convertirse esencialmente en vocablos. Una nueva lengua que cuenta otro tipo de muerte y otro tipo de crimen: el de la escritura y el de la lectura. Una lengua en la que el cuerpo del texto dice y abre una herida: la del sentido para decir, “¿[n]o tenía [...] esa malsana curiosidad de “mirar por dentro”? ¿Sería suficiente esa curiosidad como para abrir la herida? ¿Y no era eso, a fin de cuentas, escribir?” (242).

Esta escritura es una de/sobre la muerte, nos muestra la “relación estrecha entre el lenguaje escrito y la muerte” (Rivera Garza 2013 a, 17). De ahí que la autora incorpore “prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas [...], que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes” (Rivera Garza 2013a, 33). Una cuya práctica hace que *la lengua natal castre* (Pizarnik en Rivera Garza 2007a, 55), que el cuerpo humano equivalga al texto en cuanto ambos son superficies en la que se inscribe un deseo, un suceso, un yo, un cadáver, una historia. “Todo es superficie” (Rivera Garza 2007a, 87), y para leer el sentido que hay en ella “[e]l que analiza, asesina [...]. El que lee con cuidado, descuartiza” (88). Leer es, en este sentido, seguir el llamamiento de la superficie que puede/quiere recibir el tajo. Escribir, también. Es justo este corte el mensaje sobre el cuerpo y las letras que quiere darnos el texto/cuerpo. El tajar posibilita la configuración de una nueva lengua o, como dice Proust, trazar, a través



y gracias a la literatura, a la estética, una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua sino un devenir otro de la lengua, una línea que escapa del sistema dominante, que lo corta y se (re)(des)significa (Deleuze 1996, 10).

“Escribir, desde esta perspectiva, equivale a inscribir algún signo sobre la superficie de un cuerpo desmembrado o bien, simplemente, a dejar que la lengua misma se descuartice” (Rivera Garza 2007a, 178). Estas palabras de la escritora argentina María Negroni abren el apartado –yo prefiero pensar/decir el tajo– “El anhelo de la prosa” de *La muerte me da* (176). Desmembrar y descuartizar son vocablos de partículas negativas que no solo refieren a la separación entre los elementos sino, que acentúan la noción negativa del prefijo –des: quitar, separar, negar. Este peritexto, como todos los que aparecen en *La muerte me da*, es uno de los tantos miembros, fragmentos, apartados que componen el cuerpo de la novela. Miembros cercenados que aparecen desde el título de la misma, y que siguen esparcidos a lo largo de la superficie del relato; la única condición de unidad es más bien de reunión, de reducir la dispersión y ofrecerles argumentos, palabras, voces que nos ayudarían a comprender y a restituir cierta unidad corporal, de sentido, temática y estética.

Estos miembros, por tanto, son la manifestación de la transtextualidad. Según Genette (1989), hay cinco relaciones textuales: la architextualidad, la hipertextualidad, la intertextualidad, la metatextualidad y la paratextualidad. *La muerte me da* presenta cuatro de ellas que convergen en lo que la propia autora ha denominado estética citacionista y práctica de la desapropiación. La primera que se presenta, y probablemente sea la más “evidente”, es la intertextualidad establecida desde el título de la novela. Como se ha mencionado antes, este es producto de la desmembración de una oración extraída de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Una desmembración, extracción y referencialidad iniciada en el nombre de la novela, que se mantiene a lo largo de la misma hasta el final cuando en el penúltimo apartado se alude a la muerte de esta escritora al mencionar la fecha: “Hoy no es el 25 de septiembre de 1972” (Rivera Garza 2007a, 352), y que (re)aparece gracias tanto a la presencia de un poema de la poeta argentina al lado de cada uno de los cadáveres en la puesta en escena de cada crimen, como a la intercalación de versos (en ocasiones en cursivas, en otras no) durante el transcurso de la historia como otra forma de contarla. La “evidencia” de esta intertextualidad no siempre es tan clara. En algunos casos, como el del título y la intercalación de versos sin destacarlos de algún modo gráfico, la referencia intertextual es implícita (no se menciona en ningún lugar a la autora de esas frases y versos). En otros, la alusión es directa. Es el caso, por ejemplo, del poema

“En esta noche, en este mundo” que muestra *la Detective* asignada al caso de *los hombres castrados* al interrogar a *la informante*, Cristina, y a la que le “informaba en ese momento, Pizarnik publicó en la *Gaceta del Fondo de Cultura* en julio de 1972” (54-55).<sup>124</sup>

La segunda evidencia es la paratextualidad, especialmente la peritextual. En *La muerte me da* hay una abundancia de peritextos. No solo los correspondientes al criterio editorial como la imagen de la portada, el texto de la contraportada y la información sobre la autora en la solapa del libro, sino también, y especialmente, los que están en el interior del cuerpo de la novela: los epígrafes en cada capítulo que enmarcan su lectura. De todos los peritextos presentes, sobresale inusualmente el prólogo del poemario homónimo, un poemario que se incrusta en ella y (con)forma otro miembro de este cuerpo desmembrado.

La forma en que opera este poemario, el epígrafe y el prólogo abre líneas de fuga hacia adentro y fuera del texto. Hacia el interior del cuerpo-texto, establece relaciones intratextuales entre dos de los personajes de la novela: *la informante* y *la periodista de la Nota Roja* y el miembro/poemario. En la reunión que sostuvieron a propósito de la visita de *la periodista* a *la informante*, cuyo nombre, como ya mencionamos, es Cristina Rivera Garza –escritora, profesora universitaria y editora–, con el objeto de conversar sobre el tema del libro que aquella quería escribir para sí y no para el periódico, Cristina reflexiona sobre escribir un libro para sí:

*Un libro –para mí, hecho por mí–, el viaje de la conciencia por un estado. Pensé en ese pedazo de texto. Pensé en esas palabras de Caridad Atencio. Pensé en la arrogancia o el candor que se necesita para decir: escribo un libro para mí. Pensé en la disciplina, en el aislamiento, en la necesidad que se requiere para llegar a hacerlo. Escribir un libro para mí, hecho por mí. Te lo dije así cuando apareciste tras la puerta: un libro para mí, hecho por ti. Y lo repetí varias veces frente a tu sonrisa. Y luego la observé otra vez. (Rivera Garza 2007a, 51. Énfasis en el original)*

Este pensamiento parece ser compartido con un tú que no sabemos exactamente quién es y que hace referencia a una tercera persona, *la periodista de la Nota Roja*, a quien le pregunta: “–¿Y quieres entrevistarme?” (51), sobre el caso de *los hombres castrados*. Una interrogante que sorpresivamente es respondida con un rotundo no, seguido por un deseo: “Quiero platicar con usted sobre Alejandra Pizarnik” (52).

---

<sup>124</sup> También se establece una relación intertextual implícita con *Los viajes de Gulliver* (1726) al titular un capítulo de *La muerte me da* como “Grildrig” –nombre con el que los gigantes de Brobdignag identifican a Gulliver– que se convierte en una explícita al incorporar en él un epígrafe de *Los viajes de Gulliver* (1726) en su idioma original y al construir un personaje femenino, la Mujer Increíblemente Pequeña, con ese nombre.

Para un estudio detallado de esta intertextualidad y de sus implicaciones paródicas, subversivas y fantásticas, ver Alicino (2014b).

El personaje de *la periodista de la Nota Roja* –que funciona en el relato como uno sospechoso de “manos ajadas por labores sin identificar pero claramente no intelectuales [...]” (50), y que “explica” “con algo de evidente vergüenza, que ella era en realidad una periodista” (50)– no llega a sostener esa plática con Cristina, aunque sí inicia una correspondencia unilateral con ella en la que le envía doce mensajes signados por la sospecha que es, al fin y al cabo, lo que deja: la sospecha de la/su identidad, al firmar cada mensaje con un nombre distinto;<sup>125</sup> la sospecha de la escritura al intervenirla con frases y versos de Pizarnik y al emularla, y la de su culpabilidad en el caso de los crímenes de *los hombres castrados*, pues, hay insuficientes indicios de que ella es la asesina, pero la certeza de su culpabilidad, “[e]so no lo puede saber la novela” (107).

Esta sospecha se desplaza al poemario/miembro e interpela al lector cuando lee como epígrafe las palabras de Caridad Atencio que pensara Cristina al conversar con *la periodista*. Un pensamiento que no se llegó a vocalizar. La sospecha sigue *in crescendo* cuando el editor Santiago Matías de la Editorial Bonobos, en Toluca (México), da cuenta en el prólogo del poemario *La muerte me da* de las circunstancias en las cuales recibió el texto y la solicitud de que fuera considerado para ser publicado en la serie de poesía del sello editorial que dirige. Circunstancias llenas de enigmas que se cristalizan en el nombre de su autora: Anne-Marie Bianco. Un nombre al que Matías le construye una genealogía

---

<sup>125</sup> El segundo capítulo titulado “La viajera del vaso vacío” –frase recortada de uno de los poemas de *El árbol de Diana* de Pizarnik cuyos versos han sido pintados “con esmalte para uñas color coral [...] sobre la textura desigual de un ladrillo [...]” del callejón de los hombres castrados (Rivera Garza 2007a, 22)– está compuesto por la correspondencia unidireccional que establece *la periodista de la Nota Roja* con Cristina. Los mensajes enumerados del 2 al 12 dan cuenta del acoso de aquella hacia Cristina y todos parecen alertarle, como el poema de Pizarnik, “Cuidate de mí amor mío [...]” (22). En ellos, *la periodista de la Nota Roja*, además de aproximarse a Cristina y compartirle su particular mirada sobre los asesinatos e incluso sus sueños en los que los cuerpos masculinos “están destrozados [...] [y] sus penes se encuentran -enhiestos, invariables, fríos- dentro de frascos de vidrio que alguna vez albergaron conservas” (83), va problematizando cada vez más su identidad al crear un juego performático del yo y del cuerpo que coquetea con el *body art* de Marina Abramovic –aunque en la novela cambie el nombre de pila por el de Joachima–, Gina Pane y Lynn Hershman cuando, por un lado, se llame a sí misma con sus nombres y mencione que, en realidad, no sabe quién es (79), y, por otro, aluda implícita o explícitamente a sus trabajos. Por ejemplo, en el caso de Pane recrea *Acción sentimental* (1973) cuando juega con la “Gillette. Rectangular. [...] Delgadísima. Con filo. Desde adentro: Un corte. Un hilito de sangre. Una marca.” (85) y erotiza el acto de cortar, desde la palabra a través del intercambio sangre-tinta, al cortar a Cristina. También hay una escenificación de *Cuerpo presente* (1975) cuando sustituye la hoja de afeitar por una página que coloca debajo del zapato de Cristina para que cuando ella camine sienta “[e]l dolor en la parte superior del talón.” (93). En cuanto a Hershman se menciona su obra *Seduction* (1985) que forma parte de la serie fotográfica *Phantom Limb*; nótese que la serie se llama “miembro fantasma”, que en las obras que la integran la artista interviene el cuerpo femenino con objetos tecnológicos y que en esta en particular también se acentúa lo sexual/erótico. En estas apuestas estéticas tomadas del arte contemporáneo, así como la que se plantea en *La muerte me da*, hay un marcado interés por el cuerpo como un espacio de la experimentación, como objeto, como campo de disputa de poder y de sentidos.

Más adelante me detendré en cómo esta incorporación de propuestas artísticas opera en esta novela.

literaria, poética y ficticia; fundada en un ancestro literario inexistente,<sup>126</sup> y que fue el seudónimo empleado por un grupo de poetas, según Matías, que publicaron en los sesenta y setenta del siglo XX.

Un seudónimo que remite a “una irreconciliable contradicción: Bruno (oscuro) Bianco (blanco). Bruno Bianco: extraño personaje que quizá jamás existió (al menos físicamente)” (304), y que solo vive en los cómics italianos del cual es protagonista (Accorsi 2012). También evidencia el gesto de darle un cuerpo al fantasma de la autora: Anne- Marie Bianco, “una autora sin rostro” (306). Un rostro que es solo texto, uno por el que la pequeña editorial Bonobos puede darse el lujo de apostar “por un puro texto, por el texto” (306). Un texto que ronda obsesivamente dentro de la poesía pizarnikiana.

El prólogo de Matías finaliza planteando un acertijo a los lectores: el de construir con la lectura el rostro de la autora e involucrarse en el enigma de su escritura. Al aceptar responder el acertijo, se alcanza el clímax de la sospecha del miembro/poemario. El otro lado, la otra dirección de la línea de fuga, es la del afuera del texto. Si bien es cierto que el poemario *La muerte me da* aparece incrustado en la novela homónima que fue editada por Tusquets en 2007, también lo es que fue publicado como texto independiente por la Editorial Bonobos en ese año. Es decir, el poemario no solo es un miembro, un tajo de *La muerte me da* (novela), sino que tiene una entidad libresca propia. Es un texto que existe como publicación autónoma y en el espacio ficcional de la novela.

El poemario en sí es una reproducción, repetición, del apartado homónimo de la novela (o viceversa) con ligeras variantes,<sup>127</sup> por lo que nos volvemos a topar con la *différance* que atravesará toda la obra riveragaceana. En la novela, el capítulo es identificado con los números romanos que anteceden al título, como en todas las demás secciones, seguidos de los datos de identificación del autor y de la editorial, así como la fecha de edición (ficticia): 2006. Luego, aparece el subapartado de “El epígrafe” compuesto por las palabras de Caridad Atencio que mencionamos ya –y que en el poemario son situadas antes del primer poema “El lugar de los hechos”–, seguido de “El título tachado” que no está en el poemario y de “Ciertos lujos” que es la presentación del editor, ubicada en ambos textos. En lo sucesivo, se reproducirán los poemas del libro de

---

<sup>126</sup> Bruno Bianco fue un seudónimo empleado por un grupo los poetas Guillermo Fernández, Francisco Hernández, Vicente Quirarte, entre otros. Con este nombre de pluma se firmaron algunos poemas que aparecieron en los años noventa y con él se traza una genealogía ficcional en el poemario *La muerte me da* (Bianco 2007) al incluir en la “Addenda” dos poemas de su autoría (Cruz Arzabal 2016a).

<sup>127</sup> A las variaciones mencionadas antes y de las que se especifican en este párrafo se suman el poema “XVII. EN TANTO NOS ATañE, LA MUERTE NOS CONVOCA” y la “Addenda” añadida por el editor que agrupa “los dos únicos textos” de Bruno Bianco (Matías en Bianco 2007, 13).

Bianco siguiendo la estructura, la organización y el diseño del texto (espaciado, cursivas, mayúsculas, alineación) en las páginas e, incluso, las tachaduras e inserciones que el editor ha incorporado en él gracias a los corchetes cuando “los versos, palabras y párrafos [son] ilegibles o [...] fueron eliminados parcial o definitivamente del texto por la autora” (Matías en Bianco 2007, 13) como señala Matías en la “nota a la edición” que incluyó en el poemario. En la novela esta reproducción se da a modo de reinserciones; es decir, cada poema es contenido por otro texto que lo resguarda y que se configura por el miembro poema que guarda dentro de sí y que recubre con otro nombre en ocasiones tomado de él. Esto lo notamos, por ejemplo, en “Esta herida (Que es una palabra herida)” título de un subapartado de la novela en el que se presenta el poema “I. EL LUGAR DE LOS HECHOS” del poemario *La muerte me da*, esas palabras forman parte de un verso: “Esta herida (que es una palabra herida): un hecho” (Rivera Garza 2007a, 308 / Bianco 2007, 18). En ambos, poemario/apartado, “aparece [tematizado y escrito] el cuerpo. Único y solo, aquí”, así como “el deseo de cortar” (Rivera Garza 2007a, 320 / Bianco 2007, 30).

Quiero detenerme brevemente en el poema “XIV. HAZAÑAS CONTRA LOS MUERTOS” pues lo considero importante para la lectura que propongo de esta novela:

Me pides mis notas. Do Re Mi Fa. Do Sol. Mi pentagrama. Mi memoria.  
Te arrepentirás, te dije.  
Un árbol enfermo de pájaros. Un animal triste.

Pedir es lo peor.

No entendí por qué o de qué  
te arrepentirás. Y, por eso, correré aún más aprisa  
sin volver la vista, guiada

la mano invisible sobre mi pecho

(ese universo)  
(una vez y otra, una y otra vez, una y otra más).

Allá afuera: *Great Deeds Against the Dead*. Allá  
adentro, Goya.

Una copia en el tiempo. Una incesante réplica.

Un fingimiento.

¡Ah! Saña. Pedir (que es lo peor).

Dar.

(Bianco 2007, 42-43 / Rivera Garza 2007a, 332-333)

Desde el título del poema se presenta la paradoja, la ironía trágica que deja las guerras en los cuerpos mutilados. De eso habla Goya, clara referencia para articular la violencia que exhibe cuerpos como trofeos didácticos, advertencias siniestras sobre el

posible futuro de los vivos a los que se les quitará, incluso, la dignidad de morir en la guerra, como un soldado más, como cualquier soldado. Rivera Garza trae, además, el título en inglés de la obra que, en su versión traducida, la encontramos en la escultura *Great Deeds Against the Dead* (1994) de los artistas británicos Jake y Dinos Chapman y al hacerlo da cuenta de “una incesante réplica” (Rivera Garza 2007a, 333) que no solo alude a la relación artística entre estos artistas y Goya, sino, sobre todo, a la repetición siempre diferente de la violencia, de sus cuerpos colocados como tales, acentuados en el hecho de haber sido asesinados y descuartizados. Por eso, creemos, que al acto de pedir le sigue el de advertir sobre lo que se dará: las consecuencias terribles, la enfermedad, la tristeza que ha ido quedando y que la memoria registra, muy a su pesar y consciente de su propia fragilidad, la de los cuerpos suspendidos en un escenario violento que los abre y vacía. Y, finalmente, el dar, pese a todo, como último verso posible: dar lo que se tiene porque es parte de la posibilidad del intercambio, no ocultar, dar incluso esa experiencia trágica de la pérdida, del dolor, de la muerte.

En la novela, este poema aparece dentro del subapartado “Copista” y, tanto el título dado como la reiteración del “(una vez y otra, una y otra vez, una y otra más)” (Rivera Garza 2007a, 332 / Bianco 2007, 42) nos hablan del fingimiento y engaño urdido en *La muerte me da* a través de la refracción tendida hacia afuera y adentro de *Great Deeds Against the Dead*, de la instalación y del texto. También nos remite a la escena del crimen como instalación y a lo “espantoso y lo increíble que resultaba siempre ver, sin importar si se trataba de Goya o de los hermanos Chapman, de un grabado o de una instalación o del hecho real, el cuerpo de un hombre castrado” (Rivera Garza 2007a, 27); a la violencia. A pesar de esto, Cristina se resiste a ver el hecho real y recoloca su mirada, y la nuestra, sobre la instalación de los Chapman:

No la vi a ella [la escena del crimen]. Evité verla. No despecué la mirada de la fotografía. Vi, en cambio, otra cosa, uno siempre ve otra cosa, vi las imágenes de una instalación: *Great Deeds Against the Dead*, 1994. Fibra de vidrio, resina, pintura, cabello artificial, 277 por 244 por 152 centímetros. Jake y Dinos Chapman, nacidos en la década de los sesenta, habían dispuesto tres figuras masculinas de tamaño natural alrededor de un tronco. Atados y desnudos, en posiciones de lejanas resonancias religiosas (un cuerpo crucificado, los brazos abiertos), los hombres que colgaban de los troncos carecían de genitales. Vi eso. Ahí donde deberían estar el pene y los testículos se encontraba, en su lugar, la carne mancillada, terrena. La falta en rojo. La castración. Todo eso envuelto en el aroma ácido de la sangre. (Rivera Garza 2007a, 23)

El que la informante Cristina vea esa copia de Jake y Dinos Chapman o, más bien, recuerde el haberla visto expuesta en su ciudad cuando la detective le muestra una

fotografía de la escena del crimen nos hace pensar, por un lado, en el valor de la copia y del copista, de sus implicaciones: “*Great Deeds Against the Dead*. Una traducción incompleta, sesgada, real. Un eco de Goya. Una reverberación de la guerra. Grandes cosas, sí, terribles cosas contra los muertos. Eso nos toca. Hazañas contra ellos.” (Rivera Garza 2007a, 25). Una copia que deviene en posibilidad de otra copia, y que es una muestra del apropiacionismo de los ochenta y cinco grabados de Goya de la serie *Los horrores de la guerra*, pertenecientes a estos artistas conceptuales ingleses—. <sup>128</sup> También nos hace pensar en la copia que de la noción de instalación se hace en la novela; <sup>129</sup> es decir, el modo en que los miembros apartados son dispuestos dentro del texto para construir un cuerpo-texto hecho de retazos, fragmentos, tajos, en posiciones determinadas para que transitemos por ella e interactuemos con sus piezas in(ter)dependientemente.

En las dos *La muerte me da* se amplían las dimensiones y el alcance de los desbordes. El primero sería la aparición el mismo año de 2007 del poemario y de la novela. El segundo se relaciona con el carácter autoficcional de esta dado por la construcción de un personaje femenino, *la informante* Cristina Rivera Garza, cuya identidad nominal y oficios son iguales a los de la autora, es uno de los narradores y protagonista del relato novelesco (Lecarme 1994). <sup>130</sup> El último se corresponde con el hecho de que en la obra poética de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza aparece el poemario *La muerte me da* (aunque firmado con el seudónimo de Anne-Marie Bianco, co-editado por dos instituciones a las que estuvo ligada, la Editorial Bonobos y el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey [ITESM] mejor conocido como Tecnológico de Monterrey). En esta relación extratextual e intertextual se problematiza la lectura del cuerpo/novela y, especialmente, la figura de la autora.

Este acercamiento de los textos imposibilita deslindar cuál de los dos *La muerte me da*, el poemario o la novela, es el texto B (hipertexto) y cuál el texto A (hipotexto) que sería previo al B y un antecedente del que se originaría este. Este acercamiento permite pensar la presencia de una hipertextualidad indeterminada en *La muerte me da*. No

---

<sup>128</sup> El apropiacionismo es un movimiento artístico basado en el procedimiento de la apropiación. Este término se refiere, generalmente, al uso de elementos tomados de una obra determinada para la creación de una nueva. Desde la década de 1980, este vocablo denota el hecho de citar la obra de otro artista para crear otra nueva, pudiendo alterar o no la obra original (Martín Prada 2001).

Es importante destacar que el apropiacionismo es una tendencia conceptualista y que algunos autores, como Rivera Garza, ven en ella el deseo de “regresar al circuito de la autoridad –y del autor–”, al volver propio lo ajeno (Rivera Garza 2013a, 91).

<sup>129</sup> Sobre esta idea volveré hacia el final de este apartado.

<sup>130</sup> La autoficción es “[...] un dispositivo muy simple: es decir, un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela” (Lecarme, 1994: 227).

importa cuál texto incluye al otro. Lo relevante es la alteración de la relación hipertextual; es decir, no es una unívoca, sino bidireccional, sin textos de salidas o de llegadas.

Lo expuesto antes nos lleva a la última relación transtextual que observo en la novela *La muerte me da*: la metatextualidad. Generalmente, la metatextualidad es entendida como una relación textual de comentario; es decir, es una relación crítica que establece un texto sobre otro. También se entiende por metatextualidad la mirada crítica y (auto)reflexiva que un texto construye sobre sí mismo. En *La muerte me da* estos dos modos de metatextualidad conviven en el cuerpo de la novela. El primero, el del comentario, se observa claramente en el tajo “El anhelo de la prosa”. Este capítulo está identificado con el nombre de la Dra. Cristina Rivera Garza, da cuenta de su adscripción institucional al ITESM-Campus Toluca, y advierte sobre la prohibición de la reproducción del mismo por estar siendo sometido a dictamen de publicación en la revista *Hispanamérica* –una de las publicaciones de referencia del latinoamericanismo internacional, editada desde 1972 por la Universidad de Maryland y dirigida por el intelectual argentino Saúl Sosnowski–. Este capítulo también es un ensayo sobre *el muro de la poesía* de Alejandra Pizarnik. Un muro que la poeta deseaba romper para escribir prosa. Partiendo de los diarios y de la narrativa completa de Pizarnik, Rivera Garza (2007a) se propone en este ensayo “dilucidar [...] los hilos que se enredan en el anhelo pizarnikiano de la prosa” (181), leer a la Pizarnik que se dedicó a pensar las limitaciones de la poesía y a buscar “una prosa [...] un lenguaje concreto que le permita un día escribir una novela” (Becciu citada por Rivera Garza 2007a, 181. Énfasis en el original). Con este ensayo vuelve a ver un fingimiento, un simulacro. Este tajo ensayístico solo existe en esta ficción, la autora no lo publicó en ningún otro espacio; forma parte de las escrituras apócrifas que propone y funciona como un parteaguas como “el corazón, el esternón del libro [...] como una pausa [...] [que pone] en cuestión todo lo que había antecedido [en] la novela y que invitaba al desorden que ocurre después del ensayo” (Rivera Garza en Granja 2017, párr. 11).

El segundo modo, el de la (auto)referencialidad crítica, se da de forma dual. La primera remite a esa variante metaficcional de la novela policial antidetectivesca (Tani 1984), donde la investigación irresuelta y el caso expuesto son pre-textos para textualizar una concepción determinada de la escritura y de la interpretación del texto. No importa quién es el culpable, el autor del crimen o de la escritura porque solo importa lo producido: el cuerpo muerto, el cadáver, el texto, y lo que significa y/o puede llegar a significar, la interpretación. La segunda, se basa en la penetración del cuerpo de la novela



con el ensayo mencionado: “El anhelo de la prosa”. En este acto de penetración Rivera Garza intenta resolver un enigma, ya no el de *los hombres castrados*, sino el de *los cercos de los géneros*. Si la “prosa pizarkiana corta con frecuencia los hilos del significado del lenguaje a través de líneas o párrafos que toman la forma de fragmentos” (Rivera Garza 2007a, 184); la prosa riveragarceana castrará cuerpos masculinos, vocablos y parte del relato. Ante la escritora argentina que “reflexiona, línea tras línea, palabra tras palabra sobre su oficio” (185), la escritora mexicana escribirá una novela que línea tras línea, corte tras corte, tajo tras tajo, ficcionalizará una reflexión sobre su oficio. Al ““Problema de los límites de la poesía, de los cercos. O el poema en prosa”” (Pizarnik citada por Rivera Garza 2007a, 185), que también necesita cercos, planteado por Pizarnik, Rivera Garza responderá desde “*un hacer material que no solo atañe al entre sino también al intra que junta pero no funde géneros literarios de carácter propio*” (Rivera Garza 2007a, 185. Énfasis añadido).

De allí que puedan leerse en *La muerte me da* las múltiples maneras en que ese *anhelo de la prosa* pizarnikiana se cumple en esa otra manera de escribir que mencionábamos al inicio. Lo que plantea Rivera Garza en “El anhelo de la prosa” es lo que hace en términos escriturales en *La muerte me da*. En estas relaciones transtextuales, en ese trans- que remite “al otro lado”, al “a través de”, podemos leer un des-doblamiento: el de la autoría y la escritura. Una relación que se problematiza a partir de la estética citacionista dada por la intertextualidad con la obra de Pizarnik, especialmente, y por la materialidad de un sujeto (ficcional) que construye un objeto cultural: Anne-Marie Bianco como autora del poemario *La muerte me da*, que también establece una relación intertextual con la obra pizarnikiana. Un desplazamiento del trans- hacia el des- en cuyo devenir a un pasaje entre y hacia la negación, la inversión del significado, la privación, la afirmación, el exceso y el “fuera de”.

Estas transtextualidades de *La muerte me da* podrían ser pensadas como destextualidades en tanto modalidad narrativa hacia la apertura del signo y del significante. Una textualidad producida por una “máquina de escribir [de la que] surgen prosas que son una muestra de lenguaje errante” (Pizarnik en Rivera Garza 2007a, 199). Un libro “cuyo tema fuera el lenguaje mismo. Un libro intenso [...]” (Rivera Garza 2007a, 202), un libro fuera de sí que monta y escenifica la lectura que de Pizarnik hace y escribe Rivera Garza. Este montaje pasa por una estetización del pastiche que deviene en la instalación interartística donde convergen la hibridez generica, las escrituras colindantes, la escritura doliente, lo transtextual que se convierte en destextual y la intermedialidad

dada por la desapropiación de las preocupaciones y estrategias del arte contemporáneo sobre el cuerpo y que posibilitan la inscripción de este cuerpo-texto-instalación tajeado en un escenario literario global.

La presencia de *Great Deeds Against the Dead* (1994), la alusión y recreación de los trabajos de Gina Pane y Lynn Hershman, así como los de Marina Abramovic que la Detective proyecta sobre la pared de su oficina cuando se pregunta “¿Por qué alguien querría ser Marina Abramovic?” (Rivera Garza 2007a, 108) e imagina los performances de la artista serbia -*Balkan Baroque* (1997), *Rythm 10* (1975) y *The Lovers* (1988) (Rivera Garza 2007a, 109)- acercan este texto libro fuera de sí al *performance del fuera de sí*, sin desligarlo de lo conceptual, y a Rivera Garza a una especie de curadora artística y del lenguaje contemporáneo (Rivera Garza 2013a) que diseña esta instalación corpo-textual; una novela instalación que opera como una actualización de las vanguardias artísticas y propone un reposicionamiento de la autora en el campo literario mundial: una “art statement novel” (Hoyos 2015).<sup>131</sup>

De allí que podamos pensar esta escritura como un ejercicio de de(s)generamiento mediante el cual se materializa la tensión constante e irresoluble que se produce en la colindancia de lo distinto (Rivera Garza 2007f, 80). La idea no es borrar los géneros, sino la de reconocer su existencia a través de la confrontación dialógica y desbordarlos. Por eso la novela es el de(s)género por excelencia: posibilita la colindancia de todos los géneros y lenguajes artísticos, abre líneas de fuga en su cuerpo y ante los límites fronterizos cerrados, abre trochas, tajos de palabras y sentidos. Y ante ese estar-en-común del escribir un texto con-ficcionalado, desapropiado, hay un estar-en-común otro, el del leer. El leer sería un compartir la pertenencia de la interpretación colectiva. Por todo lo anterior, *La muerte me da* es una metanovela, una ficción teórica en la que convergen lo literario y lo teórico, una novela y una teoría de la escritura y del lenguaje: una novela instalación. Es un cuerpo cuya (auto)inscripción da cuenta del diálogo que establece con un modo de escribir que excede el cerco de los géneros, con una comunidad de escritura deseante, anhelante, reflexiva y que construye dentro de sí a un lector que al leer (re)con-

---

<sup>131</sup> Héctor Hoyos (2015) relee algunas novelas latinoamericanas contemporáneas a partir de la obra de Roberto Bolaño y del impacto y difusión que la misma tuvo y sigue teniendo en el ámbito literario mundial; analiza en ellas los diferentes modos en que pueden representar lo global desde una perspectiva regional, latinoamericana. En el último capítulo de su libro, “On Duchamp and Beuys as Latin American writers”, analiza las apropiaciones de los intereses y métodos del arte contemporáneo como estrategia de inscripción global que hacen César Aira y Mario Bellatin en “Duchamp en México” (1997) y *Lecciones para una liebre muerta* (2005) respectivamente y propone la categoría “art statement novels” para agrupar estos textos que adoptan las convenciones del mundo del arte y dan cuenta de una noción ampliada de la literatura.

ficciona el cuerpo al urdir los retajos que lo componen. Un lector que también forma parte de ese (nos)otros del lenguaje deseante, del lenguaje múltiple, del lenguaje errante que se teje en esta politura.

## **6. La sala abierta**

En este capítulo, hemos transitado la narrativa riveragarceana. Comenzamos el recorrido siguiendo las huellas de la autora, de sus textos y de sus lecturas que le han permitido concebir una teoría de la novela, la sívela, y la con-ficción de su obra novelística. Primero, seguimos los hilos de su escritura poética para ver cómo son metamorfoseados en la urdimbre narrativa y reaparecen en textos re-creados. Desde ellos, nos aproximamos a las características de los primeros cuentos de Rivera Garza que se levantan como un espacio fundacional de las preocupaciones estilísticas, formales, temáticas, conceptuales y escriturales de la autora en el terreno narrativo. Su interés en relatar sigue cobrando más peso y adquiere el cuerpo de la novela que emerge en un terreno maleable y fértil. La apuesta por este género posibilita continuar con la experimentación y seguir expandiendo los linderos del laboratorio teórico y escriturario de la autora.

Este espacio de investigación y ensayo es construido a partir del trabajo de la lectora Cristina Rivera Garza. Sus lecturas la harán pensar, cuestionar y desear escribirlas, de ahí que sus novelas sean una teoría de los/sus modos de leer. El escribir sus diversas lecturas la llevará a diseñar escenarios que se van distendiendo; progresivamente, sus novelas se van transformando en lugares ilimitados donde todo tiene cabida, siempre y cuando los volúmenes que los ocupan funcionen para propiciar experiencias estéticas. Esos volúmenes –entendidos como cuerpos con dimensiones propias– son los recursos empleados en la estrategia de composición de cada uno de los diseños experienciales.

Para analizar la puesta en escena que Rivera Garza construye en sus novelas, he recurrido nuevamente a las nociones de tajo e indocilidad, así como a algunos conceptos de la propia Rivera Garza –como el de con-ficción, sívela, desapropiación, necroescritura y colindancia– que han sido cruciales para el análisis de sus novelas. Como mencioné en el capítulo anterior, tanto las categorías que propongo como las de la autora serán transversales en el estudio que realizo. También sigo apostando por la cronografía para organizar las producciones seleccionadas. En esta oportunidad, he optado por la imagen de la sala para agruparlas y, simultáneamente, diferenciarlas. Esta figura me parece

pertinente porque cada sala puede ser visitada, ocupada, atravesada y quien está en ella se interrelaciona e interactúa con los volúmenes, cuerpos y formas, ubicados en ella.

En este recorrido por estas escenificaciones narrativas diseñadas por Rivera Garza sobre sus lecturas se asienta la idea compleja de novela y del acto de novelar. En las tres novelas analizadas observamos el interés en crear espacios ficcionales que problematicen las categorías genéricas, textuales y sexuales como algo fijo y binario para exponer la complejidad y la no homogenización de estos discursos. En ellas vuelve sobre los temas/problemas y “formas” que había pensado antes en *No hay tal lugar* y en su poesía solo que transformados acá en una apuesta textual orientada hacia la problematización de novelar en tiempos posmodernos. En *Nadie me verá llorar* está la mirada etnográfica donde el ojo que mira es clave; la reconfiguración de lo perceptivo se desplaza del régimen visual al táctil en *La cresta de Ilión* y llega a la ruptura de la palabra, la oración, el párrafo y la página, al rompimiento del significante para dar cabida a la liberación de otros sentidos en *La muerte me da*. Todas dan cuenta de una postura sobre el lenguaje, de la forma y del fondo acudiendo y trabajando el collage, el performance y el pastiche que permean la escritura riveragarceana para devenir en la novela instalación que volverá a mutar en otro tipo de instalaciones, de construcciones/producciones textuales.

Son textos que desapropian técnicas y estrategias de las artes visuales y que se abren hacia otras experiencias de producción del lenguaje, del sentido y de lecturas. Textos indóciles contruidos desde la estética del tajo que están fuera de sí y se interrelacionan problemáticamente con el adentro y el afuera del lenguaje. Volviendo a la metáfora espacial que he seguido con la figura de la sala, son novelas diseñadas para ser ocupadas, habitadas y transitadas por un lector que pasea por estos espacios ficcionales, como quien visita un museo y deambula de una sala a otra interactuando con la exposición montada. En la primera, vimos una serie de fotografías del México de principio de siglo XX, en especial una galería de sujetos, y una puesta en escena teatral paródica de los discursos de la época. En la segunda, caímos en el abismo fantástico de las Amparo Dávila y acompañamos a la narradora protagonista en la reconfiguración de su identidad. En la tercera, transitamos por una sala que tiene fragmentos de cuerpos, textuales y humanos, diseminados por doquier y que en su dispersión forman una unidad de sentido. Esta sala muy bien podría tener colgada en una de sus paredes la frase de Teresa Margolles: “¿Cuánto es capaz de experimentar un cadáver?” (en Rivera Garza 2013a, 11) que es otro modo de decir ¿cuánto es capaz de experimentar un cuerpo/texto?

Desde mi perspectiva, las novelas de Rivera Garza son el espacio donde la autora problematiza aún más y profundiza su reflexión sobre lo estilístico, formal, genérico, temático e interartístico. En ellas expone los conceptos sobre los que teoriza. Esta escritura, cuya forma relata la historia y en la que vemos sustratos teóricos, conceptuales, críticos y artísticos, establece una relación entre ficción y teoría tejida desde las ficciones montadas por la autora. Es decir, Rivera Garza escribe en su novelística una ficción teórica, su teoría de la novela y me atrevería a decir que de la literatura.

Una teoría de la ficción producida por una máquina de escritura sustentada a su vez por una máquina de lectura. Ambas maquinarias posibilitan transitar distintos modelos narrativos –la novela histórica, documental, fantástica y policial– sin responder por completo a la tradición de los mismos; incorporar lo teórico a lo literario en el estilo de narrar –pensemos en las ideas de Michael Foucault y de Walter Benjamin detrás de la forma/historia de *Nadie me verá llorar*, de las de Gilles Deleuze, Félix Guattari y Judith Butler tras la de *La cresta de Ilión* y en las de Renata Salecl y Helene Cixous atrás de *La muerte me da*, por ejemplo–; experimentar al modo de las vanguardias y apuntar a un movimiento artístico glocal –pienso en las estrategias de composición de las novelas, en la incorporación de elementos y alusiones artísticas y en la localización (in)determinada de las historias; especialmente en las dos últimas analizadas–. Además de lo anterior, agregaría el volver sobre ciertos teóricos como Benjamin por ejemplo y establecer rasgos determinados para crear una “identidad” escrituraria riveragarceana.

Antes de cerrar este capítulo, resumo los aportes que considero hago en él. El primero es visibilizar aún más la estrecha relación existente entre la producción poética y narrativa de la autora. El segundo, la sistematización y síntesis de la propuesta de la sívela que, en conjunción con las nociones constitutivas de la poética riveragarceana explicadas en el capítulo uno, moldeará la novelística de la autora. El tercero, la explicación de la máquina de escritura y lectura de Rivera Garza. El cuarto, el desmontaje de esa máquina a partir del análisis de las novelas trabajadas. El quinto, la comprobación de la construcción de una ficción teórica, de una teoría que se expone en la ficción y desde ella propone la concepción riveragarceana de la literatura.

Pienso en los proyectos de escritura más recientes de Rivera Garza y viene a mí la sala siguiente: una sala abierta. Un espacio que se vuelque hacia afuera y nos invita a transitarlo. Un espacio cuya forma se moldea y metamorfosea con la experiencia de quien lo habita y visita. Por eso, estos textos porvenir, como los que leeremos en el capítulo siguiente, son para mí como los “Penetrables” del artista venezolano Jesús Rafael Soto,

es decir, esas obras que intervienen el espacio con una materia plástica para crear otro espacio, del que cuelgan hilos de sentido diferentes y cuya forma previa varía al entrar en contacto con el visitante que los toca, los siente e interactúa con ellos; un espacio que involucra y sumerge al espectador/lector en una experiencia interactiva.

## Capítulo tres

### @EstacionCamaron. La con-ficción digital

Twitter ha surgido como un artefacto que socializa a través de la escritura. Lo múltiple, lo yuxtapuesto, lo disímil, lo igual. La manera ondulante del tiempo.

Cristina Rivera Garza  
(*La cámara verde* 2011e, párr. 10)

El tuit es una escena.

Cristina Rivera Garza  
(*Escribir no es soledad* 2014b, 12)

#### 1. La escritura digital de Cristina Rivera Garza

La producción escrituraria de Cristina Rivera Garza se caracteriza por su diversidad generica, temática, material y el uso de diferentes soportes textuales. Durante muchos años se ha interesado en las escrituras digitales y en otros soportes.<sup>132</sup> Los proyectos de esta índole realizados son, a saber: el de la blogsívela emprendido a inicios de los 2000 como explicamos en el capítulo uno, el del blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* iniciado en 2004 y que sigue siendo alimentado constantemente por la autora hasta el día de hoy, su cuenta en twitter @criveragarza abierta en enero de 2010 y desde la que ha colaborado con algunas propuestas escriturarias como el Festival de Literatura Digital Word Fest 3.0<sup>133</sup> y *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: una fotonovela mensual* publicadas entre marzo y octubre de 2011.<sup>134</sup> A estos se suman los blogs *Mi Rulfo mío de mí*,<sup>135</sup> escrito entre abril y septiembre de 2011 donde (re)apuntó las notas de su lectura personal, valga decir también su reescritura, de *Pedro Páramo* (Rulfo 1955), y *La cámara verde*, la (re)versión de su columna en la revista *Periódico de Poesía* de la UNAM, un blog mantenido entre 2011 y 2012 cuyo propósito era ofrecer

---

<sup>132</sup> Entendemos por escritura digital el proceso de construcción textual, de composición, apoyado en soportes electrónicos “como una nueva modalidad de escritura [...] [que genera] transformaciones en la producción, el procesamiento y la transmisión tanto de la información como del conocimiento” (Chaverra Fernández 2011, 105).

<sup>133</sup> En este festival, la autora escribió sobre su relación con el cuerpo desde el nadar, valgan de muestra los siguientes tuits: <https://twitter.com/criveragarza/status/1029397242115809283> y <https://twitter.com/criveragarza/status/1029850219528110080>

<sup>134</sup> Este texto puede ser consultado en <https://increiblementepequena-blog.tumblr.com/>

<sup>135</sup> Disponible en <https://mirulfomiodemi.wordpress.com/>

un espacio digital para el trabajo de traducción realizado por estudiantes y profesores en el programa de Maestría en Escritura Creativa que dirigía Rivera Garza en la Universidad de California - San Diego (Rivera Garza 2012).

Tal como explicamos en el capítulo uno, la experiencia de la escritura digital ha sido muy significativa para Rivera Garza tanto para su producción escrituraria como para su reflexión teórico-crítica y la ha llevado a pensar que

mucha de la tecnología de mayor acceso (el Chat, por ejemplo, el correo electrónico o los baratísimos mensajes de texto que mandamos por teléfono) apuntan a [...] la total imposibilidad de un futuro sin escritura. Nuestra tarea, o al menos la tarea que concibo como mía, es producir ese lenguaje que no demerite los alcances de la tecnología. (Rivera Garza 2007c, párr. 8)

Para la autora, no hay posibilidades de un mundo ni de un futuro sin la escritura y lo que el escribir implica en un mundo como el nuestro atravesado cada vez más por lo tecnológico y por el capitalismo globalizado.

De todas estas escrituras digitales destaca la tuitescritura. Más allá de la *tuitadicción* que la autora señala padecer (Rivera Garza 2014b, 16), resalta su rol de tuitera y el de lectora de tuits. Ambos le han permitido, en este espacio digital como en otros, interrogarse e interrogarnos sobre “[...] las formas de escritura que responden con creces a la pregunta/abracadabra de todo tuit: ¿qué le está pasando (al lenguaje)?” (Rivera Garza 2014b, 16). Como señala, “Por malformaciones del oficio, busc[a] escritura en todo lo que ha[ce]. Contra todo pronóstico eso también lo h[a] encontrado en el tuit.” (Rivera Garza 2014b, 16).

Para esta escritora mexicana –como para otros autores como Gatica Cote (2014) por nombrar solo un estudioso que coincide con su planteamiento–, el tuit se parece al aforismo, al haiku, al poemínimo, a la viñeta, al versículo, a la oración; que se asemejan entre sí porque todas son formas escriturarias breves. También se diferencian de ellas, esencialmente por el medio. El tuit es conciso, se produce y comparte en pantalla y expone diferentes modos “de ver y representar el mundo a través de la escritura” (Rivera Garza 2014b, 8). Cada tuit es publicado en Twitter, una red social que ofrece un espacio para escribir puntualmente basada en la dinámica de comunicarse y compartir los contenidos en tiempo real y en el *timeline*<sup>136</sup> de los mensajes compartidos. Nos suscribimos porque

---

<sup>136</sup> El timeline o línea de tiempo (TL) es una cronología de los textos que se producen en una cuenta de Twitter o de las que se están siguiendo. De ahí que haya un registro virtual, permanente y fechado de lo escrito/compartido.



nos interesan o gustan las interacciones entre el seguir a y el ser seguido por en función de las historias y contenidos compartidos.

“El tuit es una escena pequeñísima” (Rivera Garza 2014b, 23) diseñada para ser compartida con la comunidad que hace vida (o más bien la expone) en Twitter y que también participa en este ejercicio de escritura al seguir escribiendo a partir del impulso del texto precedente. Por eso, en esta *jam session* compartir un tuit, es decir

*tuitear* es una forma de escritura colectiva que, con base en un sistema de yuxtaposiciones continuas, pone en crisis ciertas figuras básicas de la narrativa tradicional: desde la bifurcación que se asume como central entre el autor y narrador de un texto hasta la existencia o necesidad de un arco narrativo en el relato, pasando por la alguna vez sacrosanta idea de que la escritura es un ejercicio solitario. (Rivera Garza 2014b. 8-9)

A partir de estas consideraciones, a lo largo del siguiente capítulo nos centraremos en el proyecto de tuitescritura de @EstacionCameron que reunirá tanto la noción de escritura comunalitaria como de lo múltiple, al juntar diferentes prácticas discursivas a través de las historias, los documentos, las voces, las imágenes y las ruinas, entre otras categorías de análisis. En él hay un diseño de diversas escenas que narrarán varios relatos que, a su vez, se insertan en uno mayor y que en conjunto problematizan los modos de narrar, las historias que nos contamos, quién o quienes elaboran el relato y cómo se urde. En este proyecto narrativo multimedia, Rivera Garza pone en práctica su noción de tuitear que leímos en la cita anterior: un tipo de escritura colaborativa, comunal, sustentada en la yuxtaposición y que trastoca el arco narrativo del relato al sustituirlo por una flecha del tiempo que gira sobre su eje y apunta a diferentes direcciones para trazar extemporaneidades. @EstacionCameron se abre ante nosotros como la sala abierta mencionada en el capítulo anterior, ese espacio que nos involucra y sumerge en una experiencia interactiva al ingresar en él. Vamos a ello.

## 2. El proyecto de @EstacionCameron

@EstacionCameron es una cuenta de Twitter creada en marzo de 2016 por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA) en ocasión del Primer Festival de Escritura Digital.<sup>137</sup> Este festival fue organizado con el propósito de crear un “[...] espacio de diálogo entre autores de diversos géneros sobre [l]a emergencia de nuevas

---

<sup>137</sup> Identificado en Twitter como #EDG16.

plataformas y las estrategias para elaborar y difundir la escritura creativa en redes sociales” (Redacción de Puente Libre 2016, párr. 6), su sede principal fue la virtualidad de Twitter. Para generar este espacio, el INBA invitó a varios escritores mexicanos a participar,<sup>138</sup> entre ellos a Cristina Rivera Garza quien decidió llamar a este proyecto Estación Camarón.

A lo largo de los tres días de duración de ese Primer Festival, en @EstacionCameron se urdió un relato, que se inscribe en la línea de tuitescritura iniciada años antes en México por Margo Glantz, Graciela Romero, Alberto Chimal y Mauricio Montiel Figueiras por nombrar algunos ejemplos.<sup>139</sup> En él, se narra el viaje que hizo Rivera Garza junto con Claudia Sorais Castañeda al triángulo del algodón en el Noreste de México para rastrear la participación del escritor mexicano José Revueltas y de otras personas, como José María Rivera Doñes, en la huelga obrera de Estación Camarón. De ahí el interés de consultar el Archivo Histórico del Estado de Nuevo León-Fundidora, ubicado en la ciudad de Monterrey, cuyo fondo documental incluye las memorias del gobierno, los periódicos oficiales, los protocolos notariales y la correspondencia oficial del estado.

@EstacionCameron se inicia como todas las cuentas creadas en Twitter, es decir, con un perfil con los datos identificatorios. Primero, está el nombre del usuario, @EstacionCameron; luego, una foto tomada en la localidad de Estación Camarón.<sup>140</sup> Le sigue la biografía, una especie de leyenda que da cuenta del proyecto, y, a continuación,

---

<sup>138</sup> Los detalles de las actividades realizadas en el marco de este festival pueden verse en: Notimex (2016).

<sup>139</sup> “Ya desde 2009 se hablaba de escritura por Twitter, y los primeros textos hechos ahí que pasaron a ser parte de libros impresos datan de 2010: los primeros fueron probablemente libros de frases graciosas producidos en Estados Unidos, para explotar la moda de la red social, pero tras ellos vinieron proyectos con intenciones más literarias. De esa primera etapa, la mayoría de los textos producidos no son relatos en varios tuits, sino microrrelatos, cada uno en su propio tuit [...]. Hay mucha más atención a la escritura aforística o autofictiva [...] y sobre todo cuando la hacen autores ya consagrados, como Margo Glantz. Pero lo cierto es que ese campo de experimentación lleva ya unos diez años de existir y está poblado en su mayoría por autores no profesionales o fuera del canon” (Chimal, 2019).

En la tuitescritura mexicana hay varias tendencias (Rivera Garza 2014b), rescato dos: la de reflexionar sobre el lenguaje desde lo lúdico como tuitea Graciela Romero en @diamandina y la de construir un relato en varios tuits y hacer de “las nuevas plataformas tecnológicas como twitter o Facebook [...] máquinas de escribir [...] [espacios] en que la creación literaria puede tener lugar” (Montiel Figueiras en *Es lo cotidiano* 2015, párr. 4). Los proyectos de @elhombredetweed (2011-2016) y @LamujerdeM de Mauricio Montiel Figueiras; así como la novela *Ciudad X* que Alberto Chimal compartió en Twitter el 10 de octubre de 2014 y que luego sería impresa en *Historia siniestra*, ilustran esta segunda tendencia. Desde nuestra perspectiva en @EstacionCameron se presentan estas dos variantes, la de la reflexión del lenguaje y la de la construcción de un solo texto en diferentes tuits.

<sup>140</sup> Camarón (Estación Camarón) está situado en el Municipio de Anáhuac en el Estado de Nuevo León en México a 208 metros de altitud. “Los censos muestran que Estación Camarón ha tenido entre 12 y 3 habitantes a lo largo del siglo XXI” (@EstacionCameron 2016). Hoy día, hay 3 habitantes en esta localidad (mexico.pueblosamerica.com. s/f.).

está la imagen del encabezado, un cartel identificatorio de orden institucional, pues fue diseñado por el INBA y el Festival de Escritura Digital.

Figura 9  
Perfil de @EstacionCamaron



Fuente: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla.  
Elaboración propia.

Ya en este perfil pueden leerse varios de los gestos, es decir, indicios textuales y escriturales que, en sus múltiples juegos de sentidos, caracterizarán a @EstacionCamaron, y de los que intentaré dar cuenta a partir de ahora. El primero, la impronta colaborativa, está en los datos de la biografía:

Figura 10  
Biografía de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

En ella, podemos leer que este proyecto implica un desplazamiento hacia Estación Camarón y cuenta con dos colaboraciones, la visual de edición de imágenes, tomadas por Rivera Garza y la lingüística de la traducción al inglés de algunos tuits.<sup>141</sup>

En esta presentación de lo colaborativo, vemos el ocultamiento de los datos de la autora del proyecto. Nótese que el nombre de Rivera Garza no aparece en la biografía de @EstacionCamaron, ni en ningún otro lugar en la cuenta mencionada. La forma de establecer su relación autoral es paratextual a través de una serie de epitextos (Genette 2011), como se muestra en la nota de prensa que publicara *El Universal* de México el día 19 de abril de 2016, fecha de inicio del festival mencionado, donde podemos leer “[...] el Primer Festival de Escritura Digital incluye actividades en la plataforma digital de “Twitter”, como las que encabezan Cristina Rivera Garza y Alberto Ruy Sánchez desde las cuentas @EstacionCamaron y @Besode3bocas, respectivamente” (Notimex 2016). Además de este epitexto, hubo cuatro más. Dos de ellos se crearon en los otros espacios digitales de la autora. El primero, lo constituyen dos entradas de su blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*, las del lunes 7 de marzo y martes 29 de marzo de 2016, respectivamente, antes de la fecha de “vigencia” de @EstacionCamaron; entradas que aluden al proyecto, lo anuncian y dan atisbos de lo que vendrá.<sup>142</sup>

---

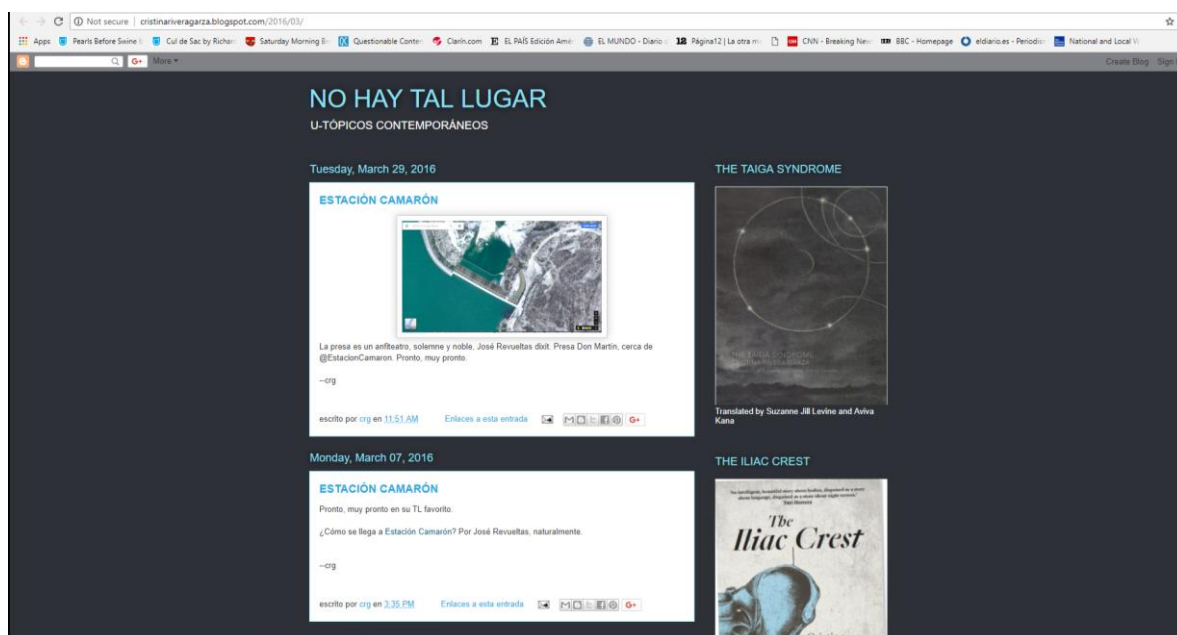
<sup>141</sup> En “Una red de agujeros” (Rivera Garza 2011b) y en “#Bibliotuits” (Rivera Garza 2013a) Rivera Garza alude a su vinculación con Claudia Sorais. En el primero, recordando otro viaje por carretera que hiciera Sorais con otros amigos de Rivera Garza, los también escritores, Sara Uribe y Marco Antonio Huerta, desde Ciudad Victoria a Zacatecas para verla, va tocando/pensando el tema de “[...] este norte que duele” (Rivera Garza 2011b, 117). En el segundo, la autora la menciona para ilustrar a los tuiteros que comparten libros en esta red social (Rivera Garza 2013a, 229-230). En la web, en especial en las redes sociales, hay múltiples evidencias del lazo afectivo-intelectual existente entre ellas.

Aviva Kana y Suzanne Jill Levine son las traductoras de la versión en inglés de *El mal de la taiga*, al respecto ver: Dorothy Project (2018). Por su parte, Aviva Kana ha hecho otras traducciones de textos de Rivera Garza que han aparecido en *Review: Literature and Arts of the Americas*, *PEN America* y *Latinamerican Literature Today*.

<sup>142</sup> Podemos ver que en la entrada del lunes 7 de marzo se anuncia que Estación Camarón estará “[...] muy pronto en su TL favorito”, es decir en Twitter. Además, se añade una pregunta que en seguida es contestada: “¿Cómo se llega a Estación Camarón? Por José Revueltas, naturalmente” (Rivera Garza 2016b). En este fragmento citado de la entrada destacan dos cosas. La primera es el hipervínculo que está insertado en el topónimo y que remite al mapa de México que aparece en @EstacionCamaron en su tuit del 29 de marzo de 2016. La segunda es la alusión a José Revueltas que se repetirá en la entrada del 29 de marzo de 2016. En esta entrada de *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* aparece el siguiente texto “La presa es un anfiteatro, solemne y noble, José Revueltas dixit. Presa Don Martín, cerca de @EstacionCamaron. Pronto, muy pronto” (Rivera Garza 2016b), que está acompañado por la imagen de la presa en cuestión y que corresponde a uno de los tuits de @EstacionCamaron del 20 de abril de 2016 (@EstacionCamaron 2016). Notaremos que la mención a Revueltas, ese llegar por/desde él a Estación Camarón y el peso de la presa Don Martín en este proyecto son cruciales y lo atraviesan por completo. Este punto será desarrollado más adelante.

Las entradas mencionadas del blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* pueden ser consultadas en Rivera Garza (2016b).

Figura 11  
Entradas del blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*  
lunes 7 de marzo y martes 29 de marzo de 2016



Fuente y elaboración: Rivera Garza, 2016b. Captura de pantalla

El segundo fue publicado en su cuenta de Facebook, en la que posteo el 19 de abril de 2016 una invitación para que sus *amigos* nos acercáramos a @EstacionCamaron en donde nos esperaban (Rivera Garza 2016c). Los otros dos llegaron vía Twitter: primero fueron los retuits de @EstacionCamaron que hiciera desde su cuenta personal @criveragarza; el segundo, fue el último tuit de @EstacionCamaron, compartido el 21 de abril de 2016, en el que se remite al artículo “Una emigración extraña”, firmado por la autora y publicado en *Tierra Adentro* en abril de 2016.

Figura 12  
Tuit 479 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

En este texto, ella da cuenta de la investigación realizada sobre Estación Camarón, la relación de esta localidad con la tierra, su vinculación con la reforma agraria leonesa, la historia de la misma y el impacto que todo esto tuvo en diversas personas en ese momento (la datación se ubica en 1930) y después (Rivera Garza 2016a).

Este remarcamiento de la colaboración y el ocultamiento del nombre de la autora de @EstacionCamaron, nos remite a la reflexión y problematización que plantea Rivera Garza en sus proyectos escriturales sobre la autoría y el escribir en comun(al)idad.<sup>143</sup> Como ya ha sido planteado reiteradamente en este trabajo a partir de otros conceptos expuestos por la autora en algunos ensayos como el de desapropiación, para ella el texto en general –independientemente de su tipología y soporte– es una producción fraguada en comunidad, entendida esta “[...] no sólo [como] al entramado físico que constituyen el autor, el lector y el texto, sino también [...] a esa experiencia de pertenencia mutua con el lenguaje y de trabajo colectivo con otros, que es constitutiva del texto” (Rivera Garza 2013a, 23). Esta escritura comunalitaria es una práctica en la que el texto es urdido colectivamente, gracias a un trabajo físico e intelectual, colaborativo, de apoyo mutuo de un nos-otros constituido por un estar-en-común (Rivera Garza 2014b, 40). Esta noción es planteada por Rivera Garza a partir de su lectura sobre el concepto de *comunalidad* de la cultura mixe. Siguiendo a Floriberto Díaz, la autora toma esta idea para pensar ciertas escrituras contemporáneas donde predomina el hacer colectivo (Rivera Garza 2014b, 36):

Se trata de maneras políticamente relevantes de entender el trabajo del escritor en cuanto tal, es decir, en cuanto trabajo –uno que, viéndoselas de cerca con el lenguaje común, se encarga de producir y reproducir tanto significado como significante–. Se trata, así entonces, de entender el trabajo de la escritura como una práctica del estar-en-común en la cual o a través de la cual se exponen, a decir de Jean-Luc Nancy, las singularidades finitas que la conforman. Se trata, finalmente, de entender a la escritura siempre en tanto reescritura, ejercicio inacabado, ejercicio de la inacabación, que, produciendo el estar-en-común de la comunalidad, produce también y luego entonces el sentido crítico –al que a veces llamamos imaginación– para recrearla de maneras inéditas. (Rivera Garza 2014b, 36)

Así pues, en este proyecto de escritura digital, las colaboradoras de @EstacionCamaron y Rivera Garza hacen una práctica de trabajo colectivo con (gracias a) los tuits. Cabe destacar que Rivera Garza opta por el vocablo comunalidad –sin olvidar el de comunidad

---

<sup>143</sup> Como en sus textos literarios, creativos, así como en los ensayísticos y en sus participaciones en talleres, congresos y conferencias. Valgan como ejemplos de esto el poema de “La reclamante” (Rivera Garza 2011b) que abordamos en el capítulo uno y el ensayo “Desapropiación para principiantes” (Rivera Garza 2017a).

y el peso simbólico que tiene—<sup>144</sup> porque “[...] hace hincapié en las relaciones de trabajo colectivo —conocido en los pueblos mesoamericanos como tequio— que se encuentra en el eje mismo de su existir como un afuera-de-sí-mismos y como forma básica de un estar-con-otros” (Rivera Garza 2013a, 281). Este trabajo colectivo, considerado como un servicio cuya circulación amenaza la propiedad y el sistema capitalista globalizado, pone en jaque la figura del autor, como se ha venido entendiendo tradicionalmente (Barthes 1994, Bourdieu 2002, Foucault 1998a y Genette 2011), y pone en escena la de la autoría plural (Rivera Garza 2013a, 283). De ahí que pierda sentido el “[...] preguntarse por el tipo de subjetividad que hace funcionar al texto. [Habría más bien que] preguntarse, mejor, por el tipo de comunalidad que lo significa” (Rivera Garza @criveragarza 2013f). Una comunalidad creada entre las colaboradoras y compartida/ofrecida/planteada a los lectores/seguidores de @EstacionCamaron.

Otro dato que aparece en la biografía es el de la fecha en que @EstacionCamaron se une a Twitter: marzo de 2016. Este dato es significativo, pues nos permite leer otros sentidos si cotejamos con el encabezado de la cuenta:

Figura 13  
Encabezado del perfil de @EstacionCamaron



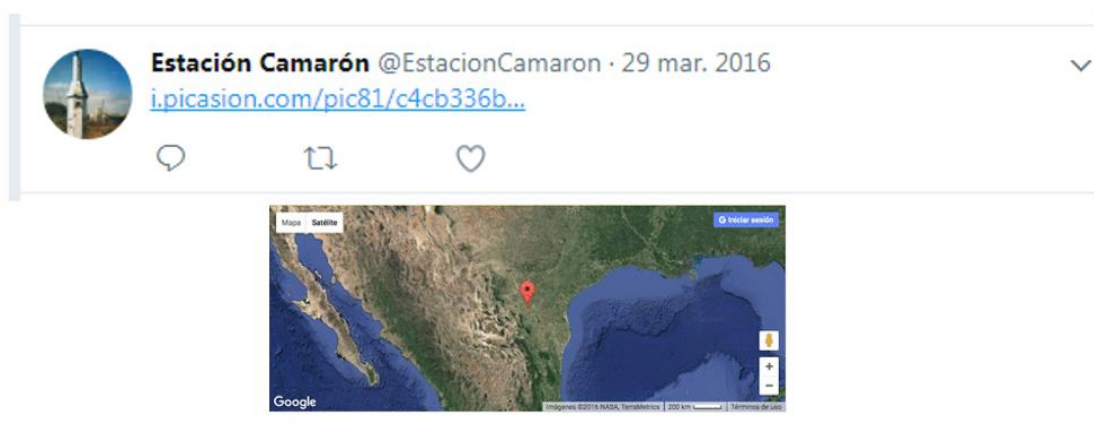
Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

<sup>144</sup> Me refiero a la línea de argumentación sobre la comunidad en la que piensa y alude, una línea “[...] que va de Anderson y sus *Comunidades imaginadas* a Agamben y su *La comunidad que viene*; de Maurice Blanchot y su *La comunidad inconfesable* a Jean-Luc Nancy y su *La comunidad inoperante*” (Rivera Garza 2013a, 272).

Por un lado, vemos que @EstacionCameron se “inicia” en marzo de 2016, pero, por el otro, observamos en el encabezado las siglas identificatorias del festival, antecedido del hashtag correspondiente para poder representar al festival en esta red y ubicar los tuits relacionados con él, así como la fecha de duración del festival y, por tanto, de la participación en él de Rivera Garza; es decir, de su producción escrituraria en @EstacionCameron. Este tiempo/duración de participación estaba delimitado por tres días, durante los que se llevó a cabo el festival: del 19 al 21 de abril de 2016.<sup>145</sup>

No obstante, esta temporalidad excede los tres días y se desplaza de adentro hacia afuera y de atrás hacia delante de manera permanente en tanto Estación Camarón es una ramificación de otros gestos textuales de la escritora. El ir hacia atrás, por ejemplo, lo hemos visto en los epitextos mencionados anteriormente.<sup>146</sup> El ir de afuera hacia adentro y viceversa se concreta en el tuit del 29 de marzo de 2016 cuando, junto con la creación de la cuenta, se tuiteó:

Figura 14  
Tuit 0 de @EstacionCameron y googlemaps al que remite el enlace tuiteado en él



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Es decir, un enlace, una dirección que remite a una imagen interactiva de Googlemaps y que localiza un pin en un punto de México. Un punto que se mantiene en el lugar mientras

<sup>145</sup> En este encabezado ubicamos otros datos. Además del número de tuits compartidos, tenemos que @EstacionCameron está siguiendo a cuatro cuentas, todas de corte institucional y vinculadas al INBA: @AlfonsinaINBA, @CCLXV, @bellasartessinba, @literaturainba; actualmente tiene 243 seguidores –este número se va modificando: el 13 de agosto de 2018 tenía 189–, ha dado 3 “me gusta”, cifra desbalanceada con relación a los innumerables “me gusta” recibidos, así como retuits y respuestas (@EstacionCameron 2016). A esto solo habría que agregar la sección multimedia compuesta de 14 fotos y un video –el de Googlemaps con el que abre este proyecto.

<sup>146</sup> Un hacia atrás que va aún más hacia atrás si pensamos en los epitextos mencionados, específicamente en las entradas del blog *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos* de marzo de 2016. Al respecto ver: Rivera Garza (2016b).



el mapa cambia, y pasa de ser una visión global de parte del territorio nacional mexicano a una específica donde puede observarse una carretera. Justo cuando se llega a esta especificidad de la ubicación marcada en el mapa, se reinicia todo el proceso, y así una y otra vez hasta que se decide no ver más la imagen.

Hacia adelante, en el sentido de un más allá temporal. Aunque el último tuit compartido fue el 21 de abril de 2016, el proyecto de Estación Camarón ha continuado, no solo porque la cuenta sigue activa y alojada en Twitter, sino, y muy especialmente, por lo que Rivera Garza ha realizado después de él. Vale acotar que Estación Camarón es un proyecto que forma parte de uno mayor y de largo aliento como es *el algodón en México* iniciado por la autora en 2015. Luego de @EstacionCamaron, apareció el ensayo “The Afterlife of Cotton: Through the Present and Past of a Border Town, in the Trail of Legendary Writer José Revueltas” publicado en septiembre de 2016 (Rivera Garza 2016d); se llevó a cabo el seminario “Autobiografía del algodón” dictado por la autora en abril de 2017 en la Universidad Andina Simón Bolívar – Sede Ecuador; se presentó el libro *Cardenismo: auge y caída de un legado político y social* (Del Valle y Palou, eds. 2017) en el que colaboró con un capítulo titulado “K61 Norte, Brecha 124. Agricultores en tránsito a colonizar Tamaulipas” publicado en 2017 (Rivera Garza 2017c); se realizó el taller “Estación Camarón: Cotton, Violence, and the Aridity Line on the U.S.-Mexico Border” que impartió en la Universidad de Stanford en febrero de 2018 y siguió trabajando en su libro *Autobiografía del algodón* que apareció publicado en julio de 2020.<sup>147</sup> En este ir y venir del tiempo y del espacio, tenemos un ahora de tres días, del 19 al 21 de abril de 2016, justo veintiún días después de ese primer tuit que nos ubica como

---

<sup>147</sup> Los datos del seminario y del taller pueden ser consultados en Universidad Andina Simón Bolívar (2017) y Stanford University (2018). En relación con el primero, la autora en un intenso y nutritivo encuentro de tres días en Quito compartió su poética al exponer las nociones sobre las que se levanta su proyecto de escritura y que hemos explicado ya en el primer capítulo de esta tesis. A partir de esto, desmenuzó el proceso a través del cual fue articulándose su investigación sobre el algodón en México y cómo fue adquiriendo formas y textualidades distintas hasta tomar, finalmente, la de la novela. Esta investigación en ciernes para el momento del seminario, finalizaría con la publicación de *Autobiografía del algodón* en 2020. Este libro, cuyo proceso de producción/gestación puede rastrearse en los proyectos enumerados antes, que serían sus estados iniciales, responde a una serie de inquietudes y reflexiones que rodearon –y lo siguen haciendo– a Rivera Garza, como: el soporte investigativo-creativo, así como la fundamentación teórica que sostiene a su escritura; la confluencia en la construcción de una historia de la vida familiar, propia, vegetal, social, económica, política, literaria y territorial; el uso de diferentes materiales y archivos: histórico, fotográfico, literario, familiar; por ejemplo. Cada uno de estos aspectos fueron explicados desde casos concretos como el análisis de una foto, de un suceso histórico, de la consulta/visita de un sector y/o un archivo por mencionar algunos. Todo para hacernos ver que la escritura es una zona de búsqueda, más que de hallazgos.

Sobre *Autobiografía del algodón* me referiré en las conclusiones de la tesis, pues el objeto de este capítulo es el proyecto de tuitrelato de @EstacionCamaron.

tuiteros en el mapa de México y, específicamente, en Estación Camarón, que será cuando la cuenta realmente esté activa y se compartan sus tuits profusamente.

Todo lo anterior muestra el carácter expandido del proyecto de Rivera Garza que cruza y vincula tres dimensiones temporales –pasado, presente y futuro– con diferentes espacios. En la imagen del algodón hay una rearticulación permanente entre lo cronológico y lo topológico; en ella, coinciden la oportunidad, la bifurcación y la subjetividad de la vivencia de esos tiempos y espacios que son narrados y pensados. Esta escritura ampliada que se disemina en temporalidades, lugares y textualidades diversas se relaciona con las propuestas críticas sobre la copresencia de tiempos y espacios que han sido planteadas desde lo artístico. Me refiero las temporalidades que convergen en las imágenes y textos como planteara Aby Warburg en su *Atlas* donde el tiempo y el lugar carecen de límites, trazan una heterotopía y una heterocronía y de sus fisuras emergen la *supervivencia* de otras imágenes y otros textos de tiempos y lugares distintos (Didi-Huberman 2009 y 2011). Lo espaciotemporal confluye desde la complejidad de lo simultáneo, lo contradictorio, lo anterior, lo actual, lo porvenir y apunta a nuevos modelos conceptuales, críticos, metodológicos y creativos como el del *atlas* iniciado por Warburg y profundizado por Didi-Huberman, la *mesa de encuentros* que extiende Graciela Speranza (2012) para exponer diversos proyectos trastrocando el paradigma temporal y proponiendo otro que la llevará años después a presentar la noción de *cronografía*: una figura que permite agrupar diferentes materialidades que visibilizan el pasado resguardado en sus formas, la mezcla de tiempos que las compone y su naturaleza anacrónica (Speranza 2017).

En esta corriente de pensamiento, el tiempo problematiza la figura de cronos, la desplaza, y relocaliza la de kairós: la del tiempo “distendido en el que el que cada presente contiene sus propios pasados y futuros y en el que la memoria de lo acontecido, y la imaginación sobre el destino colectivo, pueden convocar al ayer y al mañana en cada ahora histórico” (Valencia García 2007, 1). Es decir, entre la síntesis y la distención, la fecundidad del tiempo incluye la tensionalidad de las temporalidades. Una fecundidad que leo en los 479 tuits escritos desde @EstacionCamaron en los escasos tres días que estuvo activa, en tanto lapso de producción de tuits.<sup>148</sup>

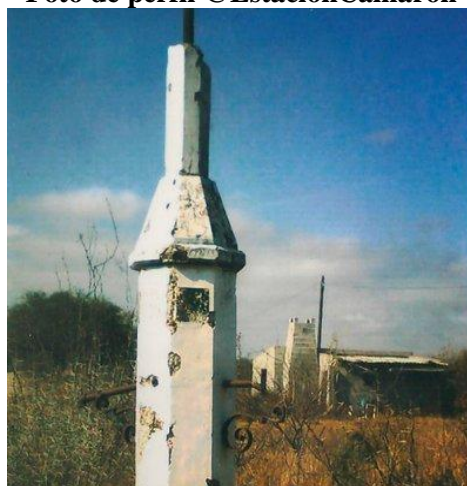
---

<sup>148</sup> En total, se tuitearon 480 tuits en @EstacionCamaron. Llamo tuit 0 al primero compartido el 29 de marzo de 2016; este es solo un enlace que remite a una imagen interactiva de Googlemaps (ver figura 14). Los otros 479 tuits fueron escritos y compartidos durante los tres días del #EDG16.

La convergencia anacrónica entre tiempos heterogéneos que explicamos antes emerge en @EstacionCamaron desde el inicio. Aparece como un rasgo identitario del proyecto en la foto escogida para el perfil que además será una presencia visual reiterada. Esta imagen reaparecerá de modo distinto en dos tuits del 21 de abril de 2016 y en uno del 20,<sup>149</sup> por eso me interesa detenerme en ella. La foto de perfil, en tanto representación visual para la red social, identifica a @EstacionCamaron en más de un modo. Más allá de que los seguidores puedan reconocer en ella la localidad de Estación Camarón, es justo lo que muestra lo que genera otros sentidos. Por un lado, hay una apuesta por reinsistir en lo fotografiado; pues, la foto que se multiplica en cada tuit reitera la visión enmarcada en ella. Por el otro, expone los vestigios del lugar, en un primer plano, lo que queda del obelisco y, en un segundo, parte de una edificación que apenas se mantiene en pie.

Figura 15

**Foto de perfil @EstacionCamaron**



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Descarga de imagen

La foto capta una serie de ruinas, de restos materiales en medio de la tierra abandonada. Encuadra a Estación Camarón devenida en ruina y muestra ese proceso inevitable al paso del tiempo “[...] que afecta sin distinción a todo el entorno construido, logrando, en última instancia, que lo edificado pierda la organización de sus partes, su función original y sus significados” (Errázuriz y Greene 2018, 28). Ruinas que dan cuenta de un espacio dotado de una carga simbólica y un valor histórico-cultural asociados con la derrota y el olvido (Errázuriz y Greene 2018, 30). En estos restos notamos una

---

<sup>149</sup> La imagen del 20 de abril está disponible en @EstacionCamaron. 2016. *Estación Camarón*. <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722840809184186368>. Mientras que las dos del 21, entre las que apenas hay unos breves minutos de diferencia en cuanto a su publicación, en @EstacionCamaron. 2016. *Estación Camarón*. <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723189991854084096> y @EstacionCamaron. 2016. *Estación Camarón*. <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723193749027704832>.

reactualización material y conceptual del objeto fabricado y del tiempo, de lo vigente, y, con ella, una reconfiguración del escenario contemporáneo en el que van apareciendo los residuos de los incendios de la historia (Didi-Huberman 2010). Como señala Didi-Huberman (2009), los vestigios evidencian simultáneamente una *realidad de fractura* y una *realidad espectral*. Se trata de la convergencia de la ausencia y la presencia en una materialidad horadada por el tiempo y que en su forma registra su destrucción, su resistencia y supervivencia.

Junto con Tomás Errázuriz y Ricardo Greene (2018) –quienes piensan en el carácter procesual de la materialidad y buscan ampliar el campo de sentido asociado a la noción de ruina, pienso que

[...] la ruina solo parec[e] tener valor como único vestigio y símbolo de autenticidad de un pasado perdido (Zucker 1968) [y me pregunto junto con ellos] Pero ¿por qué recortar la ruina del fondo de lo cotidiano, transformándola en algo excepcional, memorable y conmovedor? ¿Por qué no hablamos también de aquellas ruinas ordinarias, anónimas e irrelevantes para la cultura [...] que avanzan silenciosas hacia el olvido; o de aquellas en que se aceleran los procesos de deterioro y obsolescencia en miras de su pronto reemplazo y capitalización? (30)

Siguiendo a estos autores y a Rivera Garza, creo que ella ha ido replanteándose el tema del tiempo –abordado antes de otro modo como, por ejemplo, en su producción poética, pensemos en *Viriditas*– y regresado a él desde la tensión entre tiempo, historia y resto. Estas nociones le preocupan y la llevan a cuestionar la relación del presente con otros tiempos y los relatos construidos alrededor de Estación Camarón, de lo que queda de él. Por eso, considero que desde el lenguaje visual se hace las mismas preguntas formuladas por Errázuriz y Greene (2018). De ahí que vea la enunciación de estas interrogantes en la imagen del perfil que reaparece en el tuit 225 compartido el 20 de abril de 2016:

Figura 16  
Imagen del tuit 225 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Descarga de imagen

En esta foto, podemos notar la “misma” imagen, es decir, está el obelisco de Estación Camarón y el resto de la edificación ubicada al costado derecho de aquel. No obstante, a pesar de que, en principio, se capta lo mismo, hay varias diferencias en relación con la foto del perfil. Estas diferencias son, entre otras, la distancia entre los objetos fotografiados: en la foto de perfil el lente está más cerca de ellos y hay un juego de composición, en tanto que hay dos planos de captación para presentar dichos objetos; mientras que en la foto del tuit 225 del 20 de abril de 2016, esas construcciones están alejadas del lente y, por tanto, del espectador de la imagen. En este caso, los objetos no están hacia el centro del encuadre fotográfico, con una inclinación hacia la derecha –como se nota en la foto de perfil–, sino hacia el fondo del encuadre y –si dividimos la foto en cuatro partes– lo que queda de esas construcciones se ubica en el cuadrante izquierdo superior de la fotografía. Pareciera que en el centro de esta composición fotográfica no hay nada, pues el resto de la fotografía está constituida –en su mayoría– por un pastizal seco. Sin embargo, ese centro “vacío” de la foto es intervenido por otra imagen que reproduce las construcciones antes de su ruina. Es una hoja blanca donde aparece en un primer plano, ocupando casi la totalidad del espacio, una fuente con el obelisco en su centro. Más hacia el cuadrante superior izquierdo y en escala menor, cuestión de perspectiva, hay una glorieta, un quiosco. Esta imagen, que parece ser la reproducción de un dibujo de plumilla de estas edificaciones, está arrugada, tiene una palabra escrita en el margen inferior izquierdo y está sostenida en el otro extremo por tres dedos a modo de pinza.

En este texto visual del 20 de abril de 2016, leo tres planos de sentido, tres niveles de escritura. El primer nivel es el de la toma general del espacio natural-cultural (en cuanto a intervenido, edificado) de Estación Camarón. El segundo es la intervención de ese espacio dentro de la imagen diseñada a partir de la superposición de otra imagen que lo “representa” de otro modo. El tercer nivel, lo ocupa la mano que construye el texto. La mano de Rivera Garza que sostiene este papel arrugado y donde leemos escrito en mayúsculas *TIERRA*. El texto se completa con la frase que también integra a este tuit: “Un montón de tierra revuelta con escombros” (@EstacionCamaron 2016). En relación con los planos, el primero muestra el deterioro que ha sufrido Estación Camarón; el segundo, su contraste temporal, su pasado recolocado para cumplir la función de completud ante la ruina. Y, el tercero, a través de la superposición de imágenes y de la

escritura en ese trazo de la palabra, se colocan las capas de sentido para preguntarse qué ocurrió en esa tierra otrora próspera y pujante y que hoy día solo es polvo y cascote.

A los gestos anteriores que ya hemos presentado, a saber: el del trabajo compartido de la escritura, el de la convergencia anacrónica de tiempos y el de la problematización del resto; se le suma el de los estratos que constituyen el texto. En estos niveles y planos se presenta el juego correlacional de sentidos y temporalidades que he mencionado antes. Si bien he dado cuenta de la factura de estas capas al leer la imagen del tuit 225 (ver figura 16), este diseño escriturario se nos presenta recién iniciada esta tuitescritura:

Figura 17  
Tuit 2 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

En este tuit hay una frase acompañada de una imagen. En ella, vemos en el fondo de la composición la reproducción de una foto de archivo, en blanco y negro, de una represa; sobre ella, en un primer plano, la mano que sostiene una plantilla y que interviene la foto de la represa. La plantilla presenta un dibujo que se superpone a la foto, complementa algunos elementos de la represa, como las esclusas, y posee cierto colorido. Finalmente, una frase escrita en el extremo inferior derecho de la composición de la imagen que es una reescritura, una variación, de la tipeada al inicio. Esta imagen es diseñada igual que la del tuit 225 (ver imagen 15), es decir, se yuxtaponen capas espacio-temporales de improntas y textos escritos donde se actualizan y se confrontan, se reescriben y revisualizan tiempos disímiles en una misma representación. Este tuit es muy relevante, pues en su diseño se encuentra la propuesta escrituraria que plantea Rivera Garza en @EstacionCamaron y además introduce el primer núcleo temático de la historia:

la presa. Para decirlo de otro modo, en este tuit la autora nos muestra cómo va acumulando capas espacio-temporales de improntas y textos escritos donde se actualizan y se confrontan, se reescriben y revisualizan tiempos disímiles en una misma representación. Es decir, se construyen una serie de figuraciones e ideas textualizadas a través de la palabra y/o la imagen, desde un presente que mira al pasado y lo reescribe, a partir de una serie de yuxtaposiciones, montajes y fotomontajes.

Como nos recuerda la escritora, “El presente del tuit, como el presente del tuitero, se basa en un principio de yuxtaposición y montaje” (Rivera Garza 2014b, 12). Este principio funciona como una línea transversal y se observa tanto en el diseño de los tuits como en la estructuración de este proyecto de escritura digital. Este relato está construido desde una escritura vertical, sináptica, breve, enmarcada en una interfaz (Rivera Garza 2014b, 7) desde la cual es publicado y compartido, y está organizado en tres partes, cada una corresponde a uno de los días de la realización del #EDG16 y a un tema central determinado. La primera es “I. UNA COSA NADA MÁS BELLA”, tuiteada el 19 de abril de 2016; la segunda es “II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO”, tuiteada el día 20 de abril de 2016 y la tercera se titula “III. SUBSTRACCIÓN”, fue tuiteada el 21 de abril de 2016.<sup>150</sup> Estos apartados diferenciados constituyen una tríada, al punto que los ejes temáticos alrededor de los cuales se escriben/comparten los tuits son interdependientes y se solapan entre sí. Si bien es cierto que el núcleo temático del “I. UNA COSA NADA MÁS BELLA” es la presa, del “II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO” lo es la huelga y del “III. SUBSTRACCIÓN”, el éxodo, también lo es que todos esos temas, alrededor de los cuales se articulan las historias, se *salen de* “su” apartado y emergen en los otros. Cada tema abordado permite dar cuenta de la indagación del territorio que se recorre, seguir las huellas de Revueltas y presentar una lectura de ese espacio.

Así como lo he ido demostrando a lo largo de este apartado, se amplía la base de la operación de yuxtaposición de sentidos, imágenes, textos en la misma medida en que esto implica colocar la transición y la permanencia de los tiempos y espacios. Una imagen siempre es presente y al colocar una nueva sobre el mismo escenario de la anterior, incluye la ruptura temporal tanto como la supremacía del tiempo fijado en cada etapa. En esta operación de confluencia y dispersión, de estabilización y desestabilización entre espacios diferenciados a golpe del paso del tiempo, en esas manos que tocan el paisaje

---

<sup>150</sup> En cada apartado hay una serie de tuits sin traducir al inglés y otros contruidos solo con imágenes, al respecto ver el anexo 1.

natural casi abandonado, fluctúa la estrategia de Rivera Garza de su intervención con esta tuitescritura.

Si las producciones escriturarias riveragarceanas que hemos analizado en los capítulos anteriores se levantaban sobre una serie de cortes, de tajos, @EstacionCamaron se asentará también en lonchas solo que operará de otra manera; apelando a un desplazamiento mayor de lo estatuido (de la noción tradicional de texto, escritura, autor, tiempo, espacio; por ejemplo). Este proyecto se alinea con el concepto de montaje de George Didi-Huberman (2008) donde el colocar capas de sentido es una estrategia para reconocer la fragilidad de la representación o el fin de cualquier intento de estabilizar la noción de la historia, de historiar, entre otros procesos que dependen de esas superposiciones de tiempos, espacios, cortes e intervenciones y transforman estas categorías.

En @EstacionCamaron cada tuit se nos muestra como una pequeña sala en la que van apareciendo diversos textos verbales y/o visuales, independientes o en conjuntos, recortados y pegados digitalmente, traducidos al inglés o no. Una sala individual diseñada por la curadora Rivera Garza y que para montarla cuenta con sus colaboradoras quienes también tienen injerencia en el ensamblaje de los materiales. Aquí volveremos a ver el resultado del corte y confección de la autora, solo que la interfaz nos mostrará los respuntes de esta con-ficción con la traza digital. Las pequeñas salas individuales en su multiplicidad, diversidad y totalidad armarán una sala abierta sin paredes ni límites y paradójicamente material dentro del espacio virtual de Twitter. Una sala abierta que se presenta como una práctica de la exhibición en tanto se muestra la obra, la tuitescritura, que se produce en un espacio público en el que podemos estar e interactuar, el de la web.

Desde mi perspectiva, @EstacionCamaron es una práctica artística experimental y una apuesta política que problematiza lo común y lo histórico, una instalación digital que genera una experiencia estética, multimedia y espacial en el ciberespacio. Pienso esta articulación del montaje con lo político siguiendo a Didi-Huberman (2008): una política figural trazada desde el montaje-desmontaje-remontaje que ex-pone las pugnas, contradicciones y (des)encuentros recíprocos que atraviesan la historia. Desde el arte se urde un montaje que “sería a las formas lo que la política es a los actos: necesita juntos estos dos significados del desmontaje que son el exceso de las energías y la estrategia de los lugares, la locura de trasgresión y la sabiduría de posición” (loc. 1888). En este caso, desde los tuits compartidos se nos presenta una obra que *muestra por montaje* –temporal, visual, verbal– los fragmentos y las rupturas de diferentes archivos para exponer las



tensiones y (dis)continuidades de las H/historias que convergen en este tuitrelato. Y, al hacerlo, al mostrar las dislocaciones de lo usualmente reunido y las recomposiciones de lo normalmente separado interroga, critica, cuestiona y “recompone las fuerzas de lo político por descomposición y exposición analítica de la historia” (Didi-Huberman 2008, loc. 1791).

Para interactuar con los materiales ubicados en esta sala abierta, haremos uso del lenguaje digital y de las herramientas teórico-metodológicas que hemos empleado a lo largo de este trabajo y que, como hemos insistido, son transversales. Las categorías que constituyen la teoría y poética riveragarceanas, así como las de indocilidad y tajo seguirán acompañándonos para pensar esta tuitescritura, también la noción de cronografía. Esta última la aplicaré y problematizaré desde la imagen del *hashtag*. El *hashtag* es una frase conformada por una o varias palabras clave agrupadas unas tras otras y precedidas por el numeral o almohadilla (#). Es una etiqueta de metadatos, creada en Twitter y empleada luego en otras redes sociales, cuyo propósito es que el usuario y la red identifiquen temas de interés y puedan seguir/participar en la discusión planteada sobre ellos.

En las páginas sucesivas nos adentraremos en esta instalación digital siguiendo los diferentes *hashtags* que he creado para agrupar los hilos/tuits de sentidos y significados que se salen y (des)encuentran en cada sección de @EstacionCameron con el objeto de analizar la potencialidad crítica y política de este tuitrelato a partir del avicinamiento de espacios, tiempos y temas.

## 2.1 #LaPresas

I. UNA COSA NADA MÁS BELLA  
(@EstacionCameron 2016)

[La presa es un anfiteatro, solemne y noble]  
(@EstacionCameron 2016)

#LaPresas aparece como el primer núcleo temático del tuitrelato. Se nos anunciaba visualmente en el tuit 2 (ver figura 17) y reaparecerá reiteradamente a lo largo de toda esta tuitescritura. Su figura funciona como nodo neural del proyecto, pues (re)ordena el espacio físico y simbólico de Estación Camarón y de @EstacionCameron. Desde lo verbal, es introducida con la marca de la violencia, tal como leemos en los tuits 3 y 5: “Entre 2010-12 el cártel de los Zetas convirtió la prisión de Piedras Negras en una fábrica

de uniformes, chalecos antibalas y des[a]parecidos. Cerca de Piedras Negras se encuentra la presa Don Martín. Los Zetas la transformaron en una narcofosa submarina” (@EstacionCamaron 2016).

Estos tuits iniciales trazan un mapa distinto al que aparecía en esa imagen de Googlemaps del tuit 0 (ver figura 14). Indica que “[...] La presa Don Martín está a unos cuantos kilómetros de la frontera entre México y los Estados Unidos” (@EstacionCamaron 2016), está localizada en el Estado de Coahuila en la región del Noreste de México y, junto con los estados de Nuevo León y Tamaulipas, forma parte de la ruta de las drogas ilegales trasladadas desde México hacia Washington y Nueva York (Osorno 2016). Este mapa agrega, pues, un trazo adicional: el de la violencia que literalmente lo marca.<sup>151</sup>

“La presa Don Martín también es conocida como la presa Venustiano Carranza.” (@EstacionCamaron 2016), fue construida entre 1927 y 1930:

El primero de enero de 1927 empezaron oficialmente los trabajos de construcción de la presa Don Martín en el municipio Juárez, al norte del estado de Coahuila, a unos cuantos kilómetros de la frontera con los Estados Unidos. Ubicada en el cauce que une el Río Salado y el Río Sabinas, en un rancho que alguna vez le perteneció a un tal Martín Guajardo, su embalse tuvo una capacidad para albergar 1,396 hectómetros cúbicos de agua. El uso primordial de este líquido fue y ha sido el riego agrícola en las tierras comprendidas por el Distrito de Riego Número 4, un área que ha variado en extensión pero que, en sus buenas épocas, llegó a cubrir aproximadamente hasta 60 mil hectáreas entre los estados de Coahuila y Nuevo León. El proyecto hidráulico era de tal importancia que a su inauguración, ocurrida en octubre 6 de 1930, acudió en persona el general Plutarco Elías Calles, por entonces el poderoso expresidente de México, en representación de Pascual

---

<sup>151</sup> Los Zetas fue una organización criminal mexicana, caracterizada por emplear el terrorismo, por tener una estructura paramilitar y trazar una macabra y funesta estrategia de negocio criminal (Coscia y Ríos 2012). Operaron entre 1999 y 2014, se expandieron a 405 municipios de México, así como a Guatemala y Centroamérica (Coscia y Ríos 2012). Fueron considerados una amenaza global.

Los Zetas fueron apropiándose de todos los espacios posibles y así lo hacían saber. De ahí que pudiese verse la letra “Z”, así en mayúscula que aludía al cartel, en los lugares que consideraban “suyos”. Un ejemplo de ello es la “Z” pintada en una colina al lado de la caseta de peaje en la autopista entre Monterrey y Torreón, justo en el estado de Coahuila, y que puede apreciarse en una foto de 2010 tomada por Tomas Bravo de la agencia Reuters y que Rivera Garza (2016d) incluye en su texto “The Afterlife of Cotton: Through the Present and Past of a Border Town, in the Trail of Legendary Writer José Revueltas”. Los Zetas llegaron a Coahuila en 2007 (Rivera Garza 2016d) y ya en el 2010 se habían adueñado del centro penitenciario de la ciudad fronteriza de Piedras Negras ubicada en este Estado. De hecho, “[...] este centro estuvo bajo el control total del cártel de Los Zetas entre 2010 y 2012. Durante esos dos años, la cárcel se convirtió en un centro criminal en el que los internos fabricaban uniformes, fundas y chalecos antibalas para los miembros de la banda y alteraban vehículos para ocultar drogas, armas y dinero en su interior” (Osorno 2016, párr. 4).

Para más detalles sobre Los Zetas, ver: Jorge Fernández Menéndez (2006) y Jorge Fernández Menéndez y Víctor Ronquillo (2007).

El espectro de Los Zetas sigue apareciendo en las producciones literarias mexicanas más recientes. Un ejemplo es la crónica de Fernanda Melchor (2018) “Veracruz se escribe con zeta”, incluida en *Aquí no es Miami*, en la que se desarrollan varias viñetas sobre el miedo y el horror que genera esta organización.

Ortiz Rubio, uno de los presidentes del así llamado Maximato. (Rivera Garza 2016a, párr. 4)

Aunque ya en 1882 funcionaba el Ferrocarril Nacional México-Nuevo Laredo y estaba activo el tramo correspondiente a Nuevo Laredo-Monterrey, la región de Anáhuac (Nuevo León) permanecía aislada; los poblados y el desarrollo de actividades productivas eran prácticamente inexistentes (Anguiano 2000, 50). En agosto de 1881 se iniciaría la construcción de la Estación Camarón que serviría como estación para el cambio de vía, tres meses después se iniciaría la construcción del ferrocarril en Estación Rodríguez (Anguiano 2000, 50). Antes de seguir, es necesario ampliar el recuento histórico de este proceso de modernización e industrialización en una de las zonas más importantes del país:

El ferrocarril vino a revolucionar el añejo problema de la comunicación entre los pueblos. Empero a raíz del conflicto armado de 1910 las mencionadas estaciones ferroviarias (Rodríguez y Camarón) permanecerán semiabandonadas y las actividades agrícola y ganadera de la región se verán afectadas por el estancamiento. Todavía para el año de 1920 la extensa región se encontraba despoblada y en la mayor parte de los casos los terrenos que formarían parte del Sistema (o Distrito) de Riego No. 4 estaban abandonados, y las grandes cantidades de ganado que existían se perdieron a raíz del movimiento de Revolución de 1910.

Será hasta 1926 y a raíz de los trabajos iniciados por la Comisión Nacional de Irrigación (CNI), consistentes en desmontes y construcción de obras de la presa "Don Martín" cuando se comenzará a dar un flujo de trabajadores asalariados, agricultores, comerciantes, etc., a la región agrícola de Don Martín (localizada en el Estado de Coahuila).

Paralelo a la construcción de las obras en varias partes del área irrigable, se conformaron pequeños núcleos de población, con los que irán resurgiendo los poblados de Camarón, Rodríguez, El Nogal y Salinillas entre otros (quedando inicialmente los dos primeros en carácter de campamentos). Estación Camarón y Rodríguez fueron los lugares en donde en un inicio se asentaron la mayoría de los grupos humanos que llegaron a la región. (Anguiano 2000, 50-51)

Estos datos sobre #LaPresas y el Sistema de Riego No. 4 parecieran irrelevantes, pero la figura de #LaPresas, su cercanía con la frontera estadounidense, el carácter agrícola de esta zona, la repartición de tierras realizada en ella desde 1930, siguiendo la Ley de Colonización de 1926 (Rivera Garza 2016a), la multiplicación de la población en esa área, consecuencia del arribo de posibles colonos y trabajadores agrícolas deseosos de conseguir empleo y de ser dueños de la tierra que labran (Rivera Garza 2016a), y la dinámica que ello trajo constituyen circunstancias determinantes en @EstacionCamaron.

A los tuis citados antes que cartografían con hitos violentos a la región,<sup>152</sup> le seguirán otros en los que Rivera Garza reflexiona sobre #LaPresas, siguiendo a la antropóloga cultural y médica Saiba Varma. La doctora estudia cómo los espacios, en especial los de asistencia psiquiátrica y humanitaria, entran en tensión y, simultáneamente, se convierten en microcosmos de las políticas de violencia y ocupación. Aunque ella puntualmente aborda este problema en el caso de la Cachemira ocupada por los indios, Rivera Garza rescata el tema/problema de los espacios:

Las construcciones son lugares encantados, dijo Saiba Varma en una plática sobre la antropología de las infraestructuras.  
Hay infraestructuras suaves, como hospitales y fábricas; y duras, como carreteras y puentes. Como las presas. Duras, sí. (@EstacionCamaron 2016)

Estos tuits sobre las *infraestructuras suaves y duras* dan cuenta, por un lado, de los sistemas, instalaciones y/o servicios requeridos para el buen funcionamiento de una comunidad determinada (pueblo, ciudad, país), en cuanto a condiciones de vida, y, por el otro, de cómo eso se diversifica y articula entre sí. Las infraestructuras duras, como #LaPresas, son aquellas grandes redes físicas necesarias para el funcionamiento de una nación industrial moderna; un trazo realizado en su mayoría por el Estado dado el carácter de utilidad pública de la obra y de los costos de ejecución. Mientras que las infraestructuras suaves se corresponden con todas las instituciones, en términos simbólicos y espaciales (en cuanto a edificación que ocupa un lugar), que mantienen la economía, la salud, las normas sociales y culturales de una comunidad como, por ejemplo, el sistema financiero, de educación, de salud, de gobierno, y aplicación de la ley, así como los servicios de emergencia (COPRO 2016).

Esta reflexión sobre #LaPresas como *infraestructura dura* enlaza a #LaPresas Don Martín con el proyecto modernizador del México posrevolucionario, caracterizado por la ideología del progreso. Ante los problemas sociales y económicos heredados de la Revolución Mexicana –entre los que destacan la crisis socioeconómica, el problema de la pobreza y las reclamaciones agrarias de tierra–, los gobiernos posrevolucionarios de 1920 y 1940 apostaron por volver al lugar de origen de todos estos problemas: el campo (Anguiano 2000, s/p).<sup>153</sup> En función de solucionarlos, “[...] diseñarán toda una política

---

<sup>152</sup> Al respecto, ver en el anexo 2 los tuits 3 y 5 alusivos a la presencia de Los Zetas en la región.

<sup>153</sup> “Esta política de desarrollo y modernización del campo mexicano fue una de las piedras angulares de los gobernantes postrevolucionarios, entre los que figuran los presidentes: Plutarco Elías Calles (1924-1928), Abelardo L. Rodríguez (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932), Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) y Manuel Ávila Camacho (1940-1946)” (Anguiano 2000, s/p).

de fomento y de modernización del campo mexicano, para lo cual se basarán en la colonización e irrigación de viejas y nuevas áreas cultivables” (Anguiano 2000, s/p). Para decirlo de otro modo, para resolver el problema agrario y crear una economía autosuficiente emplearon como estrategia un proyecto agroindustrial que facilitara el asentar la política de sustitución de importaciones. Esta última “[...] se materializó en México con el establecimiento de una agricultura comercial moderna fuertemente organizada y altamente tecnificada. Como resultado de lo anterior, se crearon desde los años 20's. a los 50's., alrededor de 150 Sistemas Nacionales de Riego, siendo el Sistema Nacional de Riego No. 4 Don Martín uno de ellos” (Anguiano 2000, s/p). Así pues, #LaPresada cuenta del México moderno y progresista.

A los tuits que presentan las reflexiones sobre #LaPresada recuperando a Varma, les sigue el siguiente:

Figura 18  
Tuit 13 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron 2016. Captura de pantalla

Este tuit sobre #LaPresada, compartido por vez primera el 19 de abril de 2016 a las 10:03, presenta de otro modo este núcleo temático de @EstacionCamaron. Esta frase “[La presa es un anfiteatro, solemne y noble]” (@EstacionCamaron 2016) será una constante a lo largo de los 480 tuits, en especial en la primera y tercera parte del relato tituladas “I. UNA COSA NADA MÁS BELLA” y “III. SUBSTRACCIÓN” respectivamente. En cada una de ellas reaparecerán esas palabras; serán tuiteadas nuevamente el mismo día 19 de abril de 2016 como un nuevo tuit en tres ocasiones más: a las 19:30 en el tuit 143, a las 19:48 en el tuit 173 y a las 19:51 en el tuit 179, solo que en el segundo habrá una *variación*: “[La presa es un anfiteatro antiguo, solemne y noble]” (@EstacionCamaron 2016). Tenemos pues una repetición con una ligera diferencia. Siguiendo el concepto de

---

Para más detalles, ver: Ángel Anguiano Martínez (2000), Manuel López Gallo (1980) y Enrique Montalvo, José Rivera Castro y Oscar Betanzos Piñón (1988-1989).

*differance* de Derrida (1994), podemos decir que hay una escisión que implica una disimilitud de palabras, tiempos y espacios. En esta construcción observamos una diferencia como temporización y como espaciamento (44); pues, al establecerse la operación de la repetición se apunta a la diferencia espacial y temporal con respecto al original y se crean nuevos significados a partir del desvío que “retarda la aparición del presente [...]” y establece una “cierta distancia de separación [...]”, un modo de “hacerse tiempo del espacio, y hacerse espacio del tiempo” (44).

El texto del tuit 13 reaparece nuevamente en el tuit 470 de la sección “III. SUBSTRACCIÓN” compartido el 21 de abril de 2016 a las 14:43.<sup>154</sup> Quiero detenerme en esto para leer las particularidades de estos tuits y el modo en que funcionan en @EstacionCamaron, pues, en ellos se consolidan rasgos y procesos determinantes de este tuitrelato. Tanto en este tuit número trece como en sus “repeticiones” notamos el empleo del estribillo de la oración: “[La presa es un anfiteatro, solemne y noble]” (@EstacionCamaron 2016); es decir, se emplea un procedimiento retórico que posee un efecto estilístico, rítmico, melódico y enfático (Beristáin 1995, 419). Una repetición que le imprime sonoridad al texto y que la da cierta unidad al (re)plantear el tema central que *estriba* en el apartado “I. UNA COSA NADA MÁS BELLA”. Asimismo, otro rasgo es la propia reiteración, en tanto seguidilla y énfasis en la necesidad de repetir.

En los primeros casos, es decir en los tuits 143, 179 y luego en el 470, se observa una repetición dada a través de la reiteración de palabras idénticas, de una reduplicación. No obstante, en el 173 a esa reduplicación se le añade una diferencia, la palabra “antiguo” como señalamos antes. Es justo en esa añadidura donde la repetición deviene en diferencia gracias a la variación.<sup>155</sup> En otras palabras, por un lado, la repetición diferenciada rompe la secuencia para marcar el desplazamiento de los sentidos, es decir, para producir el agenciamiento de la diferencia (Deleuze 2002). Se incluye, entonces, una modificación en la (re)exposición del tema; al ser imitado, copiado, duplicado, el tuit se altera y conserva, al mismo tiempo, el patrón del “original”. Porque, tal y como lo explica Deleuze (2002) “[...] la repetición suma e integra las pequeñas variaciones, siempre para desgajar lo ‘diferentemente diferente’” (129) y mostrar sutilmente la marca de la diferencia. Así esta intervención gráfica del texto, esta sobreescritura, se presenta como “una

---

<sup>154</sup> Al respecto, ver el anexo 3.

<sup>155</sup> Considero pertinente pensar la repetición/diferencia, además de siguiendo a Deleuze y a Derrida, desde el concepto de variación como se entiende en la música. Para ello, parto de lo planteado por Alison Latham (2008).

interrogación sobre la escritura” (Derrida 1994, 40). Se establece, entonces, la diferencia con la palabra “antiguo” no solo para abrir un nuevo camino de significados, sino para recordar la irrupción de lo inestable que, sin alejarse de su primer referente, termina siendo una diferencia y un sentido diferido.

Este juego entre la repetición y la diferencia en @EstacionCamaron se desplaza entre lo rítmico-melódico, pasando por lo metafórico, hasta llegar a lo formal-estilístico. Más allá de repetir palabras, esta operación estética y conceptual da cuenta de la repetición como un deseo de producir variaciones: ninguna de estas será igual a la anterior. Por estas razones, este proyecto de tuitescritura se va haciendo de estrategias de escritura de yuxtaposición de tiempos y espacios, con una apuesta por la potencia del lenguaje (verbal y visual) y del pensamiento que se conjugan en una estética digital reiterativa y diferente.

De hecho, la repetición ↔ diferencia es una de las estrategias escriturarias más empleadas e importantes en @EstacionCamaron. Más allá del ejemplo del tuit 13 (ver figura 18) y de sus (re)versiones en los tuits 143, 173, 179 y 470 ya explicadas, hay otros casos ilustrativos como es el caso de la reiteración visual de la foto del perfil de @EstacionCamaron, tanto en el perfil en sí como sus recreaciones en los tuits 225, 425 y 430. Otro de los muchos ejemplos es la variación del tuit 147 “[Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies...]” (@EstacionCamaron 2016) que se hace en el tuit 239 “[Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies que a millares se articulan sobre la voz...]” (@EstacionCamaron 2016). Observamos en ellos el mismo gesto de la reescritura de un tuit, visual y/o verbal, al que se le añade algo nuevo, otra imagen, una frase, que hace de él el “mismo” tuit y, simultáneamente, un tuit “diferente”, movimiento que apuntala al juego sobre la propia idea de inestabilidad de los sentidos toda vez que ya se han colocado.

En este proyecto tuitescriturario volvemos a ver en práctica la noción de escritura que maneja Rivera Garza. Como hemos explicado en los capítulos anteriores, para la autora escribir es esencialmente reescribir. Solo que en el caso de @EstacionCamaron las implicaciones que tiene repetir para variar, cambiar, diferenciar son aún mayores; pues, esta tuitescritura explora el pasado para repetirlo con el objetivo de intervenirlo, de mostrarlo de otro modo. Los hechos se repiten pero su relato cambia, los cambia. Y, al hacerlo, se participa en discusiones textuales e intertextuales, estéticas y políticas. En palabras de la autora: “Quien reescribe actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente” (Rivera Garza 2013a, 95). Reescribir,

repetir, reversionar es desleer, desmontar un sentido y con ello la posibilidad de plantear otros.

Volvamos al tuit 13 y a los otros gestos que pueden leerse en él. El tercero es el hacer de #LaPresa algo más que una mera *infraestructura dura*, la convierte en un espacio público, un *anfiteatro*, que congrega y acoge a una comunidad conformada por los sujetos del progreso: “[Ingenieros, contratistas, albañiles, mecánicos, carpinteros, [que] poblaron todo de un rumor intenso, vital, como si no fuera una presa...” (@EstacionCamaron 2016); que convergen en ella “[como si no fuera una presa, sino una estatua, algo nada más bello, que esculpieran para adorno del paisaje gris]” (@EstacionCamaron 2016). En estos tuits, el 25 y 27, respectivamente, se reitera el cuarto gesto que vemos en el tuit 13: la incorporación del corchete al texto del tuit.

Recordemos que el corchete es utilizado de modo similar a los paréntesis para introducir información aclaratoria o adicional. Puede emplearse, además, para incluir alguna precisión dentro de un enunciado que está entre paréntesis; para evidenciar gráficamente alguna modificación del texto original que ha sido transcrito tales como explicaciones, enmiendas, adiciones; también, para dar cuenta de transcripciones fonéticas (RAE 2005). Es decir, es empleado para hacer incisos dentro de un texto para adicionar y explicar ideas en tanto se distinguen del texto original gracias a esa marca gráfica.

No obstante, en @EstacionCamaron el uso del corchete no parece responder a ninguno de los mencionados. En este caso, más que introducir un inciso explicativo, el corchete vuelve sobre el núcleo temático de #LaPresa para presentar una variante del juego con los sentidos dispersos, concentrados, sobreimpuestos o remarcados, como hemos visto. Este signo ortográfico pasa a ser una marca escrituraria importante de la tuitescritura de Rivera Garza porque incorpora los temas centrales de cada apartado de @EstacionCamaron. Este uso particular del corchete y la diferenciación en cuanto al tono del texto incluido en él, en relación con los tuits previos,<sup>156</sup> parece aludir a una especie de

---

<sup>156</sup> Hasta el tuit 12, el lenguaje empleado en @EstacionCamaron es uno de carácter expositivo, informativo, cercano al periodístico. Luego, hay un desplazamiento del mismo y un juego con la construcción del texto en sí, pues se incorporan tuits que cambian el registro hacia lo literario como el 13, 25 y 27 en los que se observa un lenguaje distinto y otra construcción de #LaPresa. En este lenguaje literario predominan las imágenes, así como una estructuración oracional diferente a la empleada antes (supresión de la forma verbal, sustitución de la misma por un signo de puntuación); un ejemplo sería el tuit 51: “Arriba: el cielo azul. Alrededor: los matorrales y las piedras. Más allá: la frontera. Un espejismo lleno de agua vacía” (@EstacionCamaron 2016).



citación de textos, pero, al no aparecer los comillas ni ningún otro rastro gráfico/textual que lo evidencie, el lector podría descartar que estos tuits sean referencias de otros textos.

Sin embargo, esta descontextualización del uso normativo del corchete con la cita adquiere sentido cuando en otros tuits se menciona que “José Revueltas llegó a caballo a Estación Camarón, un pueblo cerca de la presa Don Martín, en 1934” (@EstacionCamaron 2016), “De esto se trata todo: ir tras tu huella 82 años después. José Revueltas” (@EstacionCamaron 2016), “Dos mujeres tras su huella 82 años después. Un auto. Una carretera por la estepa [mexicana]” (@EstacionCamaron 2016). Así pues, el lector debe ir tras Revueltas para seguir este viaje:

*Ingenieros, contratistas, albañiles, mecánicos, carpinteros, poblaron todo de un rumor intenso, vital, como si no fuera una presa sino una estatua, algo nada más bello, que esculpieran para adorno del paisaje gris. Dos, tres años. Quizá cuatro o cinco, de contarse el tiempo empleado en la construcción de la presa. Felicidad llena de vigor, avispero de camiones cargados con cemento, lenguaje preciso de los martillos. Iban creciendo hombres nuevos, con caras nuevas, con manos nuevas, con voces nuevas. El antiguo, ancestral campesino, manejando hoy una revolvedora de cemento, en contacto firme, estrecho, con esa materia novísima y esbelta, era como un dios joven bajo el varonil traje de mezclilla. Construía la estatua; elevaba sobre la tierra esa música del hierro, de la arena, de la madera, de la grava, condensando poco a poco el aire para volverlo aquella estatua, primero los pies y la osamenta oscura, para más tarde el cuerpo entero con sus cortinas, con sus vestiduras, como un anfiteatro antiguo, solemne y noble.* (Revueltas [1943] 2014, 195-196. Énfasis añadido).

La cita anterior forma parte de *El luto humano* (1943), la segunda novela de José Revueltas. Un texto con el que se teje un vínculo intertextual en @EstacionCamaron evidenciado de forma constante y gradual.<sup>157</sup> En un principio, se señala con la marca gráfica del corchete; luego, con la alusión de ir tras el rastro de Revueltas y, finalmente, explicitado en el tuit 477 “[Frasas en corchetes de José Revueltas, *El luto humano*]” (@EstacionCamaron 2016). Este lazo tendido con *El luto humano* da cuenta de la estética citacionista y de la poética de la desapropiación que caracterizan a la escritura de Rivera Garza.

Como hemos visto en los capítulos anteriores, nos reencontramos con la operación de citación y desapropiación, así como con la con-ficción del texto que leímos antes en la producción poética y narrativa riveragarceana. En esta oportunidad, la novela de Revueltas es reinscrita y aludida a través de tuits en cuya conformación, además, también

---

<sup>157</sup> De los 480 tuits de @EstacionCamaron, 36 corresponden a citas textuales de *El luto humano*, mientras que 6 a paráfrasis y/o a tuits que incluyen alguna cita de la novela; todos ellos están repartidos en los tres apartados que integran el relato con su respectiva traducción al inglés.

se desapropia el uso normativo del corchete. De este modo, los tuits responden a un diseño con-ficcional; es decir, se montan a partir de la confluencia de los materiales “ajenos” que pasan a ser propios al ser intervenidos, reescritos y trans-formados. Esta escritura expandida que entra y sale de Revueltas, de los espacios, del tiempo y produce una nueva forma nos remite nuevamente a la Rivera Garza curadora, esa persona que cura y cuida de la escritura de nos-otros gracias a la escogencia crítica de los objetos culturales que atenderá. Objetos escritos/expuestos desde el señalamiento de la costura y del remiendo del texto que se (re)crea y cuyas puntadas dejan ver el texto que se copia, recicla y desapropia. Esta tuitescritura citacionista, desapropiada, con-ficcional es también una que apuesta por la estética del tajo. En ella, se van superponiendo los fragmentos sobre los que se levanta el tuitrelato gracias a la estrategia de reescritura de la yuxtaposición, el montaje y el fotomontaje.

El tuit 13 nos deja ver los recursos que emplea esta tuitescritura desapropiativa y con-ficcional. El primero, apelar a una tradición literaria específica: una novela ambientada en el México rural, relacionada con la narrativa de la Revolución Mexicana y cuya trama alude a ella y a sus efectos. Una obra laureada con el Premio Nacional de Literatura de México, cuyo argumento se construye a partir de la alternancia de un presente que gira alrededor de la muerte de Chonita y un pasado rememorado por los personajes que da cuenta de tres períodos históricos de México: la Revolución Mexicana (1910-1917), la Rebelión Cristera (1926-29) y #LaHuelga del Sistema de Riego en 1934 (Gómez Michel 2012, 21-22). El segundo, el uso de la Web2.0, de las herramientas digitales para la construcción del texto que permitirá un diseño particular del relato, una difusión distinta a la libresca e interpelar al lector desde un espacio interactivo. El proyecto apunta a los *lectores/interactores* (Kozak 2017) que consumen textualidades digitales –pienso en los lectores de poesía y narrativa digital y en los trabajos de Aburto, Läufer y la propia Rivera Garza tal como explicamos en el primer capítulo de esta tesis– o con vestigios de lo digital.

Esta desapropiación del archivo literario de *El luto humano* va más allá de cotejar el gesto autoficcional que planteó Revueltas en su novela al incluirse como personaje,<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> En la siguiente cita de *El luto humano* podemos observar al personaje de Revueltas: “-Pues mi general ya está cansado de lo que pasa por aquí, en el Sistema -dijo el ayudante-. Primero la agitación sembrada por José de Arcos, Revueltas, Salazar, García y demás comunistas. Luego ese líder, Natividad... Y ahora otra vez...” (Revueltas [1943] 2014, 130).

En una entrevista, Revueltas menciona que su inclusión como personaje en *El luto humano* fue un recurso para ubicar cronológicamente #LaHuelga del Sistema de Riego, en la que participó como organizador, en la novela (Ortega en Revueltas y Cheron 2001, 117).

o de apelar a una determinada tradición literaria. Responde, más bien, a la determinación de llenar un vacío en el estudio de los documentos históricos que registran su participación en la “[...] lucha agraria neolonesa del 16 de marzo al 7 de abril de 1934, fecha en que fuerzas especiales de la policía de Monterrey, Nuevo León, lo secuestraron, junto con tres comunistas más, para llevarlo preso a las Islas Marías” (Rivera Garza, 2016a, párr. 3). De ahí el deseo de *seguir las huellas* de Revueltas a través de un espacio geográfico y documental para encontrar los rastros y seguir también las propias constituidas por otro archivo afectivo, personal y familiar. En este sentido, se trata de un anhelo cumplido, textualizado, narrado, en un “[...] artefacto que [lo] socializa a través de la escritura [de] lo múltiple, lo yuxtapuesto, lo disímil, lo igual” (Rivera Garza 2011e, párr. 10); es decir, a través de Twitter.

@EstacionCamaron se urde en este artefacto escriturario y digital siguiendo la traza de la yuxtaposición. Una traza reiterada en el acto de reunir una serie de temas, elementos, historias, lenguajes, imágenes, archivos contiguos en un mismo nivel jerárquico y sin mediación alguna explícita. Es esta urdimbre de la escritura yuxtapuesta la que da cabida a una encrucijada multidimensional de espacios, tiempos y lenguas. En este sentido, es posible pensar el tuit/ los tuits como encrucijadas territoriales en las que se reúnen voces, discursos, localizaciones y narraciones y se establece la copresencia de dos modalizaciones del mismo discurso: una en forma de la repetición y la otra en forma de variación-traducción.

Recordemos que este viaje por las huellas de Revueltas se hace a través del terreno fronterizo de Aridoamérica, la Región Norte de México, el borde del país y de la lengua. Su cercanía con Estados Unidos ha hecho que el español norteño mexicano tenga una presencia marcada de anglicismos; incluso, sus habitantes se comunican en español e inglés, las dos lenguas en la que se construyen los tuits de @EstacionCamaron; las lenguas de estos espacios de cruce.

Con todo, si bien es cierto que este proyecto es bilingüe, a excepción de algunos tuits que no fueron traducidos, también lo es el hecho de que el español tiene más peso y, además, mantiene una relación tensional con el inglés. En algunos casos, el inglés hace más ruda la enunciación del tuit como se observa en el 109 y 110 respectivamente: “¿Qué busca?, preguntó con las manos sobre el cuerno de chivo el policía municipal” (@EstacionCamaron 2016) “What are you looking for? The policeman asked with his hands on his AK” (@EstacionCamaron 2016). En el tuit 109, escrito en español, solo un lector mexicano o familiarizado con el español mexicano entendería en un primer

momento que el cuerno de chivo es un arma, mientras que en el tuit 110 escrito en inglés no hay espacio para la duda de que el AK es un arma que,<sup>159</sup> como ya hemos ido evaluando, se vincula con la crítica y denuncia sobre las condiciones de la violencia en la zona. Estos tuits nos muestran dos escenificaciones distintas de la violencia: la primera desde una proximidad, una relación cotidiana que permite renombrar los objetos que representan la violencia para “restarle” fuerza simbólica y duela menos –o al menos eso quiero creer–. La segunda desde la lejanía dada por leer un relato ajeno que en la translación al otro idioma y al otro lado de la frontera geográfica y simbólica es remarcado; es decir, en esta otra versión que es toda traducción se deja de lado la figuración y se apuesta por la denotación, lo objetivo, lo literal. Se muestra la violencia sin tapujo.

En otros tuits, el inglés permea al español y se instaura en él (emerge el spanglish) sin menoscabarlo: “Por estas calles amplísimas pasaron las trocas llenas de pacas de algodón. Oro blanco sobre ruedas” (@EstacionCamaron 2016). Nótese el uso del vocablo *troca* para referirse a un camión. Esta palabra viene del inglés *truck*, sustantivo que significa camión de carga pequeño; de uso coloquial, se emplea en Estados Unidos y en el norte de México (Anders et al 2019b). Por otro lado, se observa la pérdida del juego de palabras y la intencionalidad del mismo en la traducción. Un ejemplo de esto son los tuits 265 y 266: “Ruinación. Ruina. Nación. Natación. Ruin. Ná” (@EstacionCamaron 2016). “Ruination. Ruins. Nation. Natation. Ruin. Shun” (@EstacionCamaron 2016). No es gratuito que haga referencia a la traducción, más que al bilingüismo. Hay dos razones para ello. La primera es que toda la cuenta está originalmente pensada y escrita en español, de ahí que, en un primer momento, aparezca el tuit en este idioma. La segunda es la explicitación en la biografía de @EstacionCamaron donde se da cuenta del proyecto y se menciona a las colaboradoras que traducen los tuits al inglés. Vemos pues como, en este espacio de encuentros y desencuentros que es el tuit, los escritos en inglés funcionan como una variación mediante la traducción.

A estos cruces lingüísticos, geográficos y territoriales, se le suman otros que también se intersectan en este Timeline: el de las H/historias y el de los archivos. Vemos que @EstacionCamaron vuelve/revisita #LaHuelga del Sistema de Riego, uno de los hitos de la Historia mexicana de la primera mitad del siglo XX, así como la participación de José Revueltas en ella. Para revisitarlas, se indaga en el archivo histórico y literario y,

---

<sup>159</sup> El *cuerno de chivo* es el apelativo que se le da en México al rifle automático AK-47, el Avtomat Kalashnikova, por la curva que tiene la parte delantera que sostiene el cargador. Suele ser el arma favorita de los carteles (Agencias 2013).

como mencionábamos antes, también se consulta en otro archivo que formará parte del ensamblaje de este relato, el de la historia familiar de la misma escritora:

Imposible caminar por Anáhuac sin pensar en Las ruinas circulares de Borges. Yo también vine aquí a soñar un hombre. Y una mujer.  
 Imposible caminar por Anáhuac sin pensar en José María Rivera Doñes, el minero que llegó en 1930 para la repartición de tierras.  
 Imposible caminar por Anáhuac sin pensar en Petra Peña, la que sabía leer. La que sabía escribir.  
 Imposible caminar por Anáhuac sin pensar en el algodón y en la presa Don Martín, y en esos hombres y mujeres cuando se vieron a los ojos.  
 Este es un segundo en el que creo: José Revueltas se topa con los ojos de José María y Petra sobre un campo de algodón en huelga. (@EstacionCamaron 2016)

¿Qué nos interesa de estos tuits? En un principio, el recurso literario de la anáfora “Imposible caminar por Anáhuac sin pensar en [...]” (@EstacionCamaron 2016) presente en cuatro de los tuits, una figura retórica de repetición que, más allá de imprimirle sonoridad al texto, insiste en la importancia de ese lugar como punto en el que concurren lo literario, lo familiar, la lucha campesina, #LaPresa y el algodón. La reiteración remarca la conexión tejida entre varios temas. Siguiendo con lo literario, la vinculación de la geografía nortea mexicana (Anáhuac) con el espacio de “Las ruinas circulares” de Borges con el que se traza un hilo no solo por soñar allí a un hombre y una mujer sino porque Anáhuac (Nuevo León) tiene un diseño radial de “[...] calles circulares y concéntricas” (@EstacionCamaron 2016). A lo anterior se suma, la relación de Anáhuac con #LaPresa Don Martín ubicada a 60km de allí. Además, encontramos la alusión a la reforma agraria con su política de repartición de tierras y de sustitución de importaciones (cultivo del algodón); la movilidad social ilustrada con el minero migrante, que deviene en productor-agricultor de su propia tierra, y en la mujer alfabetizada y todo lo que esto significaba. Finalmente, también está la convergencia espacial y temporal de estas H/historias que se cruzan en un “campo de algodón en huelga” (@EstacionCamaron 2016) y que posibilitan que José Revueltas *se tope* con José María Rivera Doñes y Petra Peña, los abuelos de Rivera Garza.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> En el tuit 277, Rivera Garza hace explícita la relación parental-afectiva con José María Rivera Doñes y Petra Peña: “José María Rivera Doñes. Mi abuel[o]: Petra Peña. Mi abuel[a].” (@EstacionCamaron 2016).

## 2.2 #LaHuelga

II. PERDER LA HUELGA  
EQUIVALE A PERDERLO TODO  
(@EstacionCamaron 2016)

[Ese simple hecho de estar inmóviles  
bajo la roja bandera significaba la  
paralización absoluta de todo el trabajo  
en el Sistema de Riego.]  
(@EstacionCamaron 2016)

“II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO” es el título del segundo apartado de @EstacionCamaron tuiteado el 20 de abril de 2016. El primer tuit del mismo es el que le da nombre a esta sección; en él aparece una frase en mayúsculas a modo de título, iniciado por un número romano al igual que en el tuit 1 y en el 384.<sup>161</sup> Es muy significativo que el primer tuit del segundo día del proyecto @EstacionCamaron vuelva a presentar el link compartido el 29 de marzo de 2016, 21 días antes del inicio del #EDG16 que nos remite al Googlemap, nos ubica en el territorio mexicano, nos localiza en @EstacionCamaron (ver figura 6) y nos “presenta” #LaPresas en el tuit siguiente:

Figura 19  
Tuit 186 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron 2016. Captura de pantalla

<sup>161</sup> Los tuits 1, 187 y 384 están contruidos del mismo modo: una frase en mayúsculas, antecedida por un número romano. Cada uno ordena los apartados de @EstacionCamaron y los titula. Los dos primeros toman su título de *El luto humano*: “[...] algo nada más bello [...]” (Revueltas [1943] 2014, 195) y “Perder la huelga equivale a perderlo todo [...]” (Revueltas [1943] 2014, 218) respectivamente.

Al respecto, ver el anexo 4.

Ambos tuits funcionan como una bisagra entre la sección “I. UNA COSA NADA MÁS BELLA” y la “II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO”. Las secciones funcionarían como piezas independientes del relato cuyo eje común es el territorio que transitan las viajeras-investigadoras y donde acontece todo: el desplazamiento de Revueltas, el *leiv motiv* de *El luto humano*, la reforma agraria neolonesa, #LaHuelga campesina, el asentamiento de los repatriados provenientes de Estados Unidos, en fin, todas las H/historias que Rivera Garza cuenta en @EstacionCameron. De ahí la importancia de volver al mapa, al territorio, (re)localizar a Estación Camarón para que ambas secciones funcionen recíprocamente. De ahí la reiteración, la repetición y la diferencia en modo de nuevos sentidos que van agregándose.<sup>162</sup>

El tema de #LaHuelga ya había aparecido en “I. UNA COSA NADA MÁS BELLA”, así como su vinculación con la figura de José Revueltas. Un tuit clave en este sentido es el 39: “Mientras cabalgaba, Revueltas pensaba en la huelga de trabajadores agrícolas a la que anhelaba unirse. Tenía 19 años” (@EstacionCameron 2016). No obstante, será en este segundo apartado donde cobre fuerza y se convierta en el núcleo temático del mismo. En este gesto de reescribir con variaciones un tema ya aparecido en otra sección de @EstacionCameron, volvemos a ver la traza de la escritura yuxtapuesta, caracterizada.

Esta relación de #LaHuelga con Revueltas construida desde la primera sección de @EstacionCameron se plantea desde lo ficcional y lo histórico. Con relación al primero, se sigue tejiendo la intertextualidad con *El luto humano* a partir del título y se hará explícita en el tuit 376: “[Perder la huelga equivale a perderlo todo]” (@EstacionCameron 2016). Esta cita de la novela, que le da nombre a este segundo apartado, ha aparecido antes, pero sin los paréntesis en el tuit 187: “II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO” (@EstacionCameron 2016). En esta oportunidad, y desde la relación entre la repetición y la diferencia, esta estriba en la modalidad gráfica para presentar el “mismo” texto. Un modo que pasa por remarcar un sentido a partir de la enumeración y del uso de las mayúsculas en toda la cláusula, así como por el reinsistir en él a través de su re-presentación siguiendo la normativa del uso de las mayúsculas y minúsculas e insertándola dentro del corchete.

---

<sup>162</sup> En estos tuits, en especial en el 185, se observa nuevamente el gesto de la repetición dada por el (re)uso reiterado de este Goglemaps.

El papel de los corchetes en este proyecto de tuitescritura se redimensiona como una marca ad hoc enmarcado en la estética citacionista, desapropiativa y en esta escritura con-ficcionalada. Por una parte, la relación citacionista-desapropiación se aplica en los corchetes usados de manera descontextualizada para la función ortográfica normativa. Por la otra, mantiene un nivel denotativo y connotativo al mismo tiempo, relacionado directamente con los temas de @EstacionCamaron en tanto nos remite a la ficción histórica, a la narrativa sobre la zona, a la Historia y sus olvidos.

En el segundo caso, la relación de #LaHuelga con Revueltas se enmarca en un proceso de trabajo y revisión históricos que nos remite de nuevo al gesto de la desapropiación del archivo literario de *El luto humano*; en especial, al deseo que hay de constatar en el archivo histórico la participación o no del joven José Revueltas en la lucha agraria neolonesa, específicamente en #LaHuelga Ferrara. Es el deseo antes mencionado sobre el seguir *las huellas* de Revueltas a través de un espacio geográfico, literario, documental e histórico. En otras palabras, en el cotejo documental parece que se buscase la verdad sobre la participación o no de Revueltas y, en esta línea, la historia es un mapa de huellas equivalente al desplazamiento geográfico y escriturario. Estos tres espacios – el geográfico, el literario y el documental-histórico– convergen en @EstacionCamaron.

Este enfoque del espacio geográfico, además, va más allá de un mero desplazamiento por los “Llanos esteparios del Noreste” (@EstacionCamaron 2016). Es una lectura política de ese espacio en tanto hay una reflexión determinada por las posibilidades de la tuitescritura y enmarcada en ella, sobre la distribución y organización de las comunidades humanas en él y su relación con el Estado mexicano.<sup>163</sup> De ahí que el tema de la tierra aparezca de manera crucial en el tercer tuit de este segundo apartado, en términos de presentación, y en el primer tuit, en términos de construcción textual:<sup>164</sup>

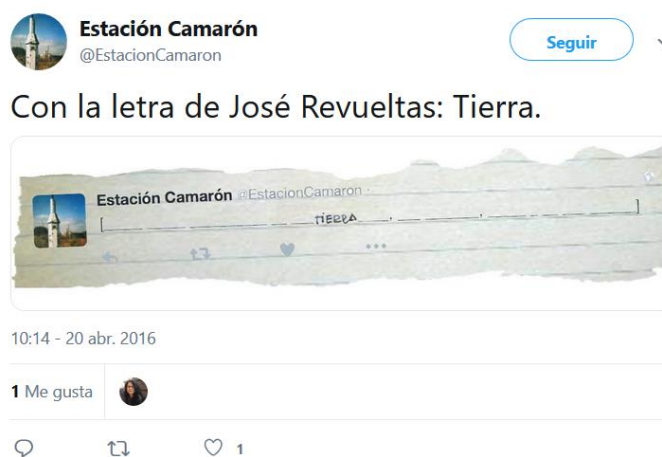
---

<sup>163</sup> Esta lectura política del norte de México, especialmente de Estación Camarón y el triángulo del algodón, está presente a lo largo de todo el proyecto tuitescriturario de @EstacionCamaron. Este punto será abordado con más detenimiento en el siguiente apartado de este capítulo.

<sup>164</sup> El primer tuit, el 187, es el título de la segunda parte de @EstacionCamaron, el 188 es su traducción; mientras que el 189 es el que inicia realmente esta sección.



Figura 20  
Tuit 189 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron 2016. Captura de pantalla

Este tuit 189 ofrece varios puntos de análisis. Primero, es una especie de “tuit artesanal”, manual, diseñado en un trozo de papel de cuaderno escolar de rayas, recortado irregularmente, sobre el que se ha imprimido la foto del perfil de @EstacionCamaron, su nombre de usuario y, en la parte de abajo, algunos signos propios de la interfaz de Twitter: las flechas ascendentes y descendentes que juntas arman el signo del *retuitear* y el símbolo del corazón que indica el *me gusta*. En este diseño artesanal dentro del marco digital, notamos la refracción espejeante del propio Twitter: estando dentro de la red, se diseña su doble, su otra versión manual, su imperfección material, y, al mismo tiempo, se inserta como estrategia de intervención de las propias hechuras compositivas de la imagen –la del papel y la de la red social, recíproca y respectivamente.

El segundo punto de análisis es la imagen del papel donde se ha diseñado un juego gráfico: una de las líneas, se abre y se cierra con los corchetes y, en su interior, se ha escrito a mano la palabra *TIERRA* y el resto se divide en dos comas. La línea ha sido fragmentada, se ha diseñado con el espacio casi exclusivamente para la escritura y, al mismo tiempo, el resto de la línea se separa con comas sin palabras, es decir, sin los significados que le darían sentido a la coma como signo ortográfico. El sentido *TIERRA* en medio del vacío le da espacialidad, y lo vaciado enfatiza el gesto de escribirla a mano, de remarcar el territorio nombrándolo.

Antes de analizar el tercer aspecto, es importante señalar que todos estos gestos explicados están relacionados y aquí solo tratamos de deslindar las partes del todo –del

tuit— para abarcar mejor esa multiplicidad de sentidos en sus repeticiones y diferencias, en sus diferimientos y repeticiones. Por ello, a este tercer punto de análisis del tuit artesanal le corresponde el texto verbal que compone el tuit 189: “Con la letra de José Revueltas: Tierra” (@EstacionCamaron 2016).

La configuración de este tuit resulta importante para señalar la materialidad de la escritura, es decir, en tanto se demuestran las capas del montaje del tuit, en su construcción se nos dice que convergen los binomios artesanal/digital, la textualidad tipeada/manuscrita, el ayer /hoy de la escritura de Revueltas y la de Rivera Garza, respectivamente, que se encuentran en la palabra *TIERRA*. La escritura es siempre un proceso de construcción, diseño, reelaboración y, al mismo tiempo, una escritura que deja vacíos, de signos sin marca y de símbolos repetidos.

Es indudable que la operación clave de esta tuitescritura es el montaje: esa posibilidad de rearticulación de órdenes posibles de mostración o de narración, de espacialidad y de su ocupación, de sentidos traídos mientras se dejan de colocar otros. Hay una lectura de la arbitrariedad del signo lingüístico que se posiciona y, al mismo tiempo, se desestabiliza, como bien nos mostraron Derrida y Deleuze.

Entonces, desde este juego correlacional de las partes con el todo, el montaje es esa “[...] zona de elaboración formal [...] [que] produce una mediación entre dos formas de inscripción o economías políticas [...]” (Ramos 2011, 145) de la escritura para generar “una sacudida y un movimiento” del sentido (Didi-Huberman 2008, loc. 1956), una afectación sobre diversos temas/problemas. Por un lado, los tuits recuerdan y citan el problema de la tierra heredado de la Revolución mexicana por el México posrevolucionario, y que, además, intentó resolverlo con la creación de los Sistemas Nacionales de Riego cuya implementación —cuestionada por Revueltas tanto en su obra literaria como en sus otros escritos—<sup>165</sup> devino en otros conflictos relacionados con ella.<sup>166</sup> Por el otro, los tuits se inscriben dentro del interés literario, político, histórico y personal de Rivera Garza en la figura del joven José Revueltas y su participación en #LaHuelga de Estación Camarón. Además, este montaje funciona “[...] como dispositivo productor de lo visible y de aquello que falta [...]” (Cappannini 2013, 47). Eso que falta es lo que el montaje remarca (Cappannini 2013, 47) y es donde quiero detenerme a continuación.

---

<sup>165</sup> Al respecto ver, *El luto humano* (1943), *Las evocaciones requeridas I* (1987) y *Conversaciones con José Revueltas* (2001).

<sup>166</sup> Este apartado de @EstacionCamaron y el siguiente justo abordan esos conflictos, nos referiremos a ellos gradualmente.

Figura 21  
Detalle del tuit 189 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron 2016. Descarga de imagen

Este tuit artesanal fue hecho literalmente con la letra manuscrita de Revueltas. Hay en su construcción una tensión entre lo escrito y no escrito que apunta al estallido del sentido del tuit. Las palabras ausentes, las comas que enmarcan frases fantasmas, las líneas vacías, funcionan como texto y contexto de la citación y la desapropiación; es la cita ausente y presente: ausente en el sentido de la escritura que marca gráficamente un vacío, y, presente, en el sentido de la palabra *TIERRA* inscrita y escrita en él. En este gesto del decir sin decir, la fragmentación del texto, lejos de dispersarlo, opera como una deconstrucción del mismo (Blesa 1998, 33), es decir, lo divide para que veamos su envés y su revés, el hecho de la escritura que rememora la voz y la figura de Revueltas y, al mismo tiempo, su inscripción en el presente abrevado, construido y excéntrico del tuit como soporte digital y red social de mensajes inmediatos y temporales.

Recordemos que este tuit artesanal es una frase incluida dentro de dos corchetes, de apertura y cierre, respectivamente, en cuyo interior hay cinco líneas vacías, trazadas, la palabra *tierra* manuscrita, seguida de fragmentos de líneas separados por comas. En estas líneas de extensión variable podemos leer los rastros de las palabras que ya no están, ellas las sustituyen y, al hacerlo, con su trazo representan el silencio. En otras palabras, cada vacío y cada resto, por un lado, son la presencia de la ausencia; por el otro, son los modos de incorporar el silencio en el texto, de exponer la fuerza de una única palabra en medio de una espacialidad ordenada y fragmentada a la vez. En este sentido, nos interesa el aporte de Túa Blesa (1998) cuando define a la logofagia como la ocasión de incorporar el silencio dentro del texto como observamos en este tuit donde se evidencia el proceso de sustitución de las palabras por las líneas que dan cuenta de un texto ausente; una ausencia remarcada por las comas y por la palabra *TIERRA* que le da cierta unidad sintagmática a la palabra en medio de la nada o, más bien, en medio de líneas silenciadas.

Aunque Blesa (1998) al leer en cierta poesía española contemporánea *los trazos del silencio* y definir y caracterizar en ella algunas figuras de las logofagias considera que la *fenestratio* se presenta a través de la sustitución de partes del discurso en su mayoría por puntos o comas (220), creo posible leer en esta particular cita –recordemos que el paréntesis en @EstacionCamaron es utilizado para incorporar fragmentos de *El luto humano*– un tipo de *fenestratio*. Esto es, uno en el que la puntuación ortográfica como sustituto del discurso no está dada por la presencia de la coma o puntos, sino por líneas trazadas que juegan a (re)presentar el texto ausente, que no se dice, y que al no decir(se) da cuenta de una fragmentariedad que constituye un texto otro completo (Blesa 1998, 221). Es un *óstracon*, un pedazo de...ya no de una vasija de barro, sino de un texto. Estos hiatos del discurso marcados gráficamente suelen imposibilitar la reconstrucción del texto (Blesa 1998, 27-29), no es casual que el término escogido por Blesa (1998) para nominalizar esta figura de la escritura del silencio sea *fenestratio* “(Del lat. *locus fenestratus*, termino humanista para nombrar la laguna no subsanable por conjetura)” (220). Tomando en cuenta esto, quiero releer lo silenciado en esa cita y precisar cómo y en qué sentido estalla la *TIERRA* en ella.

Si leemos este breve texto logofágico, sus hiatos, sus vacíos y su única palabra, sin el contexto al que remite, vemos un ejemplo tradicional de *fenestratio*. Insisto en lo mencionado antes, una cita que dice y no dice es un tipo de *fenestratio*, un caso ilustrativo e interesante de desapropiación marcada en dos sentidos: en el de hacer suyos el texto de José Revueltas, su escritura, su grafía, su letra manuscrita. Es un *óstracon* construido por Rivera Garza con el texto desapropiado de Revueltas para que el lector siga los rastros dejados por ella sobre #LaHuelga a partir del escritor, y acepte la invitación extendida; pues, seguir esos rastros implica volver a *El luto humano* para reconocer las palabras convertidas en huecos y silencios.

Recordemos en este momento, entonces, que, tanto en los capítulos anteriores como en este, podemos pensar en que una de las bases del proyecto de escritura de Rivera Garza es la de mostrar y demostrar cómo la literatura es un sistema de citas y, más aún, en la posibilidad de que traerlas y reposicionarlas permiten demostrar la maleabilidad del hecho literario y de nuestras prácticas discursivas. Con estas desarticulaciones y desapropiaciones de fragmentos textuales se cuestiona la propiedad del sentido. Por esta razón, además, en las líneas anteriores hemos hecho énfasis en la operación clave de traer sentidos –Revuelta, *TIERRA*, la mano y su manuscrito, la tecla y su intervención digital en la red, la composición del propio tuit, etc.–; en/con ella, se plantean los mecanismos

de la deconstrucción tanto como de la reconstrucción de sentidos, historias, geografías, técnicas de escritura, entre otras operaciones de la práctica discursiva. Como si, de alguna manera, todos estos aspectos pujasen entre ellos para significar las propias estrategias de la yuxtaposición de textos, fragmentos, imágenes, voces, tiempos, espacios y tecnologías artesanales y digitales.

A partir de lo anterior y siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari (2004), podemos pensar la fragmentariedad, entiéndase también la estética del tajo, no solo como un gesto de ruptura y desapropiación del sentido “original” sino, además, como la propagación rizomática del hecho literario: sin centralidad –o, al menos, cuestionada–, sin final previsto, reiniciándose de maneras diversas cada vez que es posible la diseminación de las palabras y, finalmente, también perdiendo el territorio único –el de la Historia, el de la palabra, re-presentado acá con la *TIERRA* de Revueltas, el de la crónica, el de los datos geográficos, etc.– en permanente proceso de expansión y desterritorialización.

En este contexto, entonces, y siguiendo los indicios dejados por Rivera Garza en su tuit artesanal, podemos reconstruir y rastrear el texto (no) escrito y (no) citado:

El Sistema, en efecto, se hallaba aprisionado dentro de las metálicas, duras mallas de la red y la *tierra reseca*, sin la mano del hombre, comenzaba a blanquear mientras las incipientes matas de algodón parecían rodeadas de cenizas. (Revueltas [1943] 2014, 134. Énfasis añadido)

En este fragmento de *El luto humano* vemos que calzan las pistas de lo no dicho en la *fenestratio* tuiteada en @EstacionCamaron (ver figura 21), de ahí el uso de las cursivas en la cita mencionada para resaltar la palabra enunciada, una de las palabras silenciadas que le sigue a aquella y las comas. En esta particular construcción logofágica, podemos leer un texto que, según lo planteado por Blesa (1998), “[...] es un desafío y una supresión de la ley textual, que lo instituye texto y no texto, texto-y-no-texto. En él, lo externo, el silencio, se ha interiorizado, o bien lo interno, el discurso, se ha multiplicado y diseminado [...]” (16) y es en esa multiplicación y diseminación hacia dentro de @EstacionCamaron y hacia afuera de él donde la *TIERRA* estalla.

Dentro de @EstacionCamaron, creo que se pudiera pensar la *TIERRA* más como territorio-propiedad que se disemina en una serie de tuits alusivos a #LaHuelga. En “II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO” hay veintidós tuits que hacen referencia a este eje temático; de ellos, dieciocho dan cuenta de la desapropiación

y de la estética citacionista presentes en este proyecto tuitescriturario.<sup>167</sup> De estos destacan el 218 “[Era la de ellos una cara severa y grave, pero al mismo tiempo llena de confianza]”, el 220 “[Ese simple hecho de estar inmóviles bajo la roja bandera significaba la paralización absoluta de todo el trabajo en el Sistema de Riego]”, el 249 “[con un tractor igual –Fordson pesado, animal y rítmico– en cada puente, sobre los drenes y los canales]”, el 251 “[con un tractor igual: la red precisa de la huelga general]” y el 350 “[Las incipientes matas de algodón parecían rodeadas de cenizas]” (@EstacionCameron 2016). Sobresalen en especial porque en ellos se desparrama la *fenestratio* construida desapropiadamente en el tuit 189 y son los que nos dan el indicio de ese *desborde* fuera del texto.

Entonces, desde @EstacionCameron se colocan fragmentos de un párrafo de *El luto humano* y, en estas referencialidades espejeantes a través de la desapropiación y de la reduplicación se da cuenta de #LaHuelga. Leamos con atención el párrafo completo de la novela:

*Era la de ellos una cara severa y grave, pero al mismo tiempo llena de confianza. Aglomerados sobre un tractor que interceptaba el puente, les salía al rostro la convicción profunda de su importancia y su papel. Detenidos ahí con su empeño, eran la representación de la fuerza y de la voluntad colectivas: únicamente ese simple hecho de estar inmóviles bajo la roja bandera significaba la paralización absoluta de todo el trabajo en el Sistema de Riego. Otros grupos iguales, con un tractor igual -Fordson pesado, animal y rítmico- en cada puente, sobre los drenes y los canales, constituían la red precisa de la huelga general que había estallado un mes antes. El Sistema, en efecto, se hallaba aprisionado dentro de las metálicas, duras mallas de la red y la tierra reseca, sin la mano del hombre, comenzaba a blanquear mientras las incipientes matas de algodón parecían rodeadas de cenizas.* (Revueltas [1943] 2014, 134. Énfasis añadido)

Gracias a este *desborde*, entendido como rebasamiento de límites, proliferación de experiencias (Richard, 1998: 27), dentro y fuera de @EstacionCameron vemos que lo que remarca el montaje con el que ha sido urdido el tuit 189 es justo #LaHuelga de Estación Camarón. #LaHuelga es mostrada simultáneamente desde el espacio físico del territorio y el espacio simbólico de la literatura, unidos en un *locus* que da cuenta de ambos, un “[...] pedazo de *tierra*, único patrimonio del elemento campesino” (Comité Particular Ejecutivo Agrario citado por Rivera Garza 2016a. Énfasis mío).<sup>168</sup> Una *tierra*

<sup>167</sup> Las citas de *El luto humano* correspondientes al 20 de abril de 2016 y que pertenecen a la sección II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO están en los tuits 192, 204, 208, 216, 218, 220, 222, 227, 231, 235, 239, 249, 251, 350, 360, 366, 372, 376. Al respecto, ver el anexo 5.

<sup>168</sup> Esta cita es un fragmento del epígrafe del texto “Una emigración extraña” (Rivera Garza 2016a). La referencia del mismo que aparece en él es «Comité Particular Ejecutivo Agrario, Estación Camarón, Noviembre 9, 1937», AHENL, Dotaciones ejidales, Camarón, Nuevo León, 1937.

que se pisa, se recorre, se habita, se siembra y se escribe. Una *tierra* que fue el objeto/escenario de disputa en #LaHuelga de Estación Camarón que

ocurrió bajo el gobierno de Abelardo Rodríguez, en que el sistema de riego había sido construido de una manera artificial y a un costo de millones de pesos. El agua era mala, no servía para el riego. Era un *affaire* de los medios gubernamentales [...] Era una gran estafa, para decirte que desaparecieron las poblaciones y aquello quedó calcinado. (Ortega en Revueltas y Cheron 2001, 117)

Llamada entre los sindicalistas huelga Ferrara, pues en los terrenos que pertenecieron a la familia con ese apellido se levantó el Sistema de Riego No. 4, #LaHuelga se inició cuando un grupo conformado por colonos, trabajadores agrícolas y maestros de escuelas regantes se organizaron para presentar una serie de exigencias; a saber: el pago del salario mínimo, la suspensión del pago de los impuestos prediales para el Estado y el banco y la continuidad del proceso de repartición de tierras ejidales en las adyacencias de #LaPresita Don Martín (Rivera Garza 2016a):

una sólida coalición de trabajadores agrícolas y maestros de escuelas regantes enfrentaba el abismo que en poco tiempo había surgido entre el colono poseedor de tierras y el asalariado del campo al que se mantenía en «una espantosa pobreza» y en condiciones «verdaderamente críticas». (...) Hacia 1934, la situación se recrudeció con la participación estratégica de células comunistas por toda la región. (Rivera Garza 2016a, párr. 13)

Aquellas células hicieron que El Bloque Obrero y Campesino de Camarón, Nuevo León, creado en diciembre de 1933, tomara el nombre de Sindicato de Trabajadores Agrícolas, luego el de Sindicato Único de Trabajadores Agrícolas y, posteriormente, el Frente Único Obrero y Campesino (Rivera Garza 2016a). Y, más allá de modificar el nombre del grupo “[...] se afiliar[a]n a sus símiles en Monterrey y en la Ciudad de México, desmarcándose igualmente de cualquier «tutelaje de la burguesía y terratenientes, así como independiente de todo apoyo gubernamental»” (Rivera Garza 2016a, párr. 14).

Las actividades sindicales afectaron considerablemente la productividad del sector. #LaHuelga “[...] significaba la paralización absoluta de *todo* el trabajo en el Sistema de Riego” (Revueltas [1943] 2014, 134. Énfasis añadido), “[...] el Sistema entero enmudeció bajo la fuerza omnipotente de cinco mil huelguistas” (Revueltas [1943] 2014, 189). Todo el ciclo agrario fue interrumpido al punto de que la Asociación de Agricultores del Sistema Nacional de Riego N°4 –que por cierto jamás reconoció el carácter sindical

y reivindicativo de los huelguistas—<sup>169</sup> viera comprometidas sus obligaciones establecidas con el Gobierno y otros entes y temiera no cumplirlas (Rivera Garza 2016a). Además, se generó la adhesión de otros grupos sindicales norteños a su causa como el de los Filarmónicos de Ciudad Madero, Tamaulipas, la Sección 19 del Sindicato de Ferrocarrileros de la República Mexicana desde Monterrey y el Bloque Obrero y Campesino de Morelia, Michoacán (Rivera Garza 2016a). Si bien es cierto que los tres denunciaron la represión en Camarón y reclamaron la liberación de los cuatro comunistas, identificados como los líderes del movimiento (Rivera Garza 2016a), también lo es que los Filarmónicos de Ciudad Madero elevaron su protesta y pidieron justicia

1°. Por los encarcelamientos habidos en los comps. (...) Pedimos la libertad de ellos. [También pedían] (...) 2°.- Respeto al derecho de organización y huelga. 3°.- Respeto absoluto a los sindicatos de obreros. 3°.- Salario mínimo de 1.50 por jornada de 8 horas de trabajo. 4°.- Que se obligue a [que] los patrones paguen el salario mínimo y que se les obligue a [que] cumplan con las 8 horas de trabajo. (Sindicato de Filarmónicos de Ciudad Madero citado por Rivera Garza 2016a, párr. 32).<sup>170</sup>

Es decir, los Filarmónicos de Ciudad Madero no solo respaldaron a los huelguistas de Estación Camarón en su lucha, también presentaron un pliego petitorio para exigir sus derechos laborales, así como el respeto a la libertad gremial y a la vida del trabajador.

Este impacto generado por #LaHuelga del Sistema de Riego No. 4 en el norte mexicano deja ver el porqué ha sido considerada uno de los hitos históricos del México moderno y ha sido leída como una huelga general política que devino en huelga revolucionaria (Gómez Michel 2012, 30-31). Aunque Gómez Michel (2012) aborda desde el discurso ficcional #LaHuelga, pues su lectura se centra en su representación en *El luto humano*, creo que lo que plantea, siguiendo a Benjamin, puede extrapolarse a #LaHuelga de Estación Camarón:

Según la diferenciación que hace Benjamin, y como aparece representada en la novela, la Huelga del Sistema de Riego tiene ambas caras: la de huelga general política y la de huelga general revolucionaria. Estas manifestaciones se ven reflejadas en la escena de la asamblea del sindicato, cuando el líder les aclara que su deber no se limita a la solidaridad de grupo —que había sido despertada por la noticia del niño enfermo: “No somos una sociedad de socorros mutuos sino un

---

<sup>169</sup> La Asociación de Agricultores del Sistema Nacional de Riego No. 4 fue una “[...] organización, que comprendía unos dos mil colonos y pequeños propietarios alrededor de la presa San Martín [...]” (Rivera Garza 2016a, párr. 14).

<sup>170</sup> Los datos de esta cita corresponden a la nota 38 del texto “Una emigración extraña” (Rivera Garza 2016a). La referencia de la misma que aparece en él es «Sindicato de Filarmónicos de Ciudad Madero, Tamaulipas, protesta, Mayo 10, 1934», AHENL, Trabajo, Asociaciones y Sindicatos, Exps. 6, Caja 12, 1934.



sindicato revolucionario” (249). Pero en realidad se dice más abajo: “La huelga pretende tan sólo un aumento de salarios y la reducción de la jornada [...] Después de la huelga, los niños pobres continuarán siendo enfermos, tristes y pobres” (250). Justamente, la crítica que hace Benjamin a este tipo de huelga, y que hace por su parte Revueltas con esa línea reflexiva de su narrador, es la de que las estructuras de producción no se cambian con ese tipo de huelga.

No es la huelga en sí misma, de manera concreta, lo que provoca que Adán sea contratado como mercenario para ejecutar ilegalmente lo que el derecho no contempla (el asesinato de Natividad), sino el objetivo de terminar con el espíritu detrás de la huelga, lo que podría convertirla en huelga general revolucionaria, es decir, los líderes sindicales. (Gómez Michel 2012, 30)

Este desplazamiento de #LaHuelga como espacio de pugna para cambiar las condiciones laborales de los huelguistas –por la fuerza ejercida por #LaHuelga en sí, sin la alteración del sistema de producción que detonó sus exigencias– a un espacio que amenaza a la figura estatal, no desde la violencia sino desde la reconfiguración de una experiencia gremial en una revolucionaria, que *desborda* las reivindicaciones de carácter económico-social y responde más a propósitos ideológicos y de subversión política, se presenta en #LaHuelga del Sistema de Riego No. 4. De ahí que sí pueda ser leída como una huelga general política que devino en una huelga general revolucionaria. Por eso, ante la posibilidad de que este movimiento social adquiriera otras dimensiones políticas y rebasara aún más los mecanismos legales establecidos por el Estado para tratar y concertar sus peticiones laborales, tanto en el mundo ficcional, en *El luto humano*, como en el de Estación Camarón se apostó por cancelar la participación protagónica de los líderes de #LaHuelga.

En Estación Camarón, se pidió una urgente intervención estatal

[...] para «ultimar la situación de huelga» con «la energía que el caso requiera». [...] [Al punto que] Las autoridades [...] no dudaron en ultimar a toda prisa la huelga Ferrara [...] De hecho, bastó un día, sólo un día, para que Liborio García, un policía de las fuerzas especiales de Monterrey, Nuevo León, disolviera las protestas de los agremiados, arrestando de paso a los que identificó como los líderes del movimiento. Cuatro hombres. (Rivera Garza 2016a, párr. 15)

Mientras, en *El luto humano*, el general cansado de la situación del Sistema a la que se le sumó “[...] la agitación sembrada por José de Arcos, Revueltas, Salazar, García y demás comunistas. Luego [por] ese líder, Natividad... Y ahora otra vez...” (Revueltas [1943] 2014, 130), le hacía llegar una *insinuación* a Adán con su enviado; una *insinuación* que se traduciría en una determinada acción. Al final, “[...] aquel asunto de los comunistas no tuvo gran importancia, pues el papel de Adán se limitó a ponerlos presos y prestar su

ayuda modesta para que fuesen enviados a las Islas Marías. Lo de Natividad, desde luego, fue más grave” (Revueltas [1943] 2014, 130), a él lo asesinó.

Hasta acá hemos visto cómo en @EstacionCamaron convergen lo geográfico, lo literario y lo histórico a partir del análisis de #LaHuelga. Justo esa confluencia, el modo en que es tejida y la investigación sobre Estación Camarón y #LaHuelga, a través de y desde José Revueltas, es lo que le permitió a Rivera Garza incorporar más elementos: la prueba histórica y el registro de su participación en ella. Y al indagar en los documentos históricos resguardados en el Archivo Histórico del Estado de Nuevo León-Fundidora (AHENL), elabora otra indagación relacionada con su familia. En esta operación, encontramos de nuevo las premisas comentadas sobre el juego escriturario de Rivera Garza: la literatura se expande y se disemina, no solo como tema sino como repositorio abismal en el que es posible encontrar otros caminos rizomáticos.

Hasta 2016 muchos habían “[...] hablado de la experiencia de un muy joven José Revueltas en las movilizaciones comunistas de Estación Camarón, Nuevo León [...]” (Rivera Garza 2016a, párr. 17), incluso se había construido una leyenda alrededor de su participación en ella, alimentada por él y por sus *devotos admiradores* a través de relatos y conversaciones mencionados “[...] infinidad de veces para describir la etapa temprana de su vida como escritor y como activista. Otros tantos han aludido a los vasos comunicantes que van de esa experiencia a las páginas de *El luto humano*, la novela que, publicada en 1943, le ganó a Revueltas el Premio Nacional de Literatura” (Rivera Garza 2016a, párr. 2).<sup>171</sup> Pero fue en el contexto de este viaje, por su literatura y obra que se pudieron localizar y consultar los documentos históricos que registran su implicación en la lucha agraria neolonesa del 16 de marzo al 7 de abril de 1934. La primera alusión a ellos aparece en el epitexto final compartido en el último tuit de @EstacionCamaron, el

---

<sup>171</sup> Copio a continuación la nota al pie número tres que incluye Rivera Garza (2016a) en su ensayo “Una emigración extraña”, que da cuenta de quienes son esos tantos que siguieron los vasos comunicantes que van de la experiencia de Revueltas en #LaHuelga de Estación Camarón a *El luto humano*:

“Edith Negrín dedica a este tema gran parte de «La condición humana y la historia: conclusiones al análisis de la novela y apuntes hacia el contexto histórico», el capítulo 4 de *Entre la paradoja y la dialéctica: una lectura de la narrativa de José Revueltas* (México: Colegio de México/unam, 1995), pp. 115-134. Con base en entrevistas con el autor, así como en una bibliografía extensa de la historia del comunismo en el México de inicios de siglo XX, logra ubicar los acontecimientos que dieron pie a *El luto humano* alternativamente hacia 1937 o inicios de los 1930. Véase también Álvaro Ruiz Abreu, *José Revueltas: Los muros de la utopía* (México: Cal y Arena/UNAM, 1992); Ruiz Abreu, *Revueltas en la hoguera* (México: Cal y Arena, 2014); Edith Negrín (ed.), *Nocturno en que todo se oye: José Revueltas ante la crítica* (México: Era, 1999); Jorge Ruffinelli, *José Revueltas: Ficción, política y verdad* (México: Universidad Veracruzana, 1977); Gerardo Gómez Michel, «Revolución y violencia fundacional en *El luto humano* de José Revueltas»; Francisco Ramírez Santacruz, «El drama de la voz en *El luto humano* de José Revueltas», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, Vol. 7, 2011” (Rivera Garza 2016a).

479 (ver figura 12), en el que se remite al artículo “Una emigración extraña”. En este ensayo, Rivera Garza publica en extenso el primer documento que lo comprueba:

en estos momentos nos estamos dirigiendo a usted para protestar ante su gobierno. exigir lalibertad de los camaradas siguientes. Secretario. General. del Sindicato de Obreros Agrícolas de este lugar. Francisco Garsia, José Revueltas, José D. Arcos, Prudencio Salazar. y cesen ya las persecuciones de nuestros compañeros. estos no tienen mas delito que ser Organizados. pues en esto tenemos derecho. o solamente qu las leyes establecidas en Mexico. no nos den garantías. pues entonces qe se a echo la sangre derramada en las Revoluciones pasadas. Sor. GOBERNADOR. O vamos a seguir como en la Oproviosa Dictadura del nefasto. Porfirio Dias. protestamos. y exigimos la libertad de los compañeros antes mecionados. Contra la Oprecion Capitalista. El Frente Unico Obrero y Campesino. (Sindicato de Obreros Agrícolas Camarón, N.L citado por Rivera Garza 2016a, párr. 16) <sup>172</sup>

Este telegrama escrito por Arnulfo Godoy al gobernador de Nuevo León exigía la liberación de los detenidos, los mismos cuatro camaradas que fueron apresados dentro del espacio ficcional de *El luto humano*.

A este primer telegrama, caracterizado por el “[...] lenguaje ardiente y combativo del asalariado del campo comunista [...] [y por] el uso [in] disciplinado de las mayúsculas y con letras que saltaban hacia arriba o hacia debajo del horizonte de cada frase [...]” (Rivera Garza 2016a, párr. 16), le suceden otros más en este ensayo. Comunicaciones entre la masa campesina organizada en sindicatos, el gobierno estatal y federal. Telegramas que

no sólo dan cuenta de lo que Revueltas vivió en el norte de México en Estación Camarón, sino también de la álgida situación que vivía el comunismo norteno mexicano en el inicio mismo de la posrevolución: una coalición tumultuosa, ardiente, con el «calor de pasos» juntos, entre asalariados de campo, maestros rurales a cargo de aplicar las disposiciones oficiales y de inspeccionar el cumplimiento de la ley del salario mínimo, así como colonos a quienes una tierra ensalitrada les había enseñado el tamaño de su fracaso. (Rivera Garza 2016a, párr. 2)

En esos *telégrafos habitados* (Rivera Garza 2016a) y en otros documentos, a los que Rivera Garza visitó y con los que cohabitó al zambullirse en el AHENL, pudo ubicar el registro de los pasos de Revueltas por Estación Camarón y el de esos *pasos juntos* (@EstacionCamaron 2016) que hicieron #LaHuelga. También calzar su pie y su mano

---

<sup>172</sup> Los datos de esta cita corresponden a la nota 24 del texto “Una emigración extraña” (Rivera Garza 2016a). La referencia de la misma que aparece en él es «Sindicato de Obreros Agrícolas Camarón, N.L., Abril 8, 1934», AHENL, Trabajo, Asociaciones y Sindicatos, Exps. 6; Caja 12, 1934. Reproduzco el telegrama tal como está en el artículo.

sobre las huellas ajenas para caminar con ellas: “Este es mi pie, que cae sobre la huella de tu pie. El júbilo de los pasos juntos. Esta es mi mano” (@EstacionCameron 2016); aunque en esos archivos no apareciera documentada la participación de su abuelo: José María Rivera Doñes quien “[...] no fue mencionado entre los huelguistas de Estación Camarón [...]” (Rivera Garza 2017c, 224) aunque trabajó en las tierras aledañas a #LaPresa Don Martín, “[...] la corona del Sistema de Riego N° 4 [...]” (Rivera Garza 2017c, 224).

“[Perder la huelga equival[ía] a perderlo todo]” (@EstacionCameron 2016) y todo se perdió. El panorama de Estación Camarón y de la región algodонера norteña cambio drásticamente en muy pocos años

¿Qué había sucedido entre 1930, cuando la inmigración a Camarón fue tumultuosa, y 1934, la fecha en que se formó el Bloque Único Obrero Campesino, o el año 1937 cuando caravanas enteras empezaron a dejar atrás el Sistema de Riego No. 4? La respuesta va entretrejida en las mismas descripciones de Revueltas: la sequía. La inundación primero y, luego, la sequía. (Rivera Garza 2016a, párr. 34)

“[No contaron con las cuarteaduras de la cortina. Más tarde vino el éxodo. Tod[a] la gente huyó.]”, “[Nadie quiso permanecer en una tierra seca, sin lluvias, junto a un río inútil]” (@EstacionCameron 2016). #LaHuelga se disolvió ante el advenimiento de una serie de vicisitudes que generaron #ElÉxodo en la región.

### 2.3 #ElÉxodo

#### III. SUBSTRACCIÓN (@EstacionCameron 2016)

[Nadie quiso permanecer en una tierra seca, junto a una presa inservible, cuyas cuarteaduras dejaron escapar el agua.]  
(@EstacionCameron 2016)

La crisis en cascada que azotó la zona reconfiguró la región. Los factores que la generaron son diversos:

Fallas de cálculo y las inclemencias propias del clima norteño dieron al traste con los sueños progresistas de las élites posrevolucionarias del norte de México, y con los de cientos de familias migrantes que habían llegado del norte y del sur

para trabajar ahí. Mientras que entre 1932 y 1936 la producción algodonera creció de manera estable, generando riqueza para los grandes y pequeños colonos, la falta de distribución justa golpeó principalmente a los trabajadores agrícolas — los principales integrantes de las movilizaciones sociales que tanto incendiaron los ánimos de Revueltas—.

La inundación primero y la sequía, después, no habían hecho más que subrayar una creciente animosidad entre los colonos y la gerencia del Sistema de Riego No. 4, entre los colonos y el Banco de Crédito Ejidal, así como acrecentar la desigualdad social entre los colonos y los aparceros, entre los colonos y los asalariados del campo en la región. Los especialistas, por lo demás, no detectaron a tiempo la calidad salitrosa de una buena parte de la tierra distribuida —el río Salado no se llamaba salado por mera casualidad— ni tampoco pudieron evitar los derrames de la presa que, sin control alguno, fueron desaprovechados. Así, cuando la sequía fulminante inició en 1937, se encontró a una región en crisis tanto de producción agrícola como de organización social. (Rivera Garza 2016a, párr. 37)

“[Hay dos o tres años de felicidad. Tal vez cinco, si se cuenta el tiempo de construcción de la presa]” (@EstacionCameron 2016). “Por 3 o 5 años sólo algodón donde ahora matorrales. La llanura esteparia. El Noreste. La esquina de” (@EstacionCameron, 2016). Hay una marca temporal sobre lo espacial que da cuenta de un cambio, de la transformación de los campos de algodón en un árido erial. Una transformación que ha convertido a #LaPresa de “[...] una estatua, algo nada más bello, que esculpieran para adorno del paisaje gris]” (@EstacionCameron 2016) a “Adornos para un paisaje gris: las ruinas de las ruinas. Doble negación” (@EstacionCameron 2016). Una transformación que acabó con una zona otrora pujante y próspera.

Volvamos por un momento a las figuras 14 y 15, respectivamente, donde mostramos los tuits de Rivera Garza con las fotografías de Estación Camarón; recordemos, además, que mientras en una vemos la imagen actual consumida por el abandono y el paso del tiempo, en la otra, se restituye su pasado a través de la superposición del dibujo. Es en esta mostración comparativa desde donde atisbamos el primer análisis que luego sería una clave en todo nuestro capítulo, como es el de la transición de la promesa a la ruina-rastro-huella y cómo eso ocurre tanto a causa de la naturaleza como de la historia. El viaje de Rivera Garza supuso toparse con esa realidad y, para dismantelarla mejor (o para recomponerla mejor, según se vea) nos restituye su pasado: interviene el paisaje en una experiencia psicogeográfica importante.

Dicho esto, entonces, retomamos el hilo de #ElÉxodo como otro eslabón, rizoma o significado desbordado y retranscrito en el proyecto digital de Rivera Garza. Así, en la zona de Estación Camarón, el algodón desapareció y se generó un éxodo hacia lugares donde hubiese posibilidades de empleo y de compra o posesión de tierras. Al desaparecer

el algodón y el trabajo, desaparecieron también Estación Rodríguez, Estación Camarón y Ciudad Anáhuac,<sup>173</sup> que alguna vez conformaron *el triángulo del algodón* (@EstacionCamaron 2016). Hoy día solo quedan en esa región “los rastros de una opulencia súbita y efímera” (@EstacionCamaron, 2016) o más bien los restos.

Justo #ElÉxodo y #LaRuina son los temas elaborados en los tuits compartidos el 21 de abril de 2016, correspondientes a la tercera sección de @EstacionCamaron: “III. SUBSTRACCIÓN”. A diferencia de los otros apartados, este título no es tomado de *El luto humano*, aunque su eje temático sí responde a parte de lo relatado en esta novela.<sup>174</sup> #ElÉxodo es el tema central de esta parte y ha sido planteado antes en el tuit 360 de “II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO”: “[No contaron con las cuarteaduras de la cortina. Más tarde vino el éxodo. Tod[a] la gente huyó]” (@EstacionCamaron 2016). A pesar de su anuncio previo, su presencia no es tan marcada como los de #LaPresa y #LaHuelga, en el sentido de que estos siguen elaborándose en los otros apartados, mientras que #ElÉxodo es tratado solo acá. Sin embargo, también en esta parte de @EstacionCamaron puede verse el gesto de la escritura yuxtapuesta a nivel temático o, más bien (sub)temático, pues, es donde aparece el (sub)tema de #LaRuina reelaborado en la esencia de inestabilidad de manera constante en @EstacionCamaron y en los márgenes tan restrictivos como condensados de los 140 caracteres de la red social.

Este trazo de la escritura yuxtapuesta también se observa en el diseño de los tuits; un ejemplo de ello es el que inicia este apartado, el 385:

---

<sup>173</sup> Esta desaparición es más de orden simbólico, en cuanto estos espacios dejaron de formar parte de la dinámica económica progresista del momento. En términos reales estas localidades siguen existiendo más como borraduras; en especial, en el caso de Estación Camarón. Sobre este punto volveré más adelante.

<sup>174</sup> Es en el capítulo IX de *El luto humano* en el que desde la ficción se narra la construcción de #LaPresa Don Martín en el marco del programa de Sistemas de Riego, así como #LaHuelga que sobrevino y finalmente lo que originó #ElÉxodo de los pobladores. “Ahí, en una geografía no especificada pero que corresponde a las condiciones del norte de México, Revueltas relató el éxodo de un grupo de agricultores ocasionado por las fallas de un[a] presa” (Rivera Garza 2016a, párr. 38). No obstante, el tema de #LaPresa se asoma en el segundo capítulo cuando Úrsulo se ve obligado a pedirle a su enemigo Adán una barca para cruzar el río y traer al cura del pueblo para que éste le imparta el sacramento de la unción de los enfermos, aunque sea tarde, al cadáver de su hija Chonita:

“—¿Aún vive gente ahí? —dijo [el cura] entonces con asombro involuntariamente fingido.

No ignoraba que viviese gente del otro lado del río, pero cuando hoy se lo recordaban sentía pena y una especie de remordimiento. Él no era nadie ni nada junto a la gente aquella. *Allá vivían como perros famélicos, después de que la presa se echó a perder y vino la sequía.* Vivían obstinadamente, sin querer abandonar la tierra.

Úrsulo y Adán asintieron.

—Muy poca, padre, nada más cuatro familias...” (Revueltas [1943] 2014, 28. Énfasis añadido).

Figura 22  
**Tuit 385 de @EstacionCamaron**



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron 2016. Captura de pantalla

Con la frase manuscrita en la imagen, se observa el mismo diseño determinado por el fotomontaje que veíamos en los tuits 2 y 225 (ver figuras 14 y 15). En este caso, apenas aparece un dedo y uña de la mano de Rivera Garza que sostiene por el extremo derecho una imagen que simula un negativo fotográfico; así, se incorporan los laterales distintivos e informativos de la pantalla de una cámara digital al momento de tomar una foto; no solo es la foto sino el marco descriptivo de esta. La imagen es la de un terreno baldío, semiárido, con vegetación irregular en la que aparecen figuras esbozadas, difuminadas a modo de sombras que perfilan construcciones, vehículos, una especie de torre industrial y personas. Nos interesa destacar, primero, el cuadrado amarillo interior que reencuadra y reitera la operación abismal del cuadro encuadrado. Encuadra personas ensombrecidas o sombras de personas. Segundo, de nuevo es la escritura manuscrita la que se incorpora como rastro de lo artesanal al insertarse dentro de ese marco amarillo la palabra *gente*.

Si pensamos en la reiteración del gesto de incorporar palabras manuscritas y, al mismo tiempo, encuadrar –corchetes, como vimos antes, o cuadro amarillo, en este caso–, entendemos que estos signos y figuras funcionan como marcos y tránsitos, como umbrales y límites que encierran y protegen a la vez, y que median inscripciones escriturarias construidas desde lo visual (Ramos, 2011, 145). Es decir, como hemos visto hasta ahora, cada intervención digital, en su juego con lo artesanal, permite pensar la estética texto/visual de Rivera Garza como un ejercicio de (foto)montaje en tanto una economía política de la escritura y lo visual. La tuitescritura más que tener una forma

textual, presenta una *textovisual* que combina el texto verbal, imágenes y videos (Mora 2012). Este proyecto, como ya hemos mencionado, se inscribe en la tendencia de *literatura expandida*, solo que dada la naturaleza multimedia del mismo y la materialidad *textovisual* de esta escritura digital hace que la pensemos más en sintonía con las propuestas de *lit[art]ure* (Borràs Castanyer 2008), *literatura textovisual* (Mora 2012) y *textualidad electrónica* (Chartier 2018). Seguiré desarrollando esta idea a lo largo de este capítulo con la noción ampliada, como los propios tuits de la escritora, del texto y la literatura.

En el tuit que nos ocupa, es esa *gente* la que ya no está en Estación Camarón. La imagen nos muestra la falta, la ausencia de los cuerpos de los cultivadores de la tierra que ya no pueden “Barbechar. Sembrar. Regar. Deshijar. Cosechar” (@EstacionCamaron 2016) el algodón. Y ante la imposibilidad de labrar la tierra y seguir haciendo vida en la región, la *gente* optó por #ElÉxodo que tal como “dijo Badiou, es una forma de sustraerse de la opresión. Me resto. Me voy” (@EstacionCamaron 2016). Eso fue lo que hicieron los pobladores de Estación Camarón, se prepararon

para la huida, para una *emigración extraña*, sin sentido. [...] Preparábanse para el éxodo, para la palabra bíblica que expresa búsqueda de nuevas tierras. Palabra con esperanza, aunque remota, en los bárbaros y alentadores libros del Viejo Testamento, pero fría, muerta, aquí, en este naufragio sin remedio de hoy. (Revueltas [1943] 2014, 51-52. Énfasis añadido).

Revueltas “elige nombrar a esta decisión social, tomada de manera colectiva, como éxodo [...]” (Rivera Garza 2016a, párr. 40), y lo mismo hace la escritora. No solo para desapropiarse del lenguaje religioso, cristiano de vertiente católica, empleado frecuentemente por él en *El luto humano*, sino para enmarcar el tuitrelato en la línea de la filosofía política que reflexiona sobre este concepto y fenómeno.

Hay tres modos en los que la movilidad está relacionada con la política: como categoría analítica/descriptiva de la realidad, como forma de gobierno y como terminología para nombrar prácticas políticas definidas. Para Ema López (2013) en esta última entra #ElÉxodo, pues: “[E]sta concepción está vinculada a una mirada que reconoce en la movilidad, como fuga y éxodo, un valor político inherentemente positivo en tanto que expresión de una sustracción potencialmente transformadora del orden establecido” (401). Una mirada que asienta sus raíces en las *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari (2004) quienes rescatan y reconocen el valor político de lo nómada, #ElÉxodo y la fuga, así como su posibilidad de cuestionar las formas tradicionales de la política y de



la política como una lógica, *al salirse de* su razón contenedora, antagónica e identitaria y proponer otra más inestable y experimental.

Esta concepción ve en #ElÉxodo una huida de las condiciones de opresión hacia una mejor situación espacial/relacional (Hardt y Negri 2000, Virno 2003 y Badiou 2005). En este sentido, #ElÉxodo es entendido como “[...] otra figuración que hace también de la movilidad una condición positiva para la política” (Ema López 2013, 402). De ahí, el carácter substractivo que ve en él Rivera Garza siguiendo a Badiou al parafrasearlo en el tuit 396 que citaré nuevamente: “El éxodo, dijo Badiou, es una forma de sustraerse de la opresión. Me resto. Me voy” (@EstacionCamaron 2016). #ElÉxodo, en tanto figuración de la movilidad vinculada con la política, es una “borradura [mas no destrucción, aniquilación] de todo contenido, todo surgimiento” que posibilita crear otra experiencia en otro lugar (Badiou 2005, 79). Este “huir” consiste en *ponerse fuera de, estar fuera de* la falta de distribución justa de la tierra, de la desigualdad social acrecentada, de la crisis agrícola, económica, social y política del Sistema de Riego N° 4. Es otro modo de oponerse a un estado de cosas: “El éxodo, dijeron Negri y Hardt, es la forma más antigua de rechazo contra la opresión. Caminar es no estar de acuerdo” (@EstacionCamaron 2016).

En este desplazamiento del *ponerse fuera de* y del caminar como manifestación de una disconformidad vemos la máquina nomádica en acción (Deleuze y Guattari 2004). El acto de caminar da cuenta del gesto necesario para escapar y, al mismo tiempo, abre líneas de fuga como respuestas a esas realidades de opresión, violencia y destierro a las que fueron sometidos los habitantes de Estación Camarón. Esta *substracción* opera como una modalidad de borramiento ante el modelo estatal, de escape, de resistencia y traza una cartografía distinta de la región, de los sujetos que la transitan y de los agenciamientos nómadas que generan (Deleuze y Guattari 2004). De ahí que #ElÉxodo es abordado y construido en @EstacionCamaron como un *caminar juntos* hacia un deseo y una esperanza de vivir comunalmente una experiencia liberadora, como un movimiento nómade que se apropia de espacios y los renueva, como una modalidad de lucha (Hardt y Negri 2000). En este sentido, la acción de caminar es una acción política que transforma física y simbólicamente el espacio intervenido con los pasos dados y con las huellas seguidas. Por eso es tan significativa la movilización de estos sin tierra:

la caravana de agricultores que dejó Nuevo León para dirigirse a Tamaulipas no tenía como objetivo poblar, sino repoblar un trecho de la frontera mexicana con Estados Unidos a través de formas de producción agrícola y de vida comunitaria

que se iban constituyendo *in situ*, a partir de interacciones humanas y no-humanas en las que la tierra, el conocimiento de ingenieros federales y locales, las acciones del presidente, y el trabajo físico y el conocimiento de los agricultores jugaban papeles primordiales. (Rivera Garza 2017c, 206)

Esta movilización permite la emergencia de formas de vida y la reconstrucción de relaciones comunitarias a lo largo del camino (Virno 2003, 111). Es una *sustracción emprendedora* que posibilita un carácter fundador; la línea de fuga trazada por el desplazamiento: crea (Virno 2003, 100) y el fracaso deviene en exploración del territorio.

los huelguistas y los colonos fracasados [de Estación Camarón] emigraron. Ellos encontraron otro camino; o lo abrieron. En la mítica caravana de veinte guayines que salió de Anáhuac, Nuevo León, para fundar un 10 de diciembre de 1937 la colonia agrícola Anáhuac, Tamaulipas, en la esquina más septentrional del país, iban José María Rivera Doñes y Petra Peña Martínez, mis abuelos. Esta *emigración extraña*, que duraría unos cuarenta días por los caminos de la Ribereña, llevaba también a Antonio Rivera Peña, el niño de casi dos años que, tiempo después, se convertiría en mi padre. (Rivera Garza 2016a, párr. último. Énfasis añadido)

Esta *substracción* reconfigura el espacio mediante el desplazamiento por un territorio que es cartografiado con cada movimiento. Los pasos dados fueron abriendo una

línea de fuga [que] se dirigía hacia el este, dejando atrás un experimento hidráulico y agrícola de corta duración y, a través de un agenciamiento inédito con el Estado, se desplazaba por un territorio al que alteraba y que contribuía a producir como otro territorio al mismo tiempo. (Rivera Garza 2017c, 206)

Es indudable que Rivera Garza se apoya en Deleuze y Guattari (2004) para repensar estos procesos de nomadismo, reconstrucción y agenciamiento a través de esas líneas de fuga que abren nuevas posibilidades del devenir, del devenir territorio, migrante, frontera y huelguista. Estas vías de fuga solo son posible por el sentido mismo de la idea del desplazamiento ante el cual el territorio se balancea entre lo que es, lo que ha sido y lo que será: es decir ese proceso de transformación del cronotopo siempre en proceso de desterritorialización y, al mismo tiempo, de reterritorialización.

Con este acto de dejar y fundar se produce otro territorio, uno que se alza el 10 de diciembre de 1937 cuando la brecha 124 del kilómetro 61 norte de Tamaulipas (Matamoros) fue nombrada Colonia Anáhuac. El gesto fundacional pasa por una escritura duplicada. Por un lado, la inscripción de la letra que refrenda el compromiso legal: la firma del acta en la que Eduardo Chávez –ingeniero responsable de las obras hidráulicas

y sociales de la región– se comprometía con Eugenio Báez y otros desalojados del Sistema de Riego N°4, entre ellos José María Rivera Doñes y Petra Peña Martínez los abuelos de Rivera Garza, a entregarles 20 hectáreas por familias en ese lugar (Rivera Garza 2017c, 212-213). Por el otro, el bautizo de la tierra propia como honra a la que se dejó; la palabra manuscrita sobre el árbol, sobre la vida que crece en la tierra, y la huella de la misma: “Fue entonces que con un hacha limpiaron el tronco de un mezquite y con el crayón del ingeniero le puse Colonia Anáhuac, en vista de que nosotros veníamos de Cd. Anáhuac, N. L. (Báez 33)” (Rivera Garza 2017c, 213).<sup>175</sup>

Con la fundación de Colonia Anáhuac, #ElÉxodo emprendido, el nomadismo, devino en otra forma de hacer política porque supuso el asentarse en comunidad, en constituirse habitantes que, solo en esa medida, deshacen la idea de que el espacio abierto es el lugar del nomadismo. El establecerse en un lugar determinado reguló las prácticas de habitar, pues se fueron incorporando imaginarios del espacio y un manejo de lo territorial articulados con lo duradero, estable y permanente. Alrededor de estas nuevas prácticas se proyectaron opciones alternativas que permitieran pensar en otras modalidades de trazar y construir líneas y vida política (Ema López 2013, 413). Este asentarse como modo de hacer política se observa en los agricultores que huyeron de las tierras ensalitradas del Sistema de Riego N°4. Ellos no solo propiciaron otras formas de política agraria en el noreste mexicano –como la distribución de tierra en ejidos y en pequeñas propiedades privadas, así como el sistema de riego por gravedad– (Rivera Garza 2017c, 204), también

detuvieron a la maquinaria cardenista cuando ésta intentó establecer un control único desde la capital del país, atentando contra formas de gobierno local y sistemas de trabajo autónomos en ranchos de la pequeña propiedad agrícola. Con base en discusiones y votaciones directas en asambleas colectivas, y con base, también, en el trabajo grupal pero autónomo en parcelas de 20 hectáreas, estos agricultores-colonos retan por igual el culto a la individualidad norteña como el estereotipo de un agrarismo cardenista fundamentado sólo en la propiedad estatal y el usufructo comunal del ejido. (Rivera Garza 2017c, 204)

Estos agricultores-colonos al fundar la Colonia Anáhuac en Matamoros, Tamaulipas, en esa región fronteriza del noreste de México construyeron un lugar de resistencia y cambio político a través de la apertura de nuevos espacios de participación, para renegociar determinados roles y posicionamientos desde donde pudieran emerger

---

<sup>175</sup> La cita que hace Rivera Garza (2017c) corresponde a Báez Arriaga, Eugenio. “Narración de la fundación de la colonia agrícola Anáhuac”. En Agustín Ávila Gaviña, *Anáhuac ayer y hoy 1937-1977*. Tamaulipas: n.p., 1990. Al respecto ver: Rivera Garza (2017c).

nuevas formas de agencia de proceso colectivos. Un lugar desde donde desafiar las posiciones dominantes del sistema político, económico y social encarnadas en el cardenismo.<sup>176</sup> En este sentido, este fundar, este hacer(se) lugar, este habitar es también una acción política densamente poblada de prácticas discursivas y hábitos de reterritorialización.

La elección de Badiou en el tuit 396 y de Hardt y Negri en el 389, además de ser citas, se instalan como una práctica política de reivindicación ante la trashumancia de los agricultores, huelguistas, desplazados, desheredados, despojados de todos sus derechos ante las lógicas de gobiernos y violencias legales e impunes. Las lógicas binarias del desposeído/poseedor o del huelguista/trabajador que se establecen como tales desde el poder político represivo se deshacen para agenciarse otras inestables pero resistentes: si al final de todo solo queda #LaRuina, entonces a esta se le reconoce en tanto se le mapea y registra, se vuelve a ella y se le superponen otras nuevas capas de sentido que vuelven a poblar de agenciamientos un espacio tomado solo por un modo de acción simbólica y política. Si la ley se aviene hacia quienes la escriben y los agricultores ya no tienen el único marco posible de acción, se aprende, entonces, a desplazarse, a darle al nomadismo la condición de posibilidad de rearticular los nuevos modos de habitar el espacio que, ahora, se reterritorializa. Son estos gestos contrahegémicos los que permiten plantarle cara al poder ominoso. #LaHuelga y #ElÉxodo son esos otros agenciamientos que

---

<sup>176</sup> El cardenismo es la denominación dada en la historia política mexicana al período de 1934 a 1940 en el que Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970) era el presidente de la república; también, a la corriente ideológica de izquierda que marcó ese sexenio. Es considerado el “cenit del nacionalismo populista posrevolucionario y momento de formulación utópica y trunca de un socialismo posible [...]” (Sánchez Prado 2017, 111). Durante estos años, logró varios cambios y realizó acciones significativas; tales como: la creación de importantes instituciones educativas y culturales como el Instituto Politécnico Nacional (IPN), Escuela Nacional de Educación Física, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Museo Nacional de Historia, o el Colegio de México (Colmex); nacionalizó los ferrocarriles entre 1937 y 1938 y creó los Ferrocarriles Nacionales de México; propició la construcción organizada y sistemática de carreteras nuevas y caminos; expropió el petróleo el 18 de marzo de 1938 y creó Petróleos Mexicanos (PEMEX); llevó a cabo la Reforma agraria ideada originalmente por Emiliano Zapata, consistía en la repartición justa de las tierras entre los campesinos mexicanos, y dio asilo político a los exiliados españoles durante la Guerra Civil Española (Ayala Cárdenas 2018).

Este período es bastante desigual; pues, lo que funcionaba y era verdad para el norte de México no lo era para el sur y aplicaba lo mismo en relación con el tiempo. Lo que era verdad en un momento específico, años después ya no lo era (Del Valle y Palou 2017, 11). Durante estos años, el “estado y [la] población no mantuvier[on] una relación francamente antagonista y luchar[on] a la par, contra las fuerzas económicas, por [...] la justicia social y la igualdad” (Del Valle y Palou 2017, 12) que impulsaron y permitieron llevar a cabo una serie de cambios. No obstante, el programa político no se desarrolló completamente y quedó truncado (Del Valle y Palou 2017, 12); lo que de algún modo propició a que “las medidas cardenistas terminaran sirviendo el propósito opuesto –organizar a los trabajadores desde el estado no para apoyar programas y políticas que les fueran útiles a ellos, sino a los intereses del capitalismo– [...] cuestión que Cárdenas pudo no haber previsto” (Del Valle y Palou 2017, 20).

Para más detalles sobre el cardenismo ver: Carmona (1990), Gilly (2001), Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (2009) y Del Valle y Palou (2017).

abrieron la posibilidad de restituir, aunque sea simbólicamente, las condiciones de resistencia del colectivo, una vez más.

## 2.4 #LaRuina

Sólo en las ruinas existe la esperanza de conocer la realidad justa y genuinamente, dijo alguna vez Adorno.  
(@EstacionCamaron 2016)

Ningún espacio llega a desaparecer por completo, ninguno es abolido sin dejar rastro.

(Lefebvre 2013, 212)

“Perder la huelga equivale a perder: materia, ruina, escombros. Memoria. Doble negación” leemos en el tuit 378 de @EstacionCamaron (2016). El fracaso de la #LaHuelga significó perderlo todo: el proyecto de tenencia propia de la tierra por parte de los agricultores, la paridad salarial que estaban consiguiendo los agricultores y los jornaleros ante los grandes colonos y aparceros, el sueño progresista del “gobierno del centro, preocupado vivamente de imprimir a la reforma agraria un sentido moderno y avanzado [...]” (Revueltas [1943] 2014, 153). A esta derrota social, se le sumó la sufrida por los embistes naturales por lo que, como explicamos en el apartado anterior, vino #ElÉxodo y “el Sistema volvió a su antiguo estado, cuando no era otra cosa que un yermo irremediable” (Revueltas [1943] 2014, 196). En este sentido, me parece interesante como la naturaleza se impone sobre la cultura y el trabajo humano y el paisaje lleno del vigor de los campesinos, agricultores, jornaleros retorna al estado original: árido, estéril, desértico, como si la mano humana no fuera suficiente.

Un yermo convertido en pura materia, transformado en ruina y devenido escombros. Justo el trazo diseñado por Rivera Garza para reflexionar sobre el proceso de ruina acaecido en Estación Camarón: uno que evidencia el silencioso horadar del tiempo y testimonia una historia de fracaso, la del Sistema de Riego N° 4, y una historia de violencia, la del crimen organizado y los carteles. Esta transfiguración hacia el resto muestra “los signos del tiempo sobre sus materiales y espacios; las huellas del desgaste, del deterioro”, seguidas por la obsolescencia y la destrucción (Errázuriz y Greene 2018, 29).

Este proceso de metamorfosis del espacio es abordado durante todo el tuitrelato. El tema se anuncia visualmente en la foto de perfil escogida para la cuenta (ver figura 15 y la lectura construida alrededor de ella) y es planteado verbalmente a partir del tuit 61: “Y esto que aparece aquí, extrañamente estático y sin duda con vida ¿es una ruina?” (@EstacionCameron 2016). El cuestionamiento no es gratuito. Esta interrogante sobre qué es una ruina, sobre sus propiedades y su relación con lo viviente intentará ser contestada en diversos tuits y con recursos variados a lo largo de todo @EstacionCameron.

El primer modo de responder será el de ir ubicando los indicios materiales de los vestigios en Estación Camarón y textualizándolos verbalmente. Como, por ejemplo, la pregunta por el futuro de #LaRuina, es decir, por el después de las construcciones que dejaron de usarse y perdieron su aura y su sentido como #LaPresa, un antiguo teatro y el obelisco (@EstacionCameron 2016).

La operación para dar cuenta de #LaRuina como de los temas anteriores es acumulativa. Hoy por hoy, existen los hilos en Twitter con los que las personas comienzan a tejer historias tan largas como quieran; puntos de cortes o giros narrativos, de ficción o no ficción, testimonios, explicaciones históricas o médicas, por ejemplo, se articulan de manera secuencial dentro de un mismo tuit inicial. Con los años, esta red social ha ganado la posibilidad de ser también una máquina de narrar en el mismo momento a través de la ampliación de los caracteres (de un máximo de 140 a 280 caracteres). Cuando Rivera Garza elaboró estos tuits no existía esta posibilidad de hilar y añadir sentidos a partir del inicio de una historia y asunto; en su momento, sin embargo, amplió sus mensajes como una extensión también narrativa con sus giros y su lado sumativo: añadiendo contenido para ampliar el tema y operar entre la literatura extendida visual y textualmente.

En esta operación cada tuit suma sentidos sobre su propia forma y contenido. Si antes lo hacía sobre la trashumancia y #LaRuina, aquí se recarga de un nuevo sentido emocional: mirar lo que fue y ya no es también es un asunto nostálgico: “Pocas cosas más tristes que los rastros de una opulencia súbita y efímera” (@EstacionCameron 2016). #LaRuina también es una operación de recarga no para compensar que esté vacía sino, antes bien, que está densamente poblada, ocupada y rehabilitada.

Esos *rastros tristes* se siguen tuiteando al enunciar lo inexistente: “Aquí ya no hay algodón” (@EstacionCameron 2016) y lo que ello implica, la falla del proyecto

modernista-agrario del cardenismo, ilustrado en el caso del Sistema de Riego N°4,<sup>177</sup> así como lo que quedó: “Estación Camarón es un montón de tierra revuelta con escombros”, “Un montoncito de piedras, eso es Estación Camarón” (@EstacionCamaron 2016).<sup>178</sup> Lo único que hay y “(...) [que se puede] encontrar [son] los restos de Estación Camarón” (@EstacionCamaron 2016).

Estos vestigios pueden ser encontrados de dos maneras. Una es mediante la ruta física-geográfica tomando la carretera estatal NL1 en sentido Nuevo Laredo,<sup>179</sup> siguiendo las instrucciones que la autora ha tuiteado: llegar a Anáhuac, Nuevo León, atravesarla y luego salir de ella para agarrar la vía y toparse con los restos de Estación Camarón (@EstacionCamaron 2016). La otra es la ruta simbólica: “Por José Revueltas, naturalmente” (Rivera Garza 2016b).

Este trazo delineado que va de la materia a #LaRuina escenifica la conversión de Estación Camarón en el escombros producido por el cardenismo y su proyecto de modernidad, en un nodo de escombros abandonados.<sup>180</sup> Residuos de pasados industriales

---

<sup>177</sup> Este tuit “Aquí ya no hay algodón” (@EstacionCamaron 2016) resulta bien interesante. Es tuiteado en dos oportunidades, la primera como el tuit 183, el día 19 de abril de 2016, a las 19:54 y la segunda como un nuevo tuit, el 473, el 21 de abril a las 14:45. Si se leen aisladamente podría pensarse que son el mismo tuit, mas no es así. Aunque no hay marcas textuales que indiquen que es un tuit distinto, sí puede leerse de este modo. Volvemos a ver en este caso otro ejemplo del gesto de la repetición/reiteración en @EstacionCamaron, y de la diferencia que plantea, un gesto que desde mi perspectiva es muy importante. La variación, la distinción, en este caso está dada por el remarcamiento, a modo de subrayado ausente en el tuit, de lo expresado en él y de lo que con ello quiere decirse: por un lado, se denuncia la falla del proyecto modernista-agrario del cardenismo y, por el otro, se reinsiste en ello. Vale acotar que, en ambas oportunidades, tanto el tuit 183 como el 473 aparecen hacia el final del primer y del tercer apartado, respectivamente y de modo similar.

El 183 sigue a dos tuits que aluden a #LaPresas a través de la relación intertextual y desapropiada que se establece con *El luto humano* y puede ser considerado el tuit final, tuiteado en español, de “I. UNA COSA NADA MÁS BELLA”, pues, antecede a los tuits 185 y 186 que funcionan a modo de bisagra para enlazar el apartado uno con el dos. Mientras el tuit 473 aparece luego de la reiteración del estribillo “[La presa es un anfiteatro, solemne y noble]” (@EstacionCamaron 2016), tuit 470, y de la imagen de #LaPresas Don Martín en una reproducción de una foto de archivo que simula un dibujo de plumilla (tuit 471); dos tuits después de él es anunciado el final de @EstacionCamaron: “FIN :: THE END” (@EstacionCamaron 2016).

<sup>178</sup> En este tuit, el 229, se vuelve sobre el tema de #LaRuina, de otro modo, a través de la repetición y con ella de la diferencia. Es una variación del tuit 224 citado justo antes: “Estación Camarón es un montón de tierra revuelta con escombros” (@EstacionCamaron 2016). La diferencia existente entre ellos es la paráfrasis construida en el segundo caso que insiste en disminuir aún más la materialidad de lo que queda, de lo que resta, en Estación Camarón al incorporar el diminutivo y con ello remarcar la magnitud de #LaRuina en ese lugar. Vemos, pues, otro ejemplo del gesto de la repetición/diferencia que impera en @EstacionCamaron.

<sup>179</sup> Al respecto ver el mapa de las carreteras del estado de Nuevo León, México, en Gifex (2019).

<sup>180</sup> Esta idea del lugar como nodo la tomo de Gastón Gordillo (2018) quien, a partir de la propuesta de la geógrafa Doreen Massey de pensar “los lugares como nodos orientados hacia el exterior y definidos por su inmersión en constelaciones más amplias” (Gordillo 2018, 36) sugiere incorporar a la misma “rupturas y escombros [...] para mostrar que las constelaciones espaciales están compuestas no solo por lugares habitados sino también por los nodos de escombros con los que están imbricados. Y los nodos de escombros forman parte de constelaciones porque están lejos de ser materia muerta, inerte y cerrada en sí misma” (Gordillo 2018, 36). En este sentido, los lugares son considerados nodos antes que espacios

y cuya presencia remite tanto a lo perdido como al futuro empequeñecido: “Hay que entender. Algo debe ser entendido. Ciertos poblados se transforman en pequeños montones de escombros” (@EstacionCameron 2016). *Hay que entender que* los escombros dan cuenta de procesos de declinación y cuentan otras historias que las ruinas no podrían (Gordillo 2018, 31). De ahí que insista en que Rivera Garza se desapropia de la pregunta formulada por Tomás Errázuriz y Ricardo Greene (2018) –aludida al inicio de este capítulo– y hable de “aquellas ruinas ordinarias, anónimas e irrelevantes para la cultura [...] que avanzan silenciosas hacia el olvido [...]” (30), es decir, hacia los escombros.

Este desplazamiento conceptual de la noción *de ruina* a la de *escombros* se relaciona con la reflexión teórica propuesta en los tuits y es el segundo modo de responder a *qué es una ruina*. Esta reflexión, comenzada desde el inicio de @EstacionCameron, se inscribe en la tradición arqueológica, antropológica, filosófica y artística del caminar. Rivera Garza al marchar por esos *campos de ruinas*, como mencionara Ginsberg, no en un sentido alegórico, sino real, físico, territorial (Gordillo 2018, 167) buscando las ruinas que relataran la historia de Estación Camarón sigue también las huellas de Giovanni Battista Piranesi, Gaston Gordillo, Walter Benjamin y Robert Smithson. El sustrato de sus caminatas por Estación Camarón está constituido por otros andares: los de sus abuelos paternos, los de José Revueltas, los de los pensadores mencionados y el suyo propio.

El caminar por Anáhuac hacia Estación Camarón no solo implicará un ejercicio memorístico y evocatorio de lo literario, familiar y geográfico como leíamos en los tuits 63, 65,67 y 69 en los que nos detuvimos antes para ver la imbricación multidimensional de este tuitrelato, así como algunas características de la repetición, también aludirá al modo en que “[Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies...]” (@EstacionCameron 2016). Es decir, a como el gesto y la acción del caminar por este territorio es una experiencia perceptiva, estética y política. Este caminar no es un paseo contemplativo, sino un recorrido que posibilita apropiarse del lugar mediante el desplazamiento del cuerpo propio que al atravesar el espacio lo interviene.

---

contenedores, pues convocan personas, historias y afectos en torno a ellos: se dibujan puntos y líneas no para delimitar el terreno, sino para marcar los encuentros y flujos de las relaciones (des)construidas en/con/desde/hacia ellos y sus imbricaciones con otros nodos (Gordillo 2018, 38).

Desde mi perspectiva, Rivera Garza en @EstacionCameron está narrando cómo Estación Camarón es para ella un nodo que constituye varias constelaciones, no solo espaciales. Este punto lo abordaré más adelante, al final de este apartado, y volveré sobre él en el cierre del capítulo.



Esta aproximación a #LaRuina es pues un modo experiencial, “una práctica sensorial, corporal, afectiva y etnográfica” (Gordillo 2018, 166-67) centrada en el cuerpo; pues, a través de él percibimos, vivimos y producimos el espacio (Lefebvre 2013, 210). De ahí que solo a partir de su experiencia corporal y sensorial del territorio, gracias a esa caminata por un campo de ruinas yuxtapuestas y superpuestas y a la carga simbólica que hay en ella, Rivera Garza problematice la noción de ruina y su relación con el presente y opte por “desintegrarlas conceptualmente y tratarlas como escombros” en tanto objetos y conceptos (Gordillo 2018, 15).<sup>181</sup>

Este andar como experiencia personal y corporal trans-forma a los escombros que dejan de ser mera materialidad y restos sin forma ni valor, sino como los productos de las fuerzas violentas ejercidas sobre un lugar que relatan sus procesos de declinación y persisten afectivamente en el presente (Gordillo 2018, 19, 25). Al mismo tiempo, se conciben como un concepto que en su constitución fragmentaria es posible repensarlo como un montaje, un paulatino ensamblaje de piezas que no necesariamente deben coincidir sino, sobre todo, reunir sentidos, espacios, experiencias, tiempos, cuerpos e historias.

En @EstacionCamaron el caminar de Rivera Garza traza un recorrido físico *in situ* y conceptual del escombros. Delinearé los rastros conceptuales para luego detenerme en sus marcas; estos son los siguientes:

Las ruinas viven en un estado liminal después de la destrucción pero antes de la disolución, asegura el filósofo Robert Ginsberg.

Sólo en las ruinas existe la esperanza de conocer la realidad justa y genuinamente, dijo alguna vez Adorno. Otro filósofo.

Al carácter destructivo de Benjamin no le molesta el cascajo. Ve caminos por todos lados. Y sabe que nada es permanente. (@EstacionCamaron 2016)

Aunque todos estos tuis hacen referencia a #LaRuina en términos explícitos, en realidad, hablan de escombros.

Al traer a colación las ideas de Ginsberg, Adorno y Benjamin, Rivera Garza da cuenta de una tradición filosófica que reflexiona sobre lo estético desde una perspectiva que incorpora elementos del materialismo histórico y que plantea una visión fragmentaria, caleidoscópica, en oposición a la *dialéctica positiva*, del mundo que lee. Es en ese punto *entre* el pasado y el futuro, la demolición y el desvanecimiento, en ese proceso

---

<sup>181</sup> Los escombros como objetos en sí son abordados en @EstacionCamaron de forma verbal y visual. Algunos tuis se refieren a ellos a través de la palabra, es el primer modo en el que se plantea el (sub)tema de #LaRuina y se explicó anteriormente. Los tuis que lo plantean desde lo visual serán leídos al terminar la aproximación filosófica que es, por cierto, el que problematiza la noción.

permanente de dejar de ser y seguir siendo que destruye el espacio mas no lo borra donde pueden ser hallados otros sentidos, otros registros, otras historias; los que la visión y la narrativa hegemónica, estatal, capitalista, (neo)liberal y de la violencia no han podido borrar (aún) del mapa físico-geográfico y simbólico. Por eso, es fundamental indagar en los escombros para leer en su multiplicidad fracturada lo que (aún) queda/resta de Estación Camarón.

Esta intervención del territorio real es narrada en un espacio digital donde en la brevedad del tuit, la historia se imbrica en tiempos y espacios disímiles y hace de la escritura en Twitter una constante forma de indagar en los intersticios de la historia, de preguntarse por los restos en una red social abocada más a la comunicación interactiva de una cotidianidad más bien informal. Aquí, #LaRuina y el escombros no constituyen el punto y final de una modernidad perdida, sino una posibilidad de volver a esos espacios desde la redimensión de lo digital como espacios de reconstitución simbólica.

En los escombros de Estación Camarón puede leerse, por un lado, *el carácter destructivo* del proyecto modernizador del México posrevolucionario y, por otro, *el carácter destructivo* de la violencia del narcotráfico que inscribe, literal y realmente, sus signos y heridas en este paraje.<sup>182</sup> Vemos, pues, que los escombros nos hablan de historias, violencias y temporalidades múltiples. Nos hablan de la devastación de Estación Camarón por *el carácter destructivo* de la dominación estatal, capitalista; así como por *el carácter destructivo* de la violencia inorgánica, episódica, global, determinada por la lógica financiera, que produjo y redujo a escombros lo existente, *no por los escombros mismos*, sino para abrir nuevos caminos y señalar un nuevo comienzo político. Para algunos hombres y mujeres que poblaron Estación Camarón, los escombros de este lugar abrieron la posibilidad de construir uno nuevo bajo mejores condiciones colectivas. Es el caso, por ejemplo, de la Colonia Anáhuac fundada en Tamaulipas en 1937. De algún modo, estos *cascajos* registran la rebeldía de un grupo de agricultores que soñó que “aquel vandálico lema de ‘Tierra y libertad’” (Revueltas [1943] 2014, 153) podía no solo *inscribirse en las banderas* (Revueltas [1943] 2014, 153), sino, además, podía ser su realidad.

Tanto en Estación Camarón como en Estación Rodríguez, la construcción de la estación ferroviaria y el surgimiento de los poblados homónimos simbolizaron que el Estado mexicano había llenado el espacio vacío creado por la Revolución Mexicana. El

---

<sup>182</sup> Al respecto, ver el anexo 6.

tren que pasaba por allí, la construcción de #LaPresa “Don Martín” y su funcionamiento, el flujo de campesinos, comerciantes, trabajadores asalariados y la conformación de diversos poblados (Anguiano 2000, 50-51) confirmaban que los estados de Coahuila y Nuevo León formaban parte de la modernidad estatal. Los errores en la construcción de #LaPresa además de la crudeza y el carácter imprevisible del clima norteño hicieron que llegara ese *futuro de ruina* para 1937. Fue uno que transformó a #LaPresa de símbolo del proyecto modernizado y signo de la modernidad, a un mero objeto decorativo sin función explícita. #LaPresa devino en “Adornos para un paisaje gris: las ruinas de las ruinas. Doble negación” (@EstacionCamaron 2016), en un espacio cancelado como el proyecto modernizador del Estado mexicano posrevolucionario emprendido allí. Con el tiempo, este futuro se transformó en un presente de ruina que volvió a resignificar la infraestructura dura de #LaPresa e hizo de ella un camposanto acuático, una narcofosa submarina (@EstacionCamaron 2016).

Como hemos señalado, Rivera Garza no solo extiende la noción de literatura en tanto discurso visual, textual e histórico en tanto recoloca la propia idea de #LaRuina y del escombros, sino que, en estos desplazamientos físicos, textuales y discursivos, ella suele descentrar aquello que ha sido colocado como epicentro simbólico o discursivo. Muestra #LaRuina como símbolo y metáfora de un pasado y de un futuro ajados, comprometidos con la pérdida, y lo hace en esa dinámica de Twitter que es fugaz, acumulativa y breve. Desde esta ex-posición problematiza la materialidad del cuerpo.

Veamos. A lo largo de los tuits de este capítulo hemos mostrado el papel de la materialidad digital como soporte de la materialidad de las fotos que, a su vez, remiten a espacios y lugares marcados por otras prácticas discursivas –la literaria de Revueltas– o la de los cuerpos de Rivera Garza y su acompañante en tanto reconocen y exponen sus experiencias a lo largo de esos caminates. Cuerpo del territorio y territorios del cuerpo devienen en recíprocos, incluyendo, además, la relación entre el soporte visual/digital/textual y sus múltiples extensiones y referencias. Ahora bien, este contexto sobre la materialidad del territorio y del cuerpo adquiere un punto crítico cuando hablamos de la violencia en el territorio, en todos los territorios, y, sobre todo en el de los cuerpos.

Si bien es cierto que a lo largo de @EstacionCamaron se ha aludido al cuerpo y a la violencia ejercida sobre este, será en el tuit 417 donde se condensan las reflexiones sobre la relación cuerpo-cadáver a lo largo de la travesía por el noreste mexicano: “La más íntima de las ruinas son los huesos” (@EstacionCamaron 2016). “El cuerpo se [ha]

desliza[do] por el TL [de @EstacionCamaron], que sube o baja según se va o se viene [...] dejando sus huellas, sus jirones, su esqueleto” (Rivera Garza 2013a, 224), sus restos. Estos cuerpos-cadáveres se articulan alrededor de #LaPresas: algunos la construyen, otros mueren allí y varios se pudren bajo el agua (@EstacionCamaron 2016).

Los huesos son ruina y materia corporal ¿cómo pueden tratarse? ¿como restos de la violencia, como ruinas del sistema, como testimonios de días trágicos en tierras donde la legalidad es etérea y la violencia su materia organizada? Aparecen no en la exposición cruenta de los huesos, sino en la evocación de la presencia de la violencia en la región al señalar el sitio concreto donde están los restos de cadáveres #LaPresas Don Martín, #LaPresas Venustiano Carranza, la narcofosa de Los Zetas.

#LaPresas Don Martín sigue siendo una infraestructura dura, pero, ahora, esa dureza de carácter se explica por los escombros orgánicos de los cuerpos de los asesinados por la violencia del narcotráfico. En la materialidad de los huesos que yacen en #LaPresas Don Martín se cuele otra naturaleza que es la de la persistencia y la resistencia a desaparecer o, al menos, a ser olvidados. Porque en esta violencia no se trata de ocultar los cuerpos de las víctimas o de evitar su reconocimiento e identificación, sino el de alargar el tiempo de encontrarlos, de colocarlos en cualquier sitio porque cada vez más serán una señal de las nuevas normas y no hay descuido en dejar los restos allí, a los ojos de los que quieren ver o caminar por esos senderos.

Con todo, esos huesos hablan de lo que fueron y su persistencia remite a todos los recordatorios, homenajes, conmemoraciones que, quizá, no tendrán porque son huesos reconocidos pero anónimos. Por eso, es una de las ruinas más íntimas, como afirma Gordillo (2018):

Todos los huesos son escombros: restos materiales que no se han disuelto en la nada. Pero los huesos humanos tienen un estatus único porque, como observara Ginsberg (2004:407), son la más íntima de todas las ruinas porque tienen el poder de afectar a los humanos de manera más profunda. [...] Los huesos humanos tienen este poder de relacionarse con nuestra intimidad porque materializan una humanidad despojada de rostro, voz, piel, belleza o lenguaje y refleja lo que toda persona terminara siendo: escombros. (272)

Estos escombros orgánicos y humanos que “reposan” en #LaPresas Don Martín relatan una historia de horror:

El centro del mal que, según Roberto Bolaño en <<La parte de los crímenes>> de 2666, latía en las inmediaciones de Santa Teresa —es decir, en la fronteriza Ciudad Juárez— se [ha] desliza[do] hacia otras geografías. Rodeadas de narcofosas, sitiadas por el horror y el miedo, nuevas y más brutales necrópolis fueron surgiendo en el hemisferio norte del continente americano [...] Los nombres de

más ciudades y estados de la república pronto se sumaron a la lista de las necrópolis contemporáneas. (Rivera Garza 2013a, 18-19)

La referencia a Bolaño extiende la noción de cómo desde la crónica y la palabra se intenta recuperar la materialidad de los nombres de las víctimas en su 2666. Estos escombros cuentan que cerca de Piedras Negras, en el estado de Coahuila al Noreste de México, se han asentado las máquinas de guerra de la necropolítica, las del narcotráfico.<sup>183</sup>

La crueldad de las historias que concentran esas ruinas es una de las escuchas más necesarias si queremos recorrerlas, incluso, desde el tuit más efímero. De ahí que sea tan importante poner el cuerpo en el espacio para ser sujeto por él y objetarlo con nuestra subjetividad (Rivera Garza 2013a, 135). Recordemos que “El lugar [...] es sobre todo una relación. No es la geografía, sino una aproximación a esa geografía [...] esa relación es material: se trata de un vínculo con el cuerpo [...]” (Rivera Garza 2013a, 135). Por eso Rivera Garza lleva su cuerpo hasta Estación Camarón: “Para que el cuerpo lo atestigüe: siempre hay rendijas en las constelaciones de la destrucción. Siempre hay otra manera de ver” (@EstacionCamaron 2016).

*Esa otra manera de ver* es la que se presenta visualmente a través del registro fotográfico de la caminata realizada y de la captación de la experiencia del cuerpo que recorre el espacio de Estación Camarón. Este es el tercer modo en que se aborda #LaRuina en @EstacionCamaron. Esta forma, como se mencionó antes, se anuncia en la foto de

---

<sup>183</sup> Achille Mbembe (2011), desde una mirada y un lenguaje postcolonial, plantea que en los Estados contemporáneos “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (19). Sus ideas sobre la necropolítica, que tienen como punto de partida la biopolítica de Foucault, concepto que critica y cuyos marcos amplifica hacia la noción de “necro”, se centran en que este poder no es exclusivo del Estado; pero siempre está atravesado por una *economía de la muerte* determinada por relaciones de producción y poder ejercidas a través de la violencia (Mbembe 2011, 61-62). Es un *necropoder, una formación específica del terror* (Mbembe 2011, 47), sustentado en máquinas de guerras. Estas “combina[n] una pluralidad de funciones. Tiene[n] los rasgos de una organización política y de una sociedad mercantil. Actúa[n] mediante capturas y depreciaciones y puede[n] alcanzar enormes beneficios [...] las máquinas de guerra forjan conexiones directas con redes transnacionales” (Mbembe 2011, 59).

El narcotráfico en México ilustra esta lógica de soberanía asimétrica en la que “las operaciones militares y el ejercicio del derecho a matar ya no son monopolio único de los Estados, y que el «ejército regular» ya no es el único medio capaz de ejecutar esas funciones” (56-57). Es pues una soberanía otra alejada de la idea hobbesiana del Estado, garante de la seguridad –también de la penalización– de sus ciudadanos.

Esta máquina de guerra de la necropolítica en el caso mexicano se inició en el sexenio calderonista. En el año 2006, “el presidente Felipe Calderón ordenó el inicio de una confrontación militar contra las feroces bandas de narcotraficantes que presumiblemente habían mantenido hasta entonces pactos de estabilidad con el poder político. Los diarios, las crónicas urbanas y, sobre todo, el rumor cotidiano dieron cuenta de la creciente espectacularidad y saña de los crímenes de guerra, de la rampante impunidad del sistema penal y, en general, de la incapacidad del Estado para responder por la seguridad y el bienestar de sus ciudadanos” (Rivera Garza 2013a, 18).

perfil escogida para la cuenta (ver figura 15) y se materializa a través de los seis tuits visuales captados/construidos en Estación Camarón.<sup>184</sup> De estos tuits destacan el 308 y el 420.<sup>185</sup>

Figura 23  
Tuit 308 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron 2016. Captura de pantalla

El tuit 308 es un registro visual donde se muestra cómo ha afectado el paso del tiempo al entorno construido. En ella, puede observarse un terreno árido en el que la maleza seca comparte espacio con algunos árboles. Justo en el centro de la imagen y en primer plano, tanto si hacemos una división vertical como horizontal, hay una “construcción” cuyo eje es una columna cilíndrica de metal. Vemos algunas de sus formas –algo como una ventana, un hueco que parece haber sido la puerta, aquello que fue paredes y techos, etc.–. Hacia la derecha del eje, hay otra caseta derruida con sus amagos de sus configuraciones arquitectónicas. Mientras que, hacia la izquierda, una pila

<sup>184</sup> De los 480 tuits de @EstacionCamaron, 14 son visuales; es decir, están contruidos a partir de una imagen y es ella el texto en sí. Esta construcción visual varía. Hay un primer grupo en el que las imágenes tuiteadas son rescatadas de fotos de archivo sobre Estación Camarón, son los tuits 2, 425 y 471. Un segundo grupo, compuesto por imágenes digitales tomadas de Googlemaps para ubicar detalles del territorio, en él se ubican los tuits 186, 394 y 403. Al tercer grupo corresponden las imágenes captadas durante el recorrido por Estación Camarón, en él se encuentran los tuits 225, 308, 322, 385, 420 y 430. Mientras que el cuarto grupo está conformado por imágenes diseñadas a modo de tuit artesanal, esto puede notarse en los tuits 189 y 475.

La factura de estos tuits responde en su mayoría al fotomontaje. Algunos ya han sido leídos a lo largo de este capítulo, su escogencia ha estado determinada por la propuesta que encierran.

Para ver el resto de los tuits visuales, ir a los anexos 7, 8, 9 y 10.

<sup>185</sup> También destacan el 225 y el 385 que fueron leídos con anterioridad, ver figuras 16 y 22 respectivamente; así como el 430 que es un detalle del obelisco de la foto de perfil de @EstacionCamaron, mostrado en la figura 15.

desordenada de bloques de adobe mezclados con otros materiales que se asemejan al zinc y a la madera; detrás de esa pila, otros materiales, entre ellos fierros, envejecidos, deteriorados.

El uso de la fotografía es de corte documental, asociado a la veracidad de la operación de fijar la imagen de los restos de esas edificaciones. La frontalidad de la toma da cuenta de cinco capas de la naturaleza: la primera, el ramal de la izquierda, luego, la maleza, después, los cactus en el medio, para llegar primero al árbol central y después a los arbustos del fondo como vestigios de la antigua demarcación del lugar. Allí donde la naturaleza crece a su aire, sin control posible –ya por lo alejado del lugar, por la imposibilidad de ser rehabilitado o por el abandono sistemático y consentido–, lo cierto es que no hay ruina que no sea, paradójicamente, escondite y guarida a la vez. Escombros escondidos por la maleza tanto como está cubriendo y protegiendo restos que, si no fuera por ella, no pudieran ser fotografiados frontalmente. Porque esta posición y punto de mira implica la posibilidad de estar frente y dentro del terreno, de ser el testigo detrás de la cámara, el o la viajero/a que escucha sus pasos en medio de un día soleado con nubes densificadas a mitad de la toma. La imagen del tuit 308 manifiesta esa “manera en que los pilares de adobe todavía dan la impresión de ser una casa. [o más bien] De haber sido” (@EstacionCamaron 2016).

Esas constelaciones de la destrucción pasan, de nuevo, por acompañar la imagen de #LaRuina como esa posibilidad de seguir siendo un testimonio que atraviese la red social como factura testimonial de la violencia de la zona, del olvido, de la necesidad de darle escritura a estos terrenos sin leyes ni memorias actualizadas.

Otra constelación y sus rendijas se nos presenta en el tuit 420.

Figura 24  
Tuit 420 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron 2016. Captura de pantalla

En este tuit diseñado desde la técnica del fotomontaje, que ya habíamos visto en la figura 17 como en otras, se expone de base la foto en color de una parte de la vía ferroviaria de Estación Camarón; esta infraestructura construida para posibilitar el paso del tren es presentada antes en el tuit 403.<sup>186</sup> En el tuit 420, tenemos una recreación de la intervención realizada al Googlemaps del tuit 403. En esta ocasión, a la foto en color se le superpone un acetato en el que pueden verse la locomotora atravesando el puente, así las cuerdas superiores de esta infraestructura de acero y, en el extremo superior derecho, la palabra *trabajo* manuscrita. La foto es superpuesta mostrando, además, la doble fuente de su presencia: la foto antigua montada y sostenida por la mano de Rivera Garza.

Este tuit se alinea en la misma composición de los tuits 2, 225, 385, 394 y 403, respectivamente, como sustento de la tuitescritura que plantea Rivera Garza en @EstacionCameron, es decir, de la permanente recursividad de la mostración del artificio como artificialidad y soporte, como mediación construida e intervenida para reunir discursos, temporalidades, materialidades y otras líneas de fuga que descentran el valor de lo hegemónico de cada una de esas prácticas discursivas centradas en la Historia oficial, cualquiera que sea esta.

Se trata de una serie de imágenes e ideas expuestas a través de un diseño verbal y/o visual desde un presente que mira al pasado y lo reescribe desde el (foto)montaje para cuestionarlo y repensarlo. En este tuit volvemos a encontrar las dos estrategias composicionales sobre las que se levanta @EstacionCameron: la repetición/la diferencia y la yuxtaposición, el (foto)montaje. En cuanto a la repetición, entiéndase *variación*, está dada justo por esa recreación del tuit 403. Es una variación consistente en un cambio de perspectiva del mismo lugar/objeto visto que luego es captado.

---

<sup>186</sup> En el tuit 403 la vía ferroviaria de Estación Camarón es presentada desde una perspectiva aérea y desde arriba gracias a la vista satelital seleccionada en esa imagen de Googlemaps. En ella, notamos nuevamente el uso del pin para marcar una localización (un recurso utilizado antes en el tuit previo compartido 21 días antes del inicio del #EDG16, el 29 de marzo de 2016 desde @EstacionCameron, y en que se ve el mapa interactivo del territorio mexicano, también en el tuit 394), así como la inserción de una plantilla que recuerda al tuit 189. En el tuit 189 veíamos un texto escrito a mano, una especie de tuit artesanal, manual, en que se abren los corchetes y sólo aparece la palabra “tierra”. En esta ocasión, en este tuit 403 vuelve a aparecer esta especie de tuit artesanal en que se abren los corchetes y aparecen unas líneas en blanco, seguidas de la palabra “tierra”, de una coma, más líneas en blanco para finalizar con la palabra “agua” y el corchete de cierre. Este tuit artesanal construido en una hoja de papel, también tiene integrado una imagen en el costado izquierdo. Es justo la del tren que pasa por el puente ferroviario que aparece en el Googlemaps en el preciso instante en que está por dejarlo atrás, justo en el punto que marca el pin en el mapa.



En esta imagen del tuit 420 quiero detenerme un poco para explicar mejor la idea del anacronismo en el que convergen como modos de construcción de lo real: cronotopos en su condición de haber sido y son en tanto siempre fulguran como representaciones espectrales, restos fantasmales que siguen la línea de la imagen en tanto aparición del tiempo (Didi Huberman 2011).

Aunque en 1882 ya funcionaba el Ferrocarril Nacional México-Nuevo Laredo y se había iniciado la construcción del tramo Nuevo Laredo-Monterrey, la región de Anáhuac, N.L., permaneció aislada. Los pueblos organizados a su alrededor y el de sus estaciones, como Estación Camarón y Estación Rodríguez en 1881 y 1882, fueron prácticamente abandonados por la Revolución de 1910, porque la actividad agropecuaria de la región se vio afectada, así como el flujo de mercancías y personas (Anguiano 2000, 50-51). Esta desolación persistirá en la zona hasta 1926 cuando se reactive por el arribo de un sinnúmero de personas –que trabajarán en las obras, desarrollarán la actividad comercial e industrial o serán los futuros colonos– a la región agrícola Don Martín, ubicada en el estado de Coahuila, gracias a los trabajos iniciados por la Comisión Nacional de Irrigación que construiría #LaPresas en esa región (Anguiano 2000, 51).

En un principio serán tanto Estación Rodríguez como Estación Camarón los lugares más importantes de la región, ya que en ellos se dará un fuerte incremento poblacional. Fueron familias completas de Nuevo Laredo, Tamps., de Lampazos, N.L., de diversos puntos de la República Mexicana; del extranjero; o de rancherías cercanas las que poblaron estos lugares. (Anguiano 2000, 66)

Estación Camarón, ubicada entre Estación Rodríguez y Nuevo Laredo, comenzó a tener otro rostro cuando se convirtió en un sitio estratégico. Todos los víveres, las maquinarias, los utensilios y el personal requerido para la construcción y para el funcionamiento de #LaPresas eran transportados únicamente hasta Estación Camarón (Anguiano 2000, 56). Era la zona más alejada de #LaPresas Don Martín y, paradójicamente, la estación ferroviaria más cercana a ella; está situada en los terrenos localizados en ambos márgenes del arroyo Camarón y conformó la primera unidad de las cuatro en las que fue dividida el área agrícola del Sistema de Riego N° 4 (Anguiano 2000, 66).

Esta región tuvo sus años de esplendor, los de “La Bonanza Algodonera 1932-1937 y ya para 1936 contaba con más de cuarenta mil habitantes (Camacho citada por Anguiano 2000, 85). En épocas de explotación agraria y modernización industrial no es de extrañar, por tanto, la prosperidad económica y sus correspondientes ampliaciones:

La situación económica en la región era tan próspera que los colonos de Camarón, N.L., derrochaban sus ingresos obtenidos por concepto de la venta de sus cosechas en distintos juegos de azar y embriaguez. (...) Era tal la bonanza agrícola e industrial de la fibra de algodón y derivados en 1935, que llegaron a moverse alrededor de 2000 furgones de ferrocarril al año. (Camacho citada por Anguiano 2000, 85)

Pero esta *opulencia* fue *súbita* y *efímera* (@EstacionCameron 2016).

El triángulo del algodón tuvo una producción agrícola e industrial estable durante unos seis años (1932-1937), hasta que llegó un período azaroso lleno “de dificultades humanamente imprevisibles que van desde las buenas épocas de lluvias copiosas [que ocasionaron severas inundaciones] hasta las profundas sequías” (Anguiano 2000, 101).<sup>187</sup> A la gran sequía de 1938, se le sumaron sus consecuencias directas en la producción de la tierra:

el Sistema Nacional de Riego No. 4 y su industria algodонера tuvo inicios halagüeños y posteriores períodos de desajustes y altibajos, para posteriormente caer, inevitablemente, en las décadas de los años cuarentas, cincuentas y sesentas, en un profundo período de estancamiento.

En síntesis, la región de Anáhuac vivió tres períodos históricos muy relevantes: el primero fue con la construcción del ferrocarril México-Laredo, surgiendo los poblados de Estación Camarón y Estación Rodríguez (cuyo desarrollo fue mínimo debido al movimiento armado de 1910). El segundo espacio temporal se presenta a partir de 1926, que fue cuando su vida y su economía se reactivaron de manera notable, para posteriormente y por desgracia, colapsarse económicamente en el tercer momento. (Anguiano 2000, 102)

Este tercer momento, el del colapso económico, es el que registran los escombros de Estación Camarón (Gordillo 2018).

La presencia de las vías ferroviarias por las que pasaron alguna vez *2000 furgones de ferrocarril* y la ausencia de este relatan la historia del éxodo que originó #LaRuina de Estación Camarón. Luego de la *emigración extraña* emprendida por ese sinnúmero de personas y de que la región agrícola colapsara económicamente, se desvaneció también la posibilidad de continuar mejorando las infraestructuras de comunicación como la del tren. Al no haber flujo de mercancías ni de personas hacia Estación Camarón, este dejó de circular y el pueblo fue abandonado poco a poco hasta quedar reducido a escombros.

---

<sup>187</sup> “Desgraciadamente, será a partir de 1935 y hasta 1938 cuando no se presentarán las muy ansiadas lluvias, situación que culminará con la aparición de la primera sequía y crisis económica regional de 1938 del SNR No. 4; los documentos de la época decían al respecto lo siguiente ‘La sequía iniciada en la región agrícola del Sistema trajo consigo una gran cantidad de plagas que invadieron los algodones. La llamada ‘pudrición Texana’ echó a perder la mayor cantidad de las cosechas, obligando a muchos colonos a emigrar hacia las tierras recién abiertas del Bajo Río Bravo, formando el Sistema Nacional de Riego No. 25, reforzando el trabajo de los agricultores del municipio de Valle Hermoso, Río Bravo, Estación Ramírez y fundando la Colonia Agrícola de Anáhuac, Tamaulipas’” (Anguiano 2000, 86).

Como en todos los procesos de modernización, la rapidez con la que creció fue proporcional a la rapidez con la que se abandonaron los planes de desarrollo. El progreso llegó para detenerse, esas vías recuerdan la riqueza, el imaginario de la modernización en sus vías de comunicación y crecimiento demográfico y laboral, tanto como la cancelación de toda posibilidad de perpetuarlo. Su cancelación implicó una “dramática desintegración de esta experiencia de lugar, temporalidad y movilidad” (Gordillo 2018, 213); la desintegración de las transformaciones espaciales que había impulsado, así como de las dinámicas que generaba.

Este ferrocarril superpuesto sobre lo que resta de la vía ferroviaria de Estación Camarón, gracias al acetato sostenido por Rivera Garza nos recuerda justamente la razón de su mano en la fotografía: la doble acepción de la suspensión; es decir, suspender la foto en el aire como metáfora visual de realizar el contraste de tiempos tanto como la idea de suspender en tanto detener, todo en función de la idea del tiempo paralizado, de restos en suspenso permanente. Nos recuerda que “Los pueblos fantasmas tienen infraestructuras intactas [como #LaPresa, como las vías ferroviarias] pero están devastados socialmente, [como] asegura el antropólogo Gastón Gordillo” (@EstacionCamaron 2016). Esta convivencia anacrónica de tiempos –lo que fue, lo que pudo haber sido, lo que es y seguirá siendo– supone suspender, colgar y una forma de estar en el lugar, de habitarlo y de reterritorializarlo. En otras palabras, Rivera Garza recupera la mirada antropológica de Gordillo y la retrotrae en tanto referencia corporal, temporal, histórica y discursiva para levantar las ruinas con la pericia necesaria, como documento ya inventariado, ya escrito.

La yuxtaposición y el (foto)montaje empleado por la autora para con-ficcionalizar esta tuitescritura descubre los sistemas de escrituras que se superponen entre sí al ser enunciado el relato, así como las tensiones temporales que crea al hacerlo; no solo con los diversos tiempos en los que las H/historias transcurren, sino también con los modos en que recontextualiza el archivo. Hay en esta escritura una negociación constante entre diferentes sistemas de representación y márgenes que nos muestran esos textos, cuerpos, restos y espacios que Rivera Garza lee y que reescribe. Con este diseño tuitescriturario reencuadra nuestra mirada y al hacerlo nos lleva a reflexionar sobre lo que estas historias silenciadas nos cuentan y el modo en que lo hace. Replanteará la orientación de Walter Benjamin (2008) sobre uno de los efectos paradójicos de la modernidad donde los bienes culturales ya no pueden sustraerse a la mirada de horror en tanto no hay un documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie (43), al mostrar desde los tuits esta otra

barbarie: la cancelación del proyecto modernizador, del progreso, la pérdida de la civilidad de la región.

Resumamos y veamos el efecto de estos tuits: Estación Camarón había sido un lugar próspero, pero, con el fracaso del Sistema de Riego N°4, la ralentización del tren, así como de la región, seguidos del *colapso económico*, ese lugar se desintegró; al punto de que para los habitantes de la región “Estación Camarón no existe” (@EstacionCamaron 2016). Tenemos, entonces, que a través de la reinsistencia de la existencia se canaliza la nueva versión sobre su inexistencia. Este es el último modo en que #LaRuina es abordada en @EstacionCamaron.

Hablo de reinsistencia porque en seis tuits compartidos en días y momentos distintos aparece este tópico: “Estación Camarón no existe” (@EstacionCamaron 2016), aunque de forma distinta. La inexistencia de Estación Camarón es textualizada, tuiteada, en los tuits 200, 233, 237, 370, 424 y 456. Vemos tanto la reiteración del tópico como la operación reiterativa y diferenciadora. Es interesante observar la contraposición discursiva en la misma producción de los tuits de Rivera Garza: la palabra puede ser y dejar de ser, como Estación Camarón, pero creo que la contraposición no opone sentidos, sino que hablamos del anverso y del reverso del imaginario de la zona como necesidad de abarcar incluso aquellos sentidos que se conviertan en hegemónicos o se manejen como tales. Al fin y al cabo, la inexistencia de Estación Camarón se entiende porque a ojos de los viajeros actuales, las condiciones de la zona no muestran sino ruinas ocultas y casi escondidas, cuando no zonas ya negadas a la propia idea de la exploración. Por eso, Rivera Garza camina y fotografía también discursivamente para ampliar su proyecto de tuitescritura considerando, incluso, aquello que parece provenir de la invención, de la fabulación o de la negación o ignorancia de lo real (del pasado). En este sentido, consideramos que incluir la inexistencia es también un modo de expandir la literatura.

Todo esto podemos observarlo en los tuits 233, 370 y 456. El primero expresa que “Estación Camarón ya no existe” (@EstacionCamaron 2016); el segundo, “Estación Camarón no existe” (@EstacionCamaron 2016). El tercero, el 456, es una repetición del 370; ambos presentan el “mismo” texto: “Estación Camarón no existe” (@EstacionCamaron 2016). Como en otros tuits de @EstacionCamaron, acá vemos el empleo de la repetición ↔ diferencia como estrategia de escritura incluyendo la experiencia de la variación. Puesto que estos tuits son una *variación* del 233: “Estación Camarón ya no existe” (@EstacionCamaron 2016). La diferencia entre este y los anteriores es el “ya”. Nótese que, con la repetición en este proyecto, Rivera Garza

afianza su estrategia de colmar con “lo mismo” porque dice otra cosa, que “cada vez incorpora ligeras variaciones [a la escritura] que la vuelven interesante o, al menos, reconocible como repetición variada de algo más” (Rivera Garza 2013a, 149).

Al expresar que es “Un algo de nada [...]” (@EstacionCamaron 2016), que “Estación Camarón no existe. [que] Nunca existió” (@EstacionCamaron 2016), Rivera Garza se inserta en la dinámica de desarticular la frase para descolocar también aquello a lo que se refiere. Se fragmentan e intervienen la foto, la frase, la palabra y con esa ruptura, con ese corte, se modifican los relatos y las lecturas construidas alrededor de Estación Camarón.

Al ser Estación Camarón un espacio en el que solo hay “pequeños montones de escombros” (@EstacionCamaron 2016), es posible valorarlo desde su residualidad. Precisamente, Rivera Garza nos dice que sigue siendo un espacio lleno de experiencias. En su caso, ella lo articula a través de la experiencia sensible, de la comprensión de ese espacio gracias al cuerpo que lo percibe, vive y produce (Lefebvre 2013, 210). Esta es la mediación para la lectura y posterior textualización de la inexistencia de Estación Camarón que lo confirma como ruina.

En este proyecto, se trata de visibilizar la experiencia de pérdida al confrontar los restos de la existencia con la idea de inexistencia. Estas experiencias dialogan de manera ambivalente y simultánea, y se establecen en los tuits como escritura material de una historia y una región para mostrar la ampliación de sus sentidos como parte de la experiencia textual y digital dentro de Twitter. La operación retórica y digital desmantela cualquier binarismo y los coloca en la misma línea de flotación discursiva: se niega y se tacha, se expone y se niega lo expuesto, se recogen voces que afirman y otras que niegan. La exploración es ardua cuando de ruina se trata porque esta no deja de serlo al estar en la mediación digital y técnica virtual, pero, sí se devela como espacio que aún puede generar otras significaciones y representaciones, como modos de sacarlo del olvido. Este vaivén que va desde la tachadura a la mostración y de la mostración a la tachadura de Estación Camarón forma parte de la enunciación lingüística del trazo que se contrapone a la *topografía del olvido* (Gordillo 2018) erigida en el territorio mexicano por el Estado mexicano. Por eso, propongo que @EstacionCamaron es una *topografía del contraolvido*, del desolvido, es decir, incluso, se enreda también el propio sentido del olvidar.

Los escombros del progreso de los años de la bonanza algodонера del Noreste de México de los años treinta del siglo XX materialmente existen y algunos de ellos están en Estación Camarón. La operación de Rivera Garza sobre ellos ofrece un nuevo giro en

tanto los transforma en máquinas de generar desolvidos. Estos escombros siguen diciendo, aunque hayan sido silenciados, se les ha vaciado de sentido político y puede verse cómo lo hicieron. Por eso, cuando Rivera Garza se topa con ese *campo de escombros* que es Estación Camarón, camina por él e interactúa con ese espacio en el que la vida ha dejado de tener lugar, piensa en “La manera en que nadie recuerda la huelga de Estación Camarón” (@EstacionCamaron 2016) y resuena en su interior lo que le decían los pobladores de Ciudad Anáhuac: “Estación Camarón no existe. Nunca existió” (@EstacionCamaron 2016). Es decir, a costa de reiterar lo olvidable como sello de la zona, trae fotos, imágenes, textos, escritores, guías, viajeros: lo puebla de pasos que nos enseñan a cómo volver a recorrer esa zona y traer al presente su historia. Nos enseña y a ayuda a recordar.

### 3. #OtraManeraDeContar

Sobre la terca materialidad del escombros: huella sobre huella. Leer como quien camina. Leer como quien se va.

(@EstacionCamaron 2016)

True stories may only be told within other stories, and then only obliquely.

(Rivera Garza 2016d, párr. 11)

A lo largo de este capítulo, hemos seguido las caminatas emprendidas por Rivera Garza por el Noreste de México por ese *campo de escombros* que es Estación Camarón; así como la lectura que hace de su relieve y de sus restos materiales y humanos para extraer, cual arqueóloga, los sentidos silenciados en ámbitos espacio-temporales determinados. Rastreó los vestigios de “Una huelga [que fue] [...] un júbilo y [...] [que fue] un andar de pasos juntos y [que] es tiempo destruido. Que se ve” (@EstacionCamaron 2016), así como lo que se urdió alrededor de ella. Unió su pie a esos otros *pasos juntos* que una vez se dieron; calzó su pie “sobre las huellas habitadas de los que se sustrajeron [...]” (@EstacionCamaron 2016) y así se desplazó en dos planos distintos de la temporalidad: el del presentismo del andar y el del pasado interpretado a medida que se camina, como si de leer un texto se tratara, cada avance es una nueva posibilidad de líneas. En este sentido, reúne temporalidades que cohabitan en un espacio

desfigurado por *la negación de la negación* del mismo. Por eso, en ese *leer como quien camina* puede observarse un deseo de reconfigurar ese lugar.

Esa interpretación del espacio a través de la intervención física de la caminata se desplaza a la instalación performativa y conceptual diseñada en @EstacionCameron. En esta crónica hecha de textos verbales, visuales y audiovisuales mediante el tuit se comparte un relato que superpone el presente y el futuro para reescribir el pasado desde una lógica distinta a la cronológica. Para unírnos crítica y analíticamente a este paseo hemos hecho mano, nuevamente, de los conceptos de tajo e indocilidad; también de algunas nociones riveragarceanas –como el de con-ficción, desapropiación, citacionismo, necroescritura– que han sido cruciales para el análisis de este tuitrelato. Como he mencionado a lo largo de toda la tesis, tanto las categorías que propongo como las de la autora son transversales en este estudio. También retomo la cronografía para organizar los núcleos temáticos de @EstacionCameron y, a su vez, proponer otros. En diálogo con este proyecto de escritura digital, he escogido la noción de *hashtag* para estructurar las historias relatadas en los tres días de duración del proyecto tuitescriturario y distinguirlas. Considero que el *hashtag* funciona para atravesar el espacio virtual de esta cuenta de Twitter y los solapamientos de tiempos, lugares, temas, archivos y escrituras que se exponen en los tuits. Por eso, hemos notado que si bien cada *hashtag* orienta nuestra lectura también funciona como un hipervínculo donde van apareciendo otros; de ahí que en cada uno emerjan los diferentes *hashtags* analizados y con ellos las estrategias escriturarias empleadas para su diseño.

Los *hashtags* dan cuenta de cómo en @EstacionCameron se teje una red de/con materiales diversos con la intención de intervenir el relato histórico y de dibujar un nuevo mapa. Un mapa que como los tuits opera por variación, se monta y desmonta, se reescribe y posee múltiples entradas y salidas, un mapa rizomático (Deleuze y Guattari 2004). Caminar/mapear/tuitear equivale a crear un nuevo territorio simbólico.

Por eso, el interés en la caminata colectiva por Estación Camarón –aunque sea virtual–. De ahí que para que ese *andar de pasos juntos* sea posible se reinsista en fijar este lugar en el mapa de México para contrarrestar la creencia de que “Estación Camarón no existe” (@EstacionCameron 2016). Como todo mapa, nos señala donde está una zona y cuál es nuestra posición con relación a esta. En este sentido, el mapeo como figura e imagen de ubicación funciona como fijación y estabilización de esos límites difusos, a veces, inexistentes, de Estación Camarón. Este mapeo es trazado en los tuits 0, 186, 394 y 403. El 0 –tuit previo compartido el 29 de marzo de 2016– nos remite al *Googlemap*

que nos ubica en el territorio mexicano, en Estación Camarón (ver figura 14). El 186, por su parte, es una imagen de *Googlemaps* de #LaPresa Don Martín. Mientras, el 394 es una *variación* del tuit 186, presenta nuevamente la imagen de *Googlemaps* de #LaPresa que apareció antes en él.

Figura 25  
Tuit 394 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron 2016. Captura de pantalla

La diferencia ahora radica en la ampliación de la imagen de #LaPresa desde *Googlemaps* y su señalización con el ícono marcador. Justo al extremo derecho de esta imagen, se superpone otra también de *Googlemaps* señalizada que representa una edificación y, además, se añade un dibujo de #LaPresa a modo de plumilla. La última localización es la del tuit 403, que ubica la vía ferroviaria de Estación Camarón en *Googlemaps*.<sup>188</sup>

La intención en @EstacionCamaron de situarnos específicamente en Estación Camarón y en #LaPresa Don Martín, por un lado, atiende a la necesidad de referir el viaje y mostrarlo; así como el propiciar que los seguidores de la cuenta tuvieran acceso al estado del sitio y de la situación de las viajeras. Como millones de personas, Rivera Garza desde su oficio de escritora elabora su propio *performance*, su autorrepresentación de escritora, viajera, documentalista, fotógrafa, ella también se interviene y se expone en su proceso de reconocimiento público en la red social.<sup>189</sup>

<sup>188</sup> Los tuits 0, 186, 394 y 403 de @EstacionCamaron pueden ser consultados en el anexo 8.

<sup>189</sup> Considero importante señalar que en otros proyectos de escritura que no responden a esta estética digital, como *Había mucha neblina o humo o no sé qué* ([2016] 2017d) y *Autobiografía del algodón* (2020), hay un *continuum* del *performance* de la autora. En estas producciones, Rivera Garza se autorrepresenta como una viajera, fotógrafa, documentalista, investigadora, escritora; facetas que convergen en la figura de la detective. De hecho, buena parte del proyecto escriturario de la tamaulipeca



Por el otro, y después de los análisis anteriores, podemos afirmar que Estación Camarón también se hace performance, representación de su presencia. Existe, es localizable y mapeable.<sup>190</sup> No tiene que ver con las representaciones cartográficas de la zona, sino con su relevancia como nodo social y afectivo. De ahí ese deseo de reinsertar este lugar en el mapa geográfico de México para, a su vez, resituarlo en el mapa simbólico del país y destacar/rescatar la importancia que tiene/tuvo en términos económicos, políticos, históricos, culturales, artísticos y personales para el país y para Rivera Garza.

Un deseo que es materializado a través de la tuitescritura porque, como he comentado, en tanto proyecto, la mediación virtual de la red social amplifica el alcance de esta historia colocada como una más de las millones que se generan en Twitter. Ampliación desde la brevedad, la fugacidad del día, la suma de seguidores, la lógica de la reinención diaria de contenido a compartir, etc., y, de este modo Estación Camarón abandona su lugar entre la maleza o solo fotografiado por visitantes audaces. Es todo esto lo que ha ido haciendo, tuiteando, Rivera Garza.

Considero relevante destacar que en este tuitrelato convergen la tradición literaria y lo digital, es decir las nuevas tecnologías que han transformado nuestras relaciones con la escritura y la lectura. Rivera Garza logra en @EstacionCameron hilvanar diferentes modos de narrar. No solo en cuanto a la historia que cuenta, sino –especialmente– a la forma que diseña para narrarla. Presenta la tensión entre la historia oficial y la marginada, esta que circula de otra manera y tiene otra significación. Pero, además lo hace siguiendo esos dos modos básicos de narrar que, según Ricardo Piglia (2007), han determinado

---

podría pensarse desde el personaje de la Detective que atravesará varias obras de Rivera Garza como *La muerte me da*, por ejemplo, y que tiene un rol determinante en la escritura de muchísimas entradas del blog. Vega Sánchez (2014) al leer esta novela como un caso de narrativa transmedia, traza el recorrido de este personaje en ella y en otros textos: “En 2007, la desconocida autora Anne-Marie Bianco publica el poemario *La muerte me da*. Posteriormente, en ese año, aparece una novela, bajo el mismo título, de Cristina Rivera Garza, donde incluye el texto de Bianco atribuido al posible asesino serial de la trama. Uno de los protagonistas, la Detective, participa en una serie de casos frustrados dentro del libro de relatos *La frontera más distante* (2008) y en la novela *El mal de la taiga* (2012). Asimismo, la Increíblemente Pequeña, personaje misterioso, protagoniza *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, un conjunto de composiciones textovisuales, que Rivera Garza determina como fotonovela. Dentro de su blog, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, la autora recupera el avatar de la Detective, y otros personajes, en un juego de identidades que añaden nuevas perspectivas al universo narrativo” (69).

Esta representación de la investigadora-escritora-detective que en algunos proyectos deviene en autorrepresentación requiere de un estudio aparte. En esta oportunidad quería destacar que este rasgo no se reduce a @EstacionCameron.

Agradezco a la profesora Cristina Burneo por compartir conmigo la idea del *continuum* del performance de Rivera Garza apuntada antes.

<sup>190</sup> La localidad de Estación Camarón aparece en *Googlemaps*, así como en los mapas de las carreteras de México; en ambos casos, está bajo la denominación de Camarón. Al respecto, ver: Gifex (2019).

nuestros relatos: el viaje y la investigación. Rivera Garza recorre el noreste mexicano y da cuenta de su travesía por él; también relata la diferencia que observa en el terreno por el que camina y de los restos y vestigios que encuentra a su paso, desde ellos reconstruye la historia del lugar. Asimismo, opta para contar esta historia desde una *textualidad electrónica* (Chartier 2018): el tuit.

Esta escritura pone frente a nosotros una forma distinta de construcción textual. Una que, apoyándome en la misma Rivera Garza, he llamado con-ficción digital. Todo este proyecto narrativo es una con-ficción de otra naturaleza dada por el soporte en el que es materializado: Twitter. Se trata de una con-ficción digital tramada a partir de la combinación y mezcla de otros textos, de otros lenguajes, de otros archivos. Una con-ficción digital que concentra en ella

una de las estrategias de escritura más polémicas y abundantes en la era digital: la apropiación de textos que bien puede manifestarse a través del reciclaje, la copia, la recontextualización y el dialogismo inter o transtextual, entre otros. (Rivera Garza 2013a, 80)

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, tanto temática como discursivamente, Rivera Garza hace acopio de estas técnicas de tratamiento sobre los juegos inter, trans, hiper e hipertextuales, haciendo de la escritura una red compleja de cronotopos. Las narrativas fragmentarias y breves responden al montaje, a la voluntad del orden que ofrecen fragmentos que reaccionan de un modo u otro junto a otros de diversas categorías o materialidades.

Esta con-ficción digital es una necroescritura porque es una textualidad que “emerge entre máquinas de guerra y máquinas digitales [...]” y da cuenta de “prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes” (Rivera Garza 2013a, 33). Además, sus tuits son brevísimas *fichas anamnésicas* del México contemporáneo (Rivera Garza 2013a, 46-47) que registran la llegada del narcotráfico y de su violencia al Noreste de México:

And then drug trafficking. And now pure violence. Numbers tell a terrifying story: A bout 80,000 desaparecidos nationwide in 15 years of the so-called War on Drugs. Many of them in the same lands where cotton once bloomed. You can't forget those that die here, Varma, the anthropologist, had told us in a conference far away. Infrastructures are sacred spaces, she insisted. There are bodies under the water. There are rotting bodies under the water. A dam. (Rivera Garza 2016d, párr. 28-29)

Además, es una tuitescritura posautónoma pues cuestiona estética y éticamente la Literatura y el canon (Ludmer 2007, 2012). @EstacionCamaron interpela, interroga y horada al status quo literario, histórico y estatal en su disputa/negociación con el necropoder. Esta con-ficción digital

[E]s producto de otra era histórica y de prácticas tanto sociales como tecnológicas distintas a las dominantes durante la modernidad. No quiere decir que su calidad sea mayor o menor [a las escrituras literarias], sino que responde a condiciones y expectativas de suyo distintas. Y como tales habría que aprender a leerlas. (Rivera Garza 2014b, 27)

Quiero detenerme en el tuit 475 porque materializa muy bien las reflexiones sobre la tuitescritura que Rivera Garza ha ido planteando en sus ensayos, en especial, en *Escribir no es soledad* (2014). Y además creo que puedo anclar a él mi reflexión final sobre @EstacionCamaron.

Figura 26  
Tuit 475 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron 2016. Captura de pantalla

De las singularidades del tuit destaco primero que se trata de una *variación* del tuit 189 (ver figuras 19 y 20). De hecho, es una versión de este; en este sentido, para su descripción nos podemos remitir a las páginas de la sección de #LaHuelga.

Las diferencias entre este tuit 475 y el 189, al que “repite” en términos de diseño y composición, son tanto la ausencia del texto lingüístico independiente escrito que, en el segundo antecede a la imagen, la del tuit artesanal, como la inclusión de la palabra *agua*. De nuevo, Rivera Garza se alinea con la operación de añadir diferencias y, en este caso, de apelar a aquello que ha sido diferido en esta operación sobre Estación Camarón: su historia o su ubicación, su importancia y su olvido, su pertinencia estratégica y su nadería espacializada, entre otros diferimientos que van y vienen en tanto diferencias. En este sentido, *agua*, como aquello que nutre la *TIERRA* y esta como aquello que le ofrece espacialidad al *agua*, convergen como si, de alguna manera, fuera posible regar esa

*TIERRA* vaciada por las sequías. No todo está perdido: nombrar la palabra clave para activar aquello que se difirió, el progreso, su diferencia, la *TIERRA* y su reiteración: el tuit manual.

Por esta razón, la superposición sigue funcionando como construcción estética en este proyecto de escritura. En lo digital, a diferencia de un libro de papel, lo que importa puede ayudar a restituir los sentidos mediante la rapidez y la inmediatez de los mensajes, tanto como la posibilidad maleable de superponer fotos, imágenes y dibujos, jugar con la imaginación del lector/tuitero que acaso comprenda la relación entre *TIERRA/agua*, acaso solo acceda a la manipulación de los materiales como si fuera artesanal el papel, como si fuera verdad o mentira. Ese es el juego y la apuesta alta de Rivera Garza que hace de su @EstacionCamaron un espacio de mostración de lo performático y sus alcances simbólicos, culturales o literarios.

Como escenario público, en este tuit convergen lo artesanal/digital, la textualidad tipeada/manuscrita, el ayer/hoy de la escritura de Revueltas y la de Rivera Garza, respectivamente. Y como hemos señalado antes, la tuitescritura es un proceso expansivo, a veces rizomático –alguien que no sepa a qué se deba este tuit, pero quiere seguir a Rivera Garza precisamente por ese tuit y sus misterios–, otras veces ampliado gracias a palabras que incorporan otras realidades, como la del *agua* en territorio tomado por la sequía. Si en el tuit 189 se explicitaba que la palabra *TIERRA* la escribió Revueltas con su letra, y en ese vocablo se encontraban su escritura y la de Rivera Garza, en este tuit 475, se agrega la palabra *agua* como cierre final del tuit.

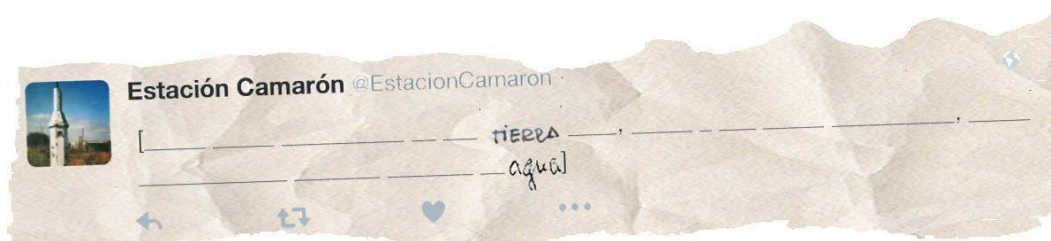
La coexistencia de ambas escrituras, la artesanal-manuscrita-de ayer de Revueltas y la digital-tipedada-manuscrita-de hoy de Rivera Garza es posible gracias al montaje donde se expone sus materialidades temporales. Por un lado, se apunta al problema de la *TIERRA* –que sigue un hilo cronológico que va de la Revolución Mexicana, pasa por el México posrevolucionario y la creación de los Sistemas Nacionales de Riego, continua con el fracaso de algunos de ellos como el Sistema de Riego N°4 (Krauze 1994), hasta llegar a la actualidad con el reemplazo del algodón por el sorgo, de éste por las maquiladoras y de éstas por la industria del narcotráfico (Rivera Garza 2016d)–, así como el del *agua* que será una constante en la región que por algo recibe el nombre de Aridoamérica.<sup>191</sup> Por el otro, el deseo de construir una escritura otra, una tuitescritura en

---

<sup>191</sup> Aridoamérica es la denominación dada a una amplia zona geográfica y a un área cultural que comprende el Norte de México y algunas regiones del suroeste de Estados Unidos. El término empezó a emplearse en 1980, junto con el de Mesoamérica y Oasisamérica para diferenciar las diferentes zonas

la que es posible escribir e inscribir la letra de Rivera Garza junto con la de Revueltas y posicionar en un mismo tiempo y aprovechando la brevedad de la red social la carencia y la presencia, la *TIERRA* seca y el *agua* como una solución. No solo le responde a Revueltas, sino también a la topografía, fertilizándola desde el presente y, por ello, rebajando la aridez del pasado de esa tierra yerma y aumentando cómo es desde el presente gracias a la otra modernidad digital e hiperconectada que facilita la expansión de los sentidos de Estación Camarón.

Figura 27  
Detalle del tuit 475 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron 2016. Descarga de imagen

En el tuit 475, distinguimos las dos escrituras manuscritas. En la palabra de Revueltas la tinta se ve *reseca* como la *TIERRA* a la que alude, en la de Rivera Garza el trazo parece estar todavía fresco como si acabara de escribir *su* palabra y vuelve sobre la estética citacionista y la estética de la desapropiación. Si en el tuit 189 leíamos en esas líneas vacías los rastros faltantes, la incorporación del silencio al texto y una variación de la *fenestratio* (Blesa 1998), en esta cita del tuit 475 –recordemos que el corchete en @EstacionCamaron es utilizado para incorporar fragmentos de *El luto humano*– podemos leer nuevamente la tuit-textualización de la concepción riveragarceana del texto citacionista y desapropiado.

---

culturales de este continente. Es un derivado de la propuesta del antropólogo Paul Kirchoff (Centro Estudios Cervantinos 2018).

Es un área con poca diversidad ecológica, presenta condiciones ambientales duras. El clima y la geografía son característicamente áridos en parte como consecuencia de las pocas precipitaciones anuales. El agua es escasa y se localiza generalmente en pequeños riachuelos y fuentes subterráneas. Dada su cercanía al trópico de cáncer sus temperaturas suelen ser extremadamente altas. De ahí que para resumir las características de la región se diga que es una zona desértica (Centro Estudios Cervantinos 2018).

Los estados mexicanos que la conforman hoy en día son los estados de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas –que conforman la región Noreste de México– y los de Baja California, Baja California Sur, Chihuahua, Durango, Sinaloa y Sonora –que conforman la región Noroeste de México– (Centro Estudios Cervantinos 2018). En el caso del Noreste, “En general puede observarse en el mapa que los climas predominantes son los secos, los climas van del cálido subhúmedo, al templado subhúmedo” (Dorantes Hernández, Flores Aza y Juárez Hernández 2013, 26).

En este caso, tenemos al reciclaje y a la copia que devienen en *variación* del tuit 189, la recontextualización de *El luto humano* –al intervenirlo con su palabra manuscrita e insertarlo en otra dinámica de lectura y circulación, la de Twitter– y al dialogismo urdido con este clásico de la literatura mexicana. Pero esta desapropiación no solo se hace con el objeto de “utilizar el texto de otros para cuestionar el texto mismo y las nociones imperantes de autoridad y propiedad [...]” (Rivera Garza 2013a, 81), sino también para homenajear a Revueltas. En este acopio hay un reconocimiento a José Revueltas; la citación nos lo reubica desde su importancia literaria, política, histórica –además de personal para Rivera Garza. Su figuración, por tanto, también es performática: se representa a Revueltas como personaje, actor y testigo de los hechos en torno a Estación Camarón. Y su rastro es rescate y actualización, al mismo tiempo. Todo lo anterior es parte de la escenificación performática y de la instalación que hemos comentado antes en páginas anteriores. Ese breve espacio muestra sus artificios, se representa como uno capaz de articular con las herramientas digitales y tecnológicas esos tiempos roídos y desperdigados por la modernidad de principios del siglo XX en México.

En este tuit 475, en su con-ficción digital, están presentes las estrategias tuitescriturarias empleadas en @EstacionCamaron, me refiero al montaje, superposición, repetición ↔ diferencia, el citacionismo y la desapropiación; y esta es la apuesta estético-política que desde la tuitescritura responde a la pregunta de qué le está pasando al lenguaje de hoy desde la conciencia del artificio del lenguaje (Rivera Garza 2014b, 16). Sabemos que al lenguaje le ocurre el dar cuenta de los distintos modos de interrelacionarnos entre nosotros y con el mundo; que muta constantemente y es atravesado cada vez más por las (no tan) nuevas tecnologías y sus otros modos de decir como la fotografía, el video, las encuestas, las transmisiones en vivo, memes, entre otros; que presentan un *ahora histórico*, un tiempo presente, así como espacios y tiempos de diferentes tesituras. Todo esto le ocurre al lenguaje. Con todo, el juego también trae su trucaje, pues al lenguaje no solo le ocurren cosas, sino que ocurre, es agenciamiento, deviene ocurrencia.

En la con-ficción del tuit 475, que es en realidad la con-ficción de @EstacionCamaron, en la tinta reseca –como la tierra de Aridoamérica– de la grafía de Revueltas y en la fresca de la de Rivera Garza, vemos la marca escrituraria de los dos planos distintos del tiempo que se comparte en este TL. Como planteamos unas páginas atrás, Rivera Garza dobla su figuración, la repite en y para la diferencia: ella y sus pasos siguiendo y habitando huellas de tiempos pasados, elabora fotomontajes exponiendo el límite de los materiales y los tiempos de cada imagen dialogando sobre lo que fueron y

dejaron de ser. Es un diálogo polifónico donde cada tonalidad remite a diferentes momentos del paso del tiempo en Estación Camarón: ese pasado del “[...] júbilo de pasos juntos” (@EstacionCamaron 2016) dados en el México de mediados del siglo XX y este presente del pie “[...] que cae sobre la huella de [...]” (@EstacionCamaron 2016) los colonos-agricultores, de los huelguistas, de Revueltas y de José María Rivera Doñes y Petra Peña; el pie que pisa el México contemporáneo.

Estas temporalidades que se funden en el *ahora* del TL de @EstacionCamaron arman ese otro mapa de Estación Camarón, la carta simbólica que hace de este espacio (o más bien quiere hacer de él) un nodo social y afectivo. Este *ahora* incorpora al devenir de lo sucesivo otra dimensión, la de la vivencia del tiempo expresada a través de símbolos de factura humana (Elias, 1989, 25). Un tiempo determinado por la experiencia social que se da en él. En la red que se teje en @EstacionCamaron, el tiempo del *ahora* que se tuitea permite “[...] aunar afición y necesidad porque [los usuarios, los tuiteros y los seguidores] comparten las experiencias que genera la lectura [de sus tuits] a la vez que construyen vínculos afectivos” (Lluch 2014, 18).

En otras palabras, en @EstacionCamaron se construye también un nodo social y afectivo desde la tuitescritura con la intención de visibilizar y (re)marcar el nodo que fue y es –para México, Revueltas y Rivera Garza– Estación Camarón. Lo performático de la red social estriba también en su mediación para establecer vínculos afectivos con lo estratégicamente inexistente, es decir, vínculos que desarticulen esos discursos sobre el pasado clausurado y como de difícil acceso. Twitter facilita los contactos con gente desconocida, en su mayoría, y realza el valor del seguir a los afectos conocidos y, por eso mismo, la estrategia de Rivera Garza facilita el acceso a esos pasados remotos y casi olvidados, y nos permite revincularnos con ellos también, si queremos, por la vía del afecto y de la empatía.

Por ello, por cierto, se rescata insistentemente la figuración de #LaPresa por ser un punto nodal en ambos espacios el territorial y el virtual que confluyen en el simbólico. Toda la historia de #LaPresa, de su construcción, su venida a menos y su pervivencia – pues sigue en funcionamiento y en el 2019 cumplió 89 años de actividad<sup>192</sup> la ha convertido en un monumento de la región. Funciona como un puente entre las generaciones actuales y el pasado de la zona.

---

<sup>192</sup> Al respecto, ver Flores Cepeda (2018).

Si en el imaginario mexicano “Estación Camarón no existe” (@EstacionCamaron 2016), #LaPresa Venustiano Carranza mejor conocida como #LaPresa Don Martín sí. Hoy día, es un sitio turístico y a su alrededor se sigue armando la historia de la gran obra hidráulica del México posrevolucionario (Flores Cepeda 2018). #LaPresa es un punto nodal del Noreste de México, su poder afectivo reside en esa historia de progreso que fracasó. Una historia que no incluye a los huelguistas de Estación Camarón ni a este poblado ni la otra parte de la historia del progreso: la expoliación y #LaRuina. A pesar del silenciamiento de una parte de la historia, la supervivencia afectiva de #LaPresa está vinculada con las constelaciones espaciales que integra: con ese “montón de tierra revuelta con escombros [que es Estación Camarón]” (@EstacionCamaron 2016).

@EstacionCamaron en su TL tuitea “El momento en que la escritura se ata a la política para regresar una huelga al cauce del tiempo” (@EstacionCamaron 2016) y, al hacerlo, le devuelve la vida y su importancia a un lugar devastado. Este proyecto tuitescriturario visibiliza la herida topográfica y aún abierta de Estación Camarón en el estado de Nuevo León, y transmuta este espacio concebido negativamente, por ser un lugar históricamente negado para crear el presente en uno que pervive. Estación Camarón pervive en @EstacionCamaron, en su TL.

En este sentido, Estación Camarón sigue teniendo una supervivencia dada por las historias y las constelaciones que Rivera Garza urdió alrededor de los escombros con los que se topó al caminar y explorar. Esta especie de autoetnografía sensorial deja de lado todo aquello que reproduzca el relato lineal del progreso y quien la construye actúa, como diría Benjamin (2012), como un coleccionista, como un *bricoleur*, pues busca entre el pasado, el resto, el desierto, y los escombros –también en los archivos y noticias– para (re)construir nuevas constelaciones de sentido que permitan articular aquello que fue silenciado.

Los objetos instalados se traducen en el diseño de diversas piezas, tuits, que arman un rompecabezas cuyo modelo se imagina y que el lector debe (re)componer siguiendo el trazo de su tuitescritura, desde la yuxtaposición y el (foto)montaje, para ver la imagen total del mismo que se ha presentado fragmentadamente. Esa imagen total es caleidoscópica.

Este rompecabezas hace de Estación Camarón un espacio/tiempo fundacional para el joven José Revueltas de 19 años cuya vida literaria nunca se separó de la ideológica. En este lugar, también vemos el origen de una genealogía familiar, la de los Rivera Peña, de corte ideológica, política y de lucha social –recordemos que los abuelos paternos de



Rivera Garza fueron huelguistas y colonos fracasados de Estación Camarón por lo que emigraron a Tamaulipas—. Una genealogía de la que se está orgullosa de pertenecer y que implica un compromiso y consciencia de ello: “Mi padre, de 80 años, se acaba de unir a un movimiento de huelga. Hay que provocar un cambio, dice. Y luego me preguntan por qué salí como salí” (@criveragarza, 2019). Este contar de otros para hablar, de algún modo, de sí misma y de (nos)otros, este (re)contar que implica (re)visitar y, en cierto sentido, (re)escribir el archivo (histórico, literario, familiar) implica “[d]esentrañar las materialidades inmersas en esas firmas autoriales [...]” (Rivera Garza, 2017a, párr. 6), también implica una práctica de desapropiación (Rivera Garza, 2017b).

Con este proyecto tuitescriturario, Rivera Garza propone “Otra manera de contar” (@EstacionCamaron, 2016) estas H/historias. Una manera fragmentaria, inversa, que articula la escritura con lo temporal en un sentido bidireccional, reescribiendo o sobrescribiendo para eliminar el pasado en favor de una historia y apropiándose del archivo tanto histórico como literario para reescribir el presente.

Pero la clave está en la propia noción de la red social: no es solo de contactos y seguidores, ni de retuits y de estar al día de recomponer nuestros espacios discursivos. Somos performativos: nos exponemos, nos fotografiamos, nos reescribimos, nos alargamos hacia otros lugares y espacios gracias a nuestros seguidos y seguidores. Desde aquí, la tuitescritura se instala como un desborde de sentidos, de capacidad de modificar rápidamente los tiempos establecidos como permanentes, los espacios olvidados y considerados inexistentes y, sin modificar estas percepciones, hacer del espacio digital el *loop* de informaciones sin fin. La historia actual de lo digital y lo virtual recondiciona nuestras posiciones públicas: actuamos tanto como nos actúan. Y, para Rivera Garza, la escritura se expande tanto en otras citas o desapropiaciones, en las historias recontadas o los caminos repasados, y, además, en las palabras como señuelo para inquietar hacia otros cronotopos que, de otro modo, parecen cancelados de cara a la más férrea actualidad.

Esta con-ficción digital necroescrituraria, desapropiada, post-autónoma, indócil, que se nos ofrece como una experiencia performática y es diseñada en la red siguiendo una estética del tajo, es también un *locus* simbólico. Es un *lugar de memoria* (Nora 1996), una máquina de desolvidos, #OtraManeraDeContar que rompe con el hábito cronológico gracias al TL; es el inventario de sujetos, lugares e historias que pertenecen a una herencia colectiva. Estación Camarón es un pueblo fantasma y @EstacionCamaron es el montaje, la instalación, de una encrucijada donde Rivera Garza hizo converger diversos caminos

de la H/historia y la memoria, una encrucijada (re)modelada, (re)tomada y (re)visitada y una donde #LaPresa, contenedora, muestra su potencia diseminadora que interviene #LaRuina del pasado para actualizar su significación.

Antes de finalizar este capítulo, resumo los aportes que considero hago en él. El primero es el compendio de los proyectos de escritura digital que hasta el momento ha llevado a cabo la autora. El segundo, la estructuración analítica y puntual de la propuesta sobre la tuitescritura que Rivera Garza ha ido planteando desde que inició su rol de tuitera. El tercero, el análisis de la transposición de la máquina de escritura y lectura de Rivera Garza al soporte digital de Twitter. El cuarto, la constatación del diseño de un artefacto narrativo/digital que expone, desde la instalación y lo performático, la ficción teórica que estudiamos en el capítulo anterior.

Vuelvo a la imagen de la sala abierta que presenté hacia el final del capítulo sobre las novelas riveragarceanas, pues para mí @EstacionCamaron es ese espacio abierto, expandido, ilimitado e interactivo que nos invita a atravesarlo. En esta oportunidad, el pasaje que se produce es construido a partir de la desapropiación de técnicas y estrategias de las artes visuales, pensemos en el fotomontaje, por ejemplo, como veíamos en los proyectos narrativos anteriores. La estética del tajo y el carácter indócil de esta tuitescritura se observa en la yuxtaposición sobre la que se monta cada tuit, en la diversidad de los materiales seleccionados para su factura y en lo maleable y palimpsestico. Cada tuit se nos ofrece como una sala individual que en su multiplicidad, variación y repetición plantea una experiencia estética diferenciada. En esta sala abierta la instalación performática urdida responde a unas prácticas de escritura y lectura posmodernas, digitales, mientras su concepto/diseño apela a la teoría de la ficción que Rivera Garza re-produce gracias a su máquina de escritura y lectura. Vemos nuevamente la convergencia de estas máquinas y como operan en @EstacionCamaron: relato fragmentado; tendencia aforística; archivos disímiles: histórico, literario, filosófico, artístico, geográfico y familiar; forma/historia en diálogo con las propuestas de Benjamin, Deleuze y Guattari. En esta sala abierta, Rivera Garza presenta #OtraManeraDeContar que es también otra manera de hacer literatura y de proponer un procedimiento de escritura.

## Conclusiones. Itinerarios seguidos y por seguir

Como hemos comprobado en las páginas previas, Cristina Rivera Garza es una artista experimental cuya materia prima es el lenguaje. De ahí que sea una productora de textos interdisciplinarios e interartísticos, una escritora colindante. Hay en cada uno de sus proyectos escriturarios un interés por los límites del lenguaje; por eso, sus artefactos culturales –verbales, visuales, digitales, multimedia– plantean nuevas formas de pensar la literatura y la tradición. Sus obras funcionan como una estación experimental, como ese espacio donde se encuentran una serie de instalaciones con el objeto de brindar una experiencia estética al *lectoespectador* (Mora 2012). Pienso en la imagen de la estación experimental a partir del modo en que convergen las producciones poéticas, narrativas y digitales riveragarceanas en este lugar y la forma en que se nos presentan de manera que podamos hacer un alto en ellas, ocuparlas, atravesarlas y recorrerlas. Esta confluencia de escrituras se expone con diferentes diseños y paradójicamente esa distinción se levanta sobre reverberaciones temáticas, formales, verbales, estilísticas que hacen de los textos *collages* diversos armados desde la recomposición de la estética del tajo, es decir, desde el recorte, trazo, pespunte y cosido de varias materialidades.

Esta con-ficción de voces, experiencias y cuerpos/textos produce una escritura indócil mediante el ensamble. Estos ensamblajes diseñados por Rivera Garza dan cuenta de cómo la escritura es un espacio para la investigación y la teorización cultural y literaria. Por eso, sus textos operan como lugares que muestran los experimentos con las formas del lenguaje y se presentan como laboratorios de escritura, uno de los sitios que también tiene cabida en la estación mencionada antes. Tanto los modos de leer como los de pensar de la escritora/artista van moldeando la forma de su escritura e ingresan en la materialidad/corporeidad inscrita en el texto en el que se poetiza, narra y/o ensaya una reflexión sobre el lenguaje, la escritura, la literatura y el oficio de escribir en la contemporaneidad.

No es gratuito que a lo largo de esta investigación se reiteren palabras como ingresemos, recorramos, atravesemos, sigamos, pasemos, entre otras que hacen referencia al caminar y al transitar por. Hemos trazado una ruta de lectura para abordar en conjunto la obra riveragarceana. El rumbo seguido, que se aleja de ser el único, nos ha permitido desplazarnos por las diferentes instalaciones montadas en la estación experimental

edificada por Cristina Rivera Garza e interactuar con las piezas que la conforman. Además, nos ha mostrado encrucijadas, ramales y bifurcaciones, así como las huellas dejadas por la autora para reconstruir su mapa rizomático de lectura y escritura y en el viaje dibujar el nuestro.

Hablo de viaje, de nuestro viaje, por la obra de Rivera Garza por dos motivos. El primero, parafraseando a la autora por mi deseo de querer leer –e invitarnos a leer– como quien camina; es decir, con el cuerpo tocando cerca e íntimamente los textos, así como los pies, uno tras otros, rozan la tierra que pisan (Rivera Garza 2017d,78). Por el otro, teniendo presente la noción pigliana del crítico como ese explorador que dibuja mapas a medida que avanza por el territorio del texto para poder encauzar su lectura (Piglia 2014b).

Hicimos este curioso y rizomático viaje por una obra cuya estructura es una de red, telaraña, retazal o *patchwork* a través de secciones que nos permitieron seguir su organización reticular. Cada una de ellas se articuló alrededor de varias aristas que nos remiten siempre al gran problema de la escritura de Rivera Garza: el lenguaje. Seguir esta reflexión y teorización literaturizada implicó construir una narrativa crítica que corporeizara nuestra lectura. Para el desarrollo de esta narración, optamos por dejar de lado la lógica cronológica e ir tras la kairológica de tiempos contiguos y discontinuos; adecuar los marcos espacio-temporales de las obras a los temas abordados en ellas y a los problemas que nos plantean definió el armado de los capítulos en pro de organizar nuestra propuesta. Así, en todos nos inclinamos a la anacronía y sincronía siempre en tensión con lo diacrónico que también trazó la ruta de los capítulos. Pensamos la propuesta estética riveragarceana a través de una serie de cronografías de su producción escrituraria.

En el Capítulo uno demostramos la estructura reticular, rizomática, de la escritura de Rivera Garza. Si bien en él nos centramos en su producción poética, desde ella seguimos y precisamos los mecanismos que sustentan la máquina de escritura riveragarceana, la poética de su escritura, esas nociones teóricas y conceptuales de la con-ficción, desapropiación, citacionismo, colindancia y necroescritura que la autora ha ido pensando, formulando y escribiendo de manera distinta en sus diferentes apuestas textuales.

A partir de ella vimos los hilos de los apuntes dados por la autora desde su obra poética y fuimos tras ellos. Esos filamentos fueron tomando forma en sus libros de poesía, una que incluso nos permitió pensarlos desde la conjunción poética determinante-materialidad de los textos. De ahí que, siguiendo la lógica kairológica y la de la

conjunción, agrupáramos las producciones poéticas en tres imágenes/períodos: la de meseta, la del disco y la de la máquina. En la primera, ubicamos los textos que van de 1998 a 2007, a saber: *La más mía* (1998), *Los textos del Yo* (2005), “La reclamante” (2011b) y *La muerte me da* (2007); una fase determinada por la desapropiación y el citacionismo como dispositivos de escritura. En ella, se incorporaron diversas materialidades al facturar los textos y se emplearon estrategias escriturarias de acumulación, yuxtaposición, repetición y reciclaje. Además, vimos un refinamiento procesal de la estética del tajo y de la práctica de la escritura documental –que notamos en otros proyectos de la autora– en la que construye un vínculo con archivos que modifica y desapropia como el informe médico en *La más mía*, los *posts* de la blogsívela en *Los textos del Yo* y las notas de prensa en “La reclamante” así como fragmentos de poemas de diferentes autores en todos ellos, por ejemplo. Este particular uso de los “materiales ajenos” y del archivo plantea una lectura estética y ética desde el texto re-creado.

Las mesetas diseñadas, pensadas y problematizadas durante esos nueve años de teorización y experimentación poética devienen en una escritura colindante cuya emergencia corresponde a esa fase, aunque opere como estética predominante en el estadio del disco. Esta figura circular nos permitió agrupar las producciones que van de 2009 al 2011: los *post* publicados en el blog de la autora *No hay tal lugar*, entre 2009 y 2010 que fueron el germen de los poemas de *Viriditas* y *El disco de Newton*, libros publicados en 2011. Estos también presentan rasgos propios de la desapropiación y la autodesapropiación, así como del tajo; no obstante, es la colindancia el mecanismo que hace virar, andar a estos discos-libros. Los dos fueron diseñados, producidos y publicados al mismo tiempo; además, problematizan la noción de poema gracias a la colindancia de textos, lenguajes, materiales, soportes, temas y géneros que los componen. Asimismo, la ecfrosis se inserta y opera en ellos. En el primero, recreando la foto del blog ausente en el libro. En el segundo, reconstruyendo imágenes poéticas y visuales, así como armando relatos sobre gamas de colores/sentidos. En ambos observamos lo intermedial, la factura de una escritura interdisciplinaria que insiste en la materialidad del texto desde la transmutación de formas, significados y sentidos.

La etapa más reciente es la correspondiente a la figura de la máquina. En ella la escritura digital que rastreamos desde las mesetas, pasando por los discos, adquiere otra dimensión. El lapso alcanza hasta 2015 y se solapa con el anterior dado que en *No hay tal lugar* fueron publicados *post* previos en el 2010 que anunciaron los conceptos de necroescritura y escrituras dolientes. Estas nociones determinan la propuesta estética y

ética de *La imaginación pública*, el único libro publicado en este período. La máquina y la interacción entre ella, los cuerpos y el lenguaje es la forma y materia de esta escritura. Esta relación bidireccional, inequitativa y violenta es poetizada de maneras distintas. La primera, desde el lenguaje wikipédico desapropiado que al definir de otro modo desdibuja los límites de una corpografía enferma. La segunda, mediante la máquina de *Lazarus* que en cada recorte de los textos con que es alimentada genera uno nuevo. Este resultado y la intervención que en él hace Rivera Garza cuestiona lo original, el lugar de la autoría, lo creativo e incluso el lenguaje y los modos de leer y escribir. El cortar e hilvanar estos materiales y la tensión entre asociación y disociación entre ellos ponen en escena otro tipo de herida, la herida física y simbólica del texto que nos remite a la infringida por la violencia sobre los cuerpos. La tercera, convoca el cuerpo femenino ausente que ha sido borrado por la máquina de guerra. Esta es socavada desde el calco, la repetición y la acumulación de palabras y formas –como la del telegrama– que deviene ruego, rezo y en su conjuro de llamado/cuidado hace aparecer al cuerpo reclamado.

Las mesetas, los discos y las máquinas analizadas se sostienen en los mismos recursos: yuxtaposición, empleo de diferentes archivos, recorte, uso de soportes digitales, repetición, copia, reciclaje, recontextualización. Todos ellos son el sustrato de la poética citacionista y desapropiativa de la autora quien opta por una estrategia u otra dependiendo de la reflexión teórica-crítica que desea exponer. Esta consideración se urde alrededor de la noción de cuerpo, como un lugar de significación, enunciación y problematización. La pregunta sobre el cuerpo paciente, enfermo, doliente, sensorial, gozoso, vulnerable, ausente se formula en clave poética desde *La más mía* hasta *La imaginación pública*. Y en esa interrogante replanteada y reescrita detectamos el punto álgido de la propuesta teórica y escrituraria de Rivera Garza: el de la materia. La materia como un elemento dúctil que adquiere la forma impresa sobre él; una forma que dice, habla, expresa, espeta.

Lo apuntado antes nos llevó a pensar que este preguntarse reincidentemente por la materia es otro modo de abordar la relación forma-contenido, una reflexión incesante que reaparece en las otras producciones de la autora como ya vimos. El hecho de que repiense este vínculo desde su hacer poético mediante la experimentación constante no solo nos habla de una apuesta por una poesía expandida sino también y muy especialmente de un trabajo crítico, lúdico, concienzudo, corporal, verbal, visual, manual, digital, con el lenguaje. Desde este cuestionamiento y experimentación, en el texto poético se ensaya para probar con él los presupuestos teóricos que Rivera Garza piensa. Por eso cada uno de sus poemas es un *work in progress*, cada libro de poesía un proyecto

de investigación en curso cuyos avances son publicados. De ahí que vemos en esta escritura poética experimental ese lugar de reflexión y teorización, de exploración. Los resultados de este proceso investigativo nutrieron los siguientes planes, los textos que vinieron después.

Justo estos textos fueron abordados en el Capítulo dos. Recordemos que los hilos temáticos, estilísticos, procedimentales, formales, interartísticos, críticos, teóricos se abren en la poesía de Rivera Garza y se dispersan y (des)encuentran en sus otras producciones escriturarias. En este acápite seguimos nuestro viaje y para ello cambiamos de registro y espacio, visitamos sus novelas. De la confección poética pasamos a la confección de la sívela, la concepción riveragarceana de la novela que es teorizada desde sus ficciones y presentada también en clave ensayística como ya mencionamos. En esta sección analizamos los diferentes modos en que el lenguaje es pensado desde la narración, así como la manera en que cada novela expone en su forma la historia que narra. Para ello nos detuvimos brevemente en sus primeros cuentos que consideramos una piedra angular en la narrativa de la autora. Desde ellos se alzan las inquietudes conceptuales, temáticas, estilísticas, formales y escriturales que cobran cuerpo en sus ficciones.

La novela es la tierra donde confluyen la piedra angular y los hilos rizomáticos que entran y salen de la escritura poética riveragarceana y siguen extendiéndose, plegándose y replegándose. Estas hebras trenzadas y entrelazadas generaron una trama textual cuyo diseño nos dejó ver que Rivera Garza escribe leyendo. Sus sívelas nos muestran la dinámica que sostiene su máquina de narrar, el sistema de montaje y yuxtaposición de los tajos de citas, tradiciones, estilos que cual injertos fueron insertados en esta superficie abonada para producir otro tejido. Nos enseñan los diálogos intertextuales establecidos y su funcionamiento como un recurso metamórfico.

La intertextualidad más que una característica de las novelas de Rivera Garza es un método, procedimiento y técnica de escritura. La forma en que opera problematiza y excede la categorización propuesta por Genette (1989), de allí que la propia autora la repiense y plantee una reactualización de la noción que deriva en su propuesta de la desapropiación y estética citacionista. En estas producciones, leímos como estos conceptos son teorizados desde las ficciones mediante la conjunción de dos acciones: leer y escribir. Este *narrar leyendo* riveragarceano genera una encrucijada donde convergen las líneas de fuga que la desapropiación y el citacionismo han abierto. Allí se encuentran y desencuentran otras ficciones, tradiciones literarias, discursos, teorías, conceptos, ensayos, motivos, temas, géneros, personajes, h/Historias, estilos, en un juego

composicional especular que proyecta una imagen duplicada, repetida, y al hacerlo nos muestra la diferencia, la alteridad. Los hilos se multiplican y en la urdimbre formada con ellos se revela el binomio ficción + teoría tejido desde lo literario y en su articulación con otros lenguajes artísticos. El resultado es la producción de relatos a modo de coro montados como instalaciones cuya polifonía de voces es orquestada por la directora artística y de escena: Rivera Garza.

Un coro que rescata ciertas composiciones con intenciones distintas. Al citar y desapropiar Rivera Garza no solo experimenta y reinventa también recrea un canon y contra canon desde sus con-ficciones. Con ellos legitima su escritura y se ubica dentro de determinadas tradiciones como las de las selváticas Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Alejandra Pizarnik, los consagrados Ramón López Velarde, Juan Rulfo, José Revueltas y las artistas experimentales y *performers* Marina Abramovic, Gina Pane y Lynn Hershman por mencionar solo algunas. En todos los casos, la escogencia la determina el atreverse a, el afán de experimentar y el asumir que la búsqueda de nuevas formas es también un compromiso ético. Como diría la autora, se trata de producir una escritura contemporánea que cultive *el anhelo de la prosa* y juntar en ella lo estético y lo ético (Rivera Garza 2013a).

El análisis de *Nadie me verá llorar* (1999), *La cresta de Ilión* (2002) y *La muerte me da* (2007) nos permitió ver cómo cada una da cuenta de su construcción y procedimiento. Nos mostró el modo en que en ellas se produce el artefacto narrativo, el artificio de esa ficción teórica de la que hablamos antes. Una que recoloca nuestro ojo lector para mirar de otra manera la forma, el estilo, que es tan e incluso más relevante que la historia. En las con-ficciones riveragarceanas la forma es la trama.

El Capítulo tres nos traslada de las salas que exhiben las con-ficciones novelísticas a otra dispuesta a la intemperie y diseñada desde lo virtual. En esta última, la reflexión sobre el cómo narrar desde la narración en sí toma otro cariz y es tuiteada desde @EstacionCamaron. En él seguimos los respuntes dados en las novelas analizadas y nos detuvimos en el modo en que en cada tuit se condensa una propuesta narrativa que responde al desplazamiento de escribir y publicar en el formato libresco y hacerlo en la plataforma de Twitter. Cada tuit funciona como una puesta en escena y propuesta experimental que en su acumulación y proliferación constituye un conjunto, un proyecto mayor de tuitrelato donde convergen la ficción, la teoría, la H/historia, lo territorial y lo artístico.



Al analizar el proyecto de tuitrelato de @EstacionCamaron pudimos constatar que en él los múltiples temas, tiempos, historias, archivos, materiales, textualidades convergen en una instalación performática y conceptual. En este proyecto narrativo, la autora redimensiona y recontextualiza su máquina de escritura al transplantarla a Twitter; por eso, consideramos que hay una construcción textual distinta: una con-ficción digital. Esta forma se moldea gracias al soporte digital y al empleo de estrategias como el (foto)montaje, la yuxtaposición, la copia, el reciclaje, la desapropiación que hacen de este tuitrelato una necroescritura y un archivo digital de concisas *fichas anamnésicas* de la historia mexicana (Rivera Garza 2013a, 46-47).

Desmontar las series de superposiciones y las estrategias escriturales sobre las que se levanta esta narración, mediante la imagen del *hashtag* que orientó nuestro análisis y nos permitió seguir el hilo rizomático casi infinito que une los tuits, posibilitó mostrar y explicar el modo en que Rivera Garza hace de @EstacionCamaron un espacio de mostración de lo performático y sus alcances simbólicos, culturales y literarios. El performance va en cascada: empieza por el que hace la autora sobre sí misma, pasa por la figuración performática de Revueltas como personaje, actor y testigo de los hechos acaecidos en la región y “culmina” con la de Estación Camarón en tanto representación de su presencia. Estas construcciones performáticas están remarcadas por la red social en las que se exhiben, pues Twitter propicia la intervención y la (auto)exposición de nuestras historias, espacios, discursos. Por eso con este tuitrelato, la escritura riveragarceana se desborda y expande aún más: el orden de la historia es desconcertante, su construcción es fragmentaria, el tema se disemina, el centro está en la multiplicidad, el texto se abre a diferentes lógicas que dan cabida a una creación libre. Los hilos se siguen extendiendo por el espacio digital, bullen.

El habernos detenido brevemente en los capítulos, nos permite puntualizar las conclusiones a las que hemos llegado y los aportes de esta investigación. Las enumeraremos a continuación.

En primer lugar, concluimos que, si bien la autora cultiva diferentes géneros textuales, cada uno de los textos que produce se adscribe problemáticamente en ellos. Su escritura presenta rasgos diferenciales propios de las categorías genéricas que hemos establecido para “enmarcar” nuestra lectura y también tiene otros que la alejan de ellas, por eso, sus textos son indóciles. Son producciones expandidas, desbordadas, que se salen de los límites contenedores de las taxonomías, aunque sigamos usándolas mientras se nos ocurren categorías más acordes para pensar estas textualidades.

Segundo, todos sus proyectos muestran la costura del tejido textual: los materiales, los cortes, la juntura y la forma que producen en su conjunto. El proceso de confección del texto, su diseño y las puntadas que lo hacen posible es lo que he denominado estética del tajo. Tanto la indocilidad como la estética del tajo son características constitutivas de la escritura riveragarceana.

Tercero, la obra de Rivera Garza es una que se re-produce a sí misma, se re-versiona, se re-crea. Por eso, vemos que los temas, estrategias escriturales, los cruces discursivos, la inclusión de lo artístico, la mixtura de materiales y archivos son y no son los mismos. Estos elementos se mantienen y también se afinan, depuran, pulen, transforman. En esta escritura hay una crítica y autocrítica constante sobre el escribir y el trabajar con el lenguaje, de ahí la importancia de facturar y exponer el artificio textual como un ejercicio de *disenso* (Rancière 2014) y apostar por lo político al hacerlo.

Cuarto, la escritura riveragarceana es una experimental y en expansión. Esta apuesta por el ensayo y el desborde atraviesa toda su producción, aunque es en la escritura poética y digital donde lleva el texto, en su fase de experimentación inicial, aún más allá. Estos dos espacios son laboratorios donde la autora tantea, indaga, prueba. Luego de esta serie de investigaciones, de intervenciones en el lenguaje, repiensa la práctica experimental, la cuestiona, profundiza y reescribe. Para pasar después a la nueva fase del proyecto investigativo: la novela.

Quinto, la autora apuesta por la novela para continuar con su experimentación y seguir expandiendo los linderos de su laboratorio teórico y escriturario. En ella, es más evidente la máquina de lectura que alimenta el andamiaje de la máquina de escritura riveragarceana. Esta máquina desapropia estilos, textos, archivos, técnicas y estrategias de la literatura, de la filosofía, de la Historia y de las artes visuales y genera nuevas experiencias de producción de lenguaje, sentido y lecturas.

Sexto, las novelas de Rivera Garza exponen en clave ficcional su teoría de los/sus modos de leer, una teoría que ha ido pensando/escribiendo antes en sus talleres/textos poéticos y digitales. Una teoría en la literatura sobre la literatura: la literatura es un metalenguaje, un artificio del lenguaje que ocurre y genera agenciamientos.

Séptimo, desde su poética y su teoría, en tanto aparato crítico-estético-ético-conceptual, Rivera Garza lee la producción literaria de (nos)otros, sostiene su proyecto escritural y nos ofrece claves para leerla.

A partir de estas conclusiones, preciso los aportes de esta tesis. El primero es la propuesta de los conceptos de tajo e indocilidad para analizar los artefactos escriturales

construidos por Rivera Garza, estas nociones operativas las he empleado para pensar su obra. El segundo es la sistematización y síntesis de las propuestas teóricas constitutivas de su poética. El tercero, el hilvanar y deshilar el hilo crítico-analítico centrado en las producciones librescas de la autora al incorporar al análisis esos textos considerados “marginales” como los publicados en el blog y en redes sociales, así como al precisar los proyectos de escritura digital desarrollados por la autora. El cuarto, es el desmontaje de la máquina de escritura riveragarceana, es decir, el modo en que el análisis aplicado al corpus demuestra la existencia de una fórmula de escritura que leemos en sus textos y que va reproduciendo, aunque con ligeras variaciones; una serie de dinámicas basadas en la lógica de la repetición/diferencia como una constante en su producción escrituraria. El quinto se desprende del anterior, es el evidenciar aún más las vinculaciones existentes entre sus diferentes proyectos escriturarios. El sexto es la comprobación de la confección/con-ficción como articulación problemática y en tensión del lenguaje y la representación, así como de sus “límites”. El séptimo, la constatación de la formulación de una ficción teórica, de una teoría en/de la literatura dentro de la trama novelística que propone su concepción de la literatura. El octavo, la puntualización de las reflexiones sobre la tuitescritura que ha ido planteando. El noveno y último, el probar la adecuación y reactualización de la ficción teórica a la con-ficción digital.

Para finalizar este viaje, quiero volver a la imagen con la que lo iniciamos y a la que me referí en la Introducción (ver figura 1). En ese momento, al inicio de mi aproximación a la obra de la autora su propuesta se me presentaba fascinante solo que la veía como percibimos esa ilustración intervenida: “algo” está allí, aunque difuso, sin contornos delineados del todo y entre el desvanecimiento y la emergencia. Leer su escritura tajada e indócil significó para mí ir graduando la distancia y cercanía con la que miraba, tocaba e interactuaba con los textos seleccionados. Al principio, solo distinguía trazos enmarañados que al manipularlos identifiqué como hilos y de ellos me agarré para precisar el ovillo que formaban, deshacerlo y reusarlos con el objeto de hilvanar la lectura que he presentado.

Las fibras textiles fueron cada vez más claras, tangibles y siguieron multiplicándose, desbordándose. Las que seguí más recientemente fueron las del algodón, no solo en @EstacionCameron sino en lo que vino después de él: *Autobiografía del algodón* (2020). En esta novela, la autora vuelve sobre sus trabajos previos sobre el algodón mencionados en el Capítulo 3 y los reescribe, amplía, modifica; entre ellos el relato tuiteado que pasa a ser otra cosa. @EstacionCameron reverbera especialmente en

el primer apartado titulado “Estación Camarón”, así como a lo largo de todo el texto específicamente en las secciones de “Bordos” y “Terricidio”, también en las fotografías intervenidas que en la edición de Kindle aparecen al final y que fueron tuiteadas años atrás desde la cuenta analizada.

Esta con-ficción nos presenta un discurso del yo, a medio caballo entre la autobiografía, la novela y la autoficción, articulado alrededor de una planta. En este texto, nombrar/narrar esta planta es también decir yo y lo que configura al yo de la autora: su tierra, su familia, la historia oficial y la silenciada, la literatura, la migración, sus desplazamientos, sus muertos. Es un narrarse a sí misma desde el (nos)otros constituido por seres vivientes humanos y no humanos, un relato del yo atravesado además por una serie de reflexiones sobre las dinámicas políticas, económicas y sociales generadas en torno al algodón; la comunalidad de Floriberto Díaz; la equivalencia entre el ser y el habitar planteada por Heidegger; el giro no-humano en el que incluye a Revueltas como un pensador adelantado cuya perspectiva lo inscribe en esta línea y el terricidio como signo del Antropoceno por mencionar algunas de las nociones que permean este texto y sus historias.

Cuando terminé de leer esta novela caí en cuenta de que Cristina Rivera Garza la escribía / se escribía prácticamente al mismo tiempo en que yo la leía, la pensaba, precisaba cómo abordar su producción escrituraria y emprendía la escritura, reescritura y entrega de esta tesis. De algún modo desde esa relación íntima y especial entre una lectora y una escritora nos acompañamos mutuamente, desde la distancia física y la cercanía de la palabra, del texto.

Los hilos con los que quiero invitarnos a seguir pensando la escritura riveragarceana son los mismos que veíamos en esa imagen borrosa a la que aludí antes, solo que en esta los vemos tal cual como aparecen en la impresión original. Son los hilos del algodón:

Figura 28

**Capullos de algodón. Risografía RISO ME 945OU, tinta negra y dorada**



Fuente y elaboración: Rivera Garza, 2020. Captura de pantalla

Con esta imagen finalizamos este viaje mirando hacia adelante y teniendo presente que la risografía de estos botones de algodón nos presenta visualmente una clave de lectura de esta con-ficción. La impresión risográfica ofrece una calidad técnica y plástica muy particular que la acerca a la mimeografía en relación con la primera y a la serigrafía en cuanto a la segunda. Las impresiones no son uniformes, las duplicaciones del texto son diferentes, aunque se reproduzcan del mismo original y el acabado de las imágenes tiene un efecto artesanal. De algún modo hay en ella una honra al algodón y a la tierra al optar por la impresión en frío, al escoger una máquina que consume poca energía, al emplear tintas vegetales que no incluyen disolventes volátiles ni fijadores químicos y al usar tambores de impresión intercambiables y reutilizables. En estos hilos de los capullos de algodón impresos en una RISO leemos ese cuidado del mundo al que pertenecemos, habitamos, con el que nos interrelacionamos, el deseo y el hecho de escribir con ellos, con él, con (nos)otros y volver a escribir, a reescribir. Nos muestran que la escritura riveragarceana es siempre una reescritura cuestionadora.



## Obras citadas

- Accorsi, Andrés. 2012. “El Negro Blanco Vol.7”. En *365 comics por año*. 10 de julio. <http://365comicsxyear.blogspot.com/2012/07/10-07-el-negro-blanco-vol7.html>.
- Agamben, Giorgio. 2006. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera Valencia: Pre-textos.
- Agencias. 2013. “‘Cuerno de chivo’ o AK-47: el arma todo terreno”. *Milenio*. Ciudad de México. 23 de diciembre. <https://www.milenio.com/policia/cuerno-de-chivo-o-ak-47-el-arma-todo-terreno>
- Alarcón, Cristian. 2016. “Cristina Rivera Garza: ‘Si a un escritor le interesa el cuerpo. No puede desentenderse del género’ Conversación entre Cristian Alarcón y Cristina Rivera Garza”. En *Revista Transas. Letras y artes de América Latina*. Universidad Nacional de San Martín. 29 de septiembre de 2016. <http://www.revistatransas.com/2016/09/29/cristina-rivera-garza-si-a-un-escritor-le-interesa-el-cuerpo-no-puede-desentenderse-del-genero-conversacion-entre-cristian-alarcon-y-cristina-rivera-garza/>
- Alfonso, Vicente. 2015. “El norte no es un lugar: Cristina Rivera Garza”. *Confabulario*. 21 de noviembre. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/el-norte-no-es-un-lugar-cristina-rivera-garza/>
- Aliaga, Juan Vicente. 2006. “La elocuencia política del cuerpo. Bibliografía sobre el performance”. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-elocuencia-politica-del-cuerpo-juan.html>
- Alicino, Laura. 2014a. “Santa en Nadie me verá llorar: intertextualidad y subversión paródica”. En *Graffylia*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla 12 (18): 96-110.

- . 2014b. “Lo ‘fantástico intertextual’ en *La Muerte me da* de Cristina Rivera Garza”. En *Sobrenatural, fantástico y metarreal: La perspectiva de América Latina*, editado por Bárbara Greco y Laura Pache Carballo, 181-191. Madrid: Siglo XXI.
- Anders, Valentín et al. 2019a. “Etimología de reverberar”. *Diccionario etimológico español en línea*. <http://etimologias.dechile.net/?reverberar>
- . 2019b. “Etimología de troca”. *Diccionario etimológico español en línea*. <http://etimologias.dechile.net/?troca>
- Anguiano Martínez, Ángel. 2000. *El sistema de riego no. 4 Don Martín y su industria algodonera (1926-1946)*. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Filosofía y Letras.
- Arendt, H. 1997. *Qué es política*. Barcelona: Paidós.
- Arfuch, Leonor. 2002. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Artal Maillie, Susana Graciela. 2019. “Repetición y variante en tiempos del hipertexto. De la Bella durmiente a Briar Rose, de Robert Coover”. En *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. 39: 95-110. doi: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2019.39.03>
- Avenatti de Palumbo, Cecilia. 2008. “El lenguaje de la vida en la estética hildegardiana”. *Teología. Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*. Vol. XLV (97): 603-610.
- . 2014. “La metáfora nupcial desde la mirada sinfónica de Hildegarda de Bingen”. *Franciscanum* Vol. LVI (161):197-220. <http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v56n161/v56n161a08.pdf>



- Ayala Cárdenas, Rodrigo. 2018. "Quién fue Lázaro Cárdenas y cuáles fueron sus aportaciones." *Cultura Colectiva*. 19 de mayo. <https://culturacolectiva.com/historia/quien-fue-lazaro-cardenas-y-cuales-fueron-sus-aportaciones>
- Badiou, Alain. 2005. *El siglo*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Bargalló Carraté, Juan. 1994. "Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis". En *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, editado por Juan Bargalló, 11-25. Sevilla: Alfar.
- Barthes, Roland. 1994. "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Segunda edición. Traducido por C. Fernández Medrano, 65-71. Barcelona: Paidós.
- Bautista Botello, Ester. 2016. "Los cuerpos indóciles: la mujer barbuda y la increíblemente pequeña". En *Katatay*. Año X, (13/14): 62-68.
- Bautista Botello, Ester y Daniela Pérez López. 2018. "La Increíblemente Pequeña: imágenes y escritura digitales". En *Estudios Culturales. Memoria del 56° Congreso Internacional de Americanistas*, coordinado por Manuel Alcántara, Mercedes García Montero y Francisco Sánchez López, 588-592. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Becerra, José Carlos. 2010. *Relación de los hechos*. Ciudad de México: Crux.
- Benjamin, Walter. 2008. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Ítaca – UACM.
- . 2012. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Traducido por Fernando Ortega. Barcelona: José J. de Olañeta Editor.
- Beristáin Díaz de Salinas, Helena. 1995. *Diccionario de retórica y poética*. 7ma edición. Ciudad de México: Editorial Porrúa.

- Bianco, Anne-Marie. 2007. *La muerte me da*. Toluca: ITESM-Bonobos.
- Blesa, Túa. 1998. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Trópica-Anexos de Tropelías.
- Bolaño, Roberto. 2004. *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis. 1975. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borràs Castanyer, Laura. 2008. "Lit(art)ure: la literatura en tiempos de Internet". En *Quimera* 290 (enero 2008), 26-29. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- . 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Montessor.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa*. Traducido por María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Calabrese, Omar. 1987. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Cappannini, Cecilia. 2013. "La constelación benjaminiana como efecto de montaje". *Arte e Investigación*, 9: 45-49.  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/268>.
- Cárdenas Ayala, Elisa. 2016. "El porfiriato: una etiqueta historiográfica". *Historia mexicana*, 65 (3): 1405-1433.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2448-65312016000301405&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-65312016000301405&lng=es&tlng=es)
- Carmona, Fernando (ed). 1990. *Vigencia del cardenismo*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Económicas / UNAM / Editorial Nuestro Tiempo.

- Carrillo Martínez, Noé. 1998. *Aquí debería estar tu nombre*. Ciudad de México: CONACULTA/ Tierra Adentro.
- Carrión, Jorge. 2012. “Las redes recreativas”. *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*. CCCB LAB (blog), 7 de mayo. <http://lab.cccb.org/es/las-redes-recreativas/>
- . 2015. “Escrituras conceptuales: un panorama”. *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*. CCCB LAB (blog), 6 de mayo. [http://blogs.cccb.org/lab/es/article\\_escritures-conceptuals-un-panorama/](http://blogs.cccb.org/lab/es/article_escritures-conceptuals-un-panorama/).
- Castañeda Barrera, Eva. 2012. “Reseña de El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color”. En *Periódico de Poesía*. N° 50 / junio-julio. Ciudad de México: UNAM. <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/2367&Itemid=130>
- Castro Ricalde, Maricruz. 2005. “*Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza: cuestionando el proyecto de nación”. En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 25: VI-XII.
- Cavarero, Adriana. 2009. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Traducido por Saleta de Salvador Agra. Barcelona / Ciudad de México: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.
- Centro Estudios Cervantinos. 2018. “Estas son las regiones que abarca Aridoamérica. Culturas y características”. *Centro Estudios Cervantinos*. <https://www.centroestudioscervantinos.es/aridoamerica/>
- Chaverra Fernández, Dora Inés. 2011. “Las habilidades metacognitivas en la escritura digital”. En *Revista Lasallista de Investigación*, 8 (2): 104-111. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-44492011000200012&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-44492011000200012&lng=en&tlng=es).

Chartier, Roger. 2018. "Libros y lecturas. Los desafíos del mundo digital". En *Revista de Estudios Sociales* [En línea], 64, Abril. <http://journals.openedition.org/revestudsoc/10067>

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder.

Chimal, Alberto. 2019. Correo electrónico al autor. 21 de octubre.

Choi, You-Jeong. 2006. "La literatura en el mundo virtual: Los escritores y el 'blog' en América Latina", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Núm. 33, julio-octubre. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/blogam.html>

———. 2007. "No hay tal lugar: la ciberliteratura de Cristina Rivera Garza". En *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Núm. 36, julio-octubre. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/cibliter.html>

———. 2010. "No hay tal lugar: la blogsívela de Cristina Rivera Garza". En *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, editado por Oswaldo Estrada, 369-393. Ciudad de México/ Chapel Hill: Eón/ University of North Carolina at Chapel Hill.

Cirlot, Juan Eduardo. 1992. *Diccionario de símbolos*. 9a edición. Barcelona: Editorial Labor.

Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana María Moix. Barcelona/Madrid/San Juan: Anthropos / Dirección General de la Mujer / Universidad de Puerto Rico.

Cohen, Renato. 2002. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura CNL-INBA. 2019. "Cristina Rivera Garza". En *Enciclopedia de la literatura en*

México. Secretaría de Cultura y Fundación para las Letras Mexicanas. Ciudad de México. 22 de enero. <http://www.elem.mx/autor/datos/929>

———. s/f. “La Castañeda”. En *Enciclopedia de la literatura en México*. Secretaría de Cultura y Fundación para las Letras Mexicanas. Ciudad de México. <http://www.elem.mx/obra/datos/232170>

COPRO. 2016. “Infraestructura”. *COPRO*. Agosto. <https://copro.com.ar/Infraestructura.html>

Coscia, Michele, y Viridiana Ríos. 2012. “Knowing where and how criminal organizations operate using web content”. *CIKM-12*. Octubre 29-noviembre 2, Maui, HI, USA, copyright 2012 ACM 978-1-4503-1156-4/12/10. [https://scholar.harvard.edu/files/vrios/files/cosciarios2012\\_wherehowcriminalsoperate.pdf](https://scholar.harvard.edu/files/vrios/files/cosciarios2012_wherehowcriminalsoperate.pdf)

Cruz Arzabal, Roberto. 2016a. “Cristina Rivera Garza. El sistema de lo múltiple”. En *Tierra Adentro*. Ciudad de México: CONACULTA. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/cristina-rivera-garza-el-sistema-de-lo-multiple/>

———. 2016b. “Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza”. En *Letras Femeninas. A Journal of Women and Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures* Vol 42, (2): 35-43.

———. 2018. *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. [Tesis doctoral no publicada]. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

———. 2019. “La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza”. *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*, coordinado por Roberto Cruz Arzabal, 137-165. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Cruz Jiménez, Encarnación. 2010. *El arte de novelar de Cristina Rivera Garza*. University of North Carolina at Chapel Hill. Tesis de maestría.
- Dällenbach, Lucien. 1991. *El relato especular*. Traducido por Ramón Buenaventura. Madrid: Visor.
- Dávila, Amparo. 2010. *Cuentos reunidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. Edición para Kindle.
- Dávila, Luz María (2010, mayo 5). *Luz María Dávila Confronta a Calderón*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=w3rJLnSwZ28&feature=youtu.be>.
- De Man, Paul. 1991. “La autobiografía como desfiguración”. En *Suplementos Anthropos*, 29 (113-118). Barcelona: Anthropos.
- Definiciona. 2020. “Apunte”. *Definiciona. Definición y etimología*. <https://definiciona.com/apunte/>
- Deleuze, Gilles. 1996. *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- . 1998. *Nietzsche y la filosofía*. 5ta edición. Traducido por Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.
- . 2002. *Diferencia y repetición*. Traducido por María Silvia Delpy y Hugo. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1985. *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por Francisco Monge. Barcelona: Paidós.
- . 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 6a edición. Traducido por José Vásquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pretextos.

- Del Marmol, Mariana, y Mariana Sáez. 2011. “¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las ciencias sociales?”. En *Question* 1 (30). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1058>.
- Del Valle, Yvonee y Pedro Ángel Palou (eds.). 2017. *Cardenismo: auge y caída de un legado político y social*. Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- Derrida, Jacques. [1968] 1994. “La Différance”. En *Márgenes de la filosofía*. 2a edición. Traducido por Carmen González Marín. 37-62. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*. Traducido por Inés Bertolo. Madrid: Antonio Machado Libros. Edición para Kindle.
- . 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Calatrava. Madrid: Abada.
- . 2010. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- . 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 3era edición. Traducido por Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Diéguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: ATUEL.
- . 2011. “Neobarroco violento: performatividades del exceso”. *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, 21 (1): 77-88. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.77-88>
- Domínguez, Nora. 2005. “Dar la cara. Rostridad y relato materno en *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza”. *El salto de Minerva: Intelectuales, género y Estado en América Latina*, editado por Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert. Edición para Kindle.

Domínguez Michael, Christopher. 1991. “Tres nuevos narradores”. En *Vuelta*. N° 177. 42  
[https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/pdfs\\_articulo\\_pdf\\_art\\_9348\\_3226.pdf](https://d3atisfamukwh6.cloudfront.net/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulo_pdf_art_9348_3226.pdf)

———. 2013. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. Edición para Kindle.

———. 2015. “La teoría y su servidumbre”. En *Letras Libres*. 07 de abril.  
<https://www.letraslibres.com/mexico/la-teoria-y-su-servidumbre>

Dorantes Hernández, Margarita, Diana Flores Aza y Vanessa Juárez Hernández. 2013. *Región Noreste. Trabajo de Investigación y Análisis Económico V*. Ciudad de México: Centro de Estudios de Desarrollo Regional y Urbano Sustentable de la Universidad Nacional Autónoma de México (CEDRUS-UNAM).  
<http://www.economia.unam.mx/cedrus/descargas/Noreste.pdf>

Dorothy Project. 2018. “The Taiga Syndrome. Cristina Rivera Garza. Translated by Suzanne Jill Levine & Aviva Kana”. *Dorothy, A Publishing Project*. 1 de octubre.  
<http://dorothyproject.com/book/the-taiga-syndrome/>

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. 1974. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducido por Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI.

Echavarren, Roberto. 1991. *Transplatinos: muestra de poesía rioplatense*. Ciudad de México: El Tucán de Virginia.

Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (eds.). 1996. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

El Informador. 2011. “Primero la poesía: Cristina Rivera Garza”. *El Informador*. 28 de octubre. <https://www.informador.mx/Cultura/Primero-la-poesia-Rivera-Garza-20111028-0298.html>



Elias, Norbert. 1989. *Sobre el tiempo*. Ciudad de México: FCE.

Ema López, José. 2013. “La política en movimiento”. En *Política y Sociedad*, 49 (3):397-415. doi: [https://doi.org/10.5209/rev\\_POSO.2012.v49.n3.38546](https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2012.v49.n3.38546)

Errázuriz, Tomás y Ricardo Greene. 2018. “Ruinación: Un proceso oculto a plena vista”. *AUS [Arquitectura / Urbanismo / Sustentabilidad]*, 23:28-33. <http://revistas.uach.cl/pdf/aus/n23/art05.pdf>

Escobar, Ticio. 2004. *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro/FONDEC.

Es lo cotidiano. (2015). “El hombre de tweed, el twitter y la literatura: Mauricio Montiel Figueiras en la FUL 2015”. *Es lo cotidiano*. 02 de agosto. <http://www.eslocotidiano.com/articulo/cultura-y-espectaculos/hombre-tweed-twitter-y-literatura-mauricio-montiel-figueiras-ful-2015/20150802195538021881.html>

Espinoza, Juan Enrique. 1998. “173. La más mía (Poesía) Autor: Cristina Rivera-Garza”. En *Tierra Adentro*, 88. Ciudad de México: CONACULTA. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/catalogo-editorial/fondo-editorial-tierra-adentro/151-200/173-la-mas-mia/>

Esposito, Roberto. 2011. *El dispositivo de la persona*. Traducido por Heber Cardoso. Buenos Aires: Amorrortu.

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 16:00. “Los censos muestran que Estación Camarón ha tenido entre 12 y 3 habitantes a lo largo del siglo XXI”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722922908415201281>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 29 de marzo, 12:24. “<http://i.picasion.com/pic81/c4cb336bbc7b9689423bc5a53e80ccd1.gif> ...” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/714896035873579008>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 14:52. “Una emigración extraña/ A Strange Migration: <http://bit.ly/1SyQCBE> A companion text for [@EstacionCamaron](https://twitter.com/EstacionCamaron)” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723268271458275328>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 8:04. “La presa Don Martín: Estación Camarón” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722803016051458048>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 9:46. “Una cosa nada más bella” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722466487898755073>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 9:48. “Entre 2010-12 el cártel de los Zetas convirtió la prisión de Piedras Negras en una fábrica de uniformes, chalecos antibalas y desaparecidos.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722466937473662977>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 9:55. “Cerca de Piedras Negras se encuentra la presa Don Martín. Los Zetas la transformaron en una narcofosa submarina.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722468578495111168>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 9:57. “Instrucción #1: La presa Don Martín está a unos cuantos kilómetros de la frontera entre México y los Estados Unidos.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722469108596350976>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:05. “La presa Don Martín también es conocida como la presa Venustiano Carranza.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722471300434763776>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 9:58. “Las construcciones son lugares encantados, dijo Saiba Varma en una plática sobre la antropología de

las infraestructuras.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722469531273207809>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 9:59. “Hay infraestructuras suaves, como hospitales y fábricas; y duras, como carreteras y puentes. Como las presas. Duras, sí.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722469801059192833>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:03. “[La presa es un anfiteatro, solemne y noble]” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722470592344039424>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:09. “[Ingenieros, contratistas, albañiles, mecánicos, carpinteros, poblaron todo de un rumor intenso, vital, como si no fuera una presa...]” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722472157528260608>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:11. “[como si no fuera una presa, sino una estatua, algo nada más bello, que esculpieran para adorno del paisaje gris.]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722472634684801026>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:13. “José Revueltas llegó a caballo a Estación Camarón, un pueblo cerca de la presa Don Martín, en 1934. Ir tras su huella 82 años después.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722473281521975296>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:13. “De esto se trata todo: ir tras tu huella 82 años después. José Revueltas.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722473670178787328>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:16. “Dos mujeres tras su huella 82 años después. Un auto. Una carretera por la estepa.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722473904569122816>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 14:47. “[Frasas en corchetes de José Revueltas, El luto humano]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723266980736704512>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:30. “Imposible caminar por Anáhuac sin pensar en Las ruinas circulares de Borges. Yo también vine aquí a soñar un hombre. Y una mujer.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722477426358390784>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:31. “Imposible caminar por Anáhuac sin pensar en José María Rivera Doñes, el minero que llegó en 1930 para la repartición de tierras.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722477631539535872>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:31. “Imposible caminar por Anáhuac sin pensar en Petra Peña, la que sabía leer. La que sabía escribir.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722477835630170112>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:32. “Imposible caminar por Anáhuac sin pensar en el algodón y en la presa Don Martín, y en esos hombres y mujeres cuando se vieron a los ojos.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722478069957525504>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:34. “Este es un segundo en el que creo: José Revueltas se topa con los ojos de José María y Petra sobre un campo de algodón en huelga.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722478560934408192>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:28. “Hay que pasar por Anáhuac, Nuevo León. Y perderse por sus calles circulares y concéntricas. Para ir a la presa. Don Martín.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722477061210710016>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 11:07. “José María Rivera Doñes. Mi abuela: Petra Peña. Mi abuelo.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722849288569499649>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:43. “[Hay dos o tres años de felicidad. Tal vez cinco, si se cuenta el tiempo de construcción de la presa.]” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722616704363134976>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:18. “Por 3 o 5 años sólo algodón donde ahora matorrales. La llanura esteparia. El Noreste. La esquina de.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722836768332992512>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:37. “Adornos para un paisaje gris: las ruinas de las ruinas. Doble negación.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722479366572126208>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:19. “Instrucción #6: Estación Rodríguez, Estación Camarón y Cd. Anáhuac fueron el triángulo del algodón.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722837014454775809>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:19. “Pocas cosas más tristes que los rastros de una opulencia súbita y efímera.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722607734940524544>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:34. “Un montón de tierra revuelta con escombros.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722840809184186368>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:32. “Estación Camarón es un montón de tierra revuelta con escombros.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722840301472092160>

Estación Camarón (@EstacionCamaron) (2016, 20 de abril, 10:46) “Estación Camarón ya no existe.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722843785986637824> [16/04/2019]

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 9:40. “Estación Camarón no existe. Nunca existió.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723189666858471424>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 15:54. “Otra manera de contar. Piensa en eso.” Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722921403045908481>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:48. “[La presa es un anfiteatro antiguo, solemne y noble.]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722617904399667200>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:32. “[Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies...]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722613870414540804>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:48. “[Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies que a millares se articulan sobre la voz...]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722844479649030144>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:11. “¿Qué busca?, preguntó con las manos sobre el cuerno de chivo el policía municipal.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722608631594622977>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:12. “What are you looking for? The policeman asked with his hands on his AK.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722608743385399296>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:07. “Por estas calles amplísimas pasaron las trocas llenas de pacas de algodón. Oro blanco sobre

ruedas.”. Tuit. En  
<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722607526097727488>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 11:02. “Ruinación. Ruina. Nación. Natación. Ruin. Ná.”. Tuit. En  
<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722847981997699072>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 11:03. “Ruination. Ruins. Nation. Natation. Ruin. Shun.”. Tuit. En  
<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722848088545562625>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:13. “II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO”. Tuit. En  
<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722835511967031296>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:30. “[Ese simple hecho de estar inmóviles bajo la roja bandera significaba la paralización absoluta de todo el trabajo en el Sistema de Riego.]”. Tuit. En  
<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722839841667305472>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:17. “Mientras cabalgaba, Revueltas pensaba en la huelga de trabajadores agrícolas a la que anhelaba unirse. Tenía 19 años.”. Tuit. En  
<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722474093811867648>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 17:01. “[Perder la huelga equivale a perderlo todo.]”. Tuit. En  
<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722938212029571073>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 16:26. “Llanos esteparios del Noreste. Esto se llama oficialmente así. Una región.”. Tuit. En  
<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722929343417061379>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:29. “[Era la de ellos una cara severa y grave, pero al mismo tiempo llena de confianza.]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722839590520774656>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:30. “[Ese simple hecho de estar inmóviles bajo la roja bandera significaba la paralización absoluta de todo el trabajo en el Sistema de Riego.]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722839841667305472>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:53. “[con un tractor igual –Fordson pesado, animal y rítmico– en cada puente, sobre los drenes y los canales]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722845778687827968>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:55. “[con un tractor igual: la red precisa de la huelga general]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722846129918881792>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 16:50. “[Las incipientes matas de algodón parecían rodeadas de cenizas.]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722935404068937728>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:51. “Una huelga es un júbilo y es un andar de pasos juntos y es tiempo destruido. Que se ve.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722845128881098753>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 9:50. “Este es mi pie, que cae sobre la huella de tu pie. El júbilo de los pasos juntos. Esta es mi mano.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723192077324967940>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 16:54. “[No contaron con las cuarteaduras de la cortina. Más tarde vino el éxodo. Todo la gente huyó.]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722936429379059713>



Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 7:38. “[Nadie quiso permanecer en una tierra seca, sin lluvias, junto a un río inútil]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723158982362161152>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 7:35. “III. SUBSTRACCIÓN”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723158162921017344>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 8:04. “[Nadie quiso permanecer en una tierra seca, junto a una presa inservible, cuyas cuarteaduras dejaron escapar el agua]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723165513447145473>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:43. “[Hay dos o tres años de felicidad. Tal vez cinco, si se cuenta el tiempo de construcción de la presa.]”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722616704363134976>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:37. “Adornos para un paisaje gris: las ruinas de las ruinas. Doble negación.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722479366572126208>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 19:08. “Pocas cosas más tristes que los rastros de una opulencia súbita y efímera.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722607734940524544>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:17. “Barbechar. Sembrar. Regar. Deshijar. Cosechar.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722836546227810308>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 8:06. “El éxodo, dijo Badiou, es una forma de sustraerse de la opresión. Me resto. Me voy.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723166049454039040>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 7:39. “El éxodo, dijeron Negri y Hardt, es la forma más antigua de rechazo contra la opresión. Caminar es no estar de acuerdo.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723159214735007744>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:40. “Sólo en las ruinas existe la esperanza de conocer la realidad justa y genuinamente, dijo alguna vez Adorno. Otro filósofo.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722479956366786562>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 17:01. “Perder la huelga equivale a perder: materia, ruina, escombros. Memoria. Doble negación.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722938379915042817>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:29. “Y esto que aparece aquí, extrañamente estático y sin duda con vida ¿es una ruina?”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722477229515472896>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 18:05. “Ese edificio art decó fue un teatro señorial donde alguna vez cantó Toña la Negra.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722591907797270528>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 18:06. “Este obelisco en el centro de la plaza indicó los cuatro puntos cardinales y los tres vectores del tiempo. Alguna vez.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722592147082313728>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 16:13. “La manera en que los pilares de adobe todavía dan la impresión de ser una casa. De haber sido.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722926078503747584>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:54. “Aquí ya no hay algodón.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722619330597261312>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 14:45. “Aquí ya no hay algodón.”. Tuit. En

<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723266530075533312>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 14:47. “FIN : : THE END”.

Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723266883693080576>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:32. “Estación Camarón es un montón de tierra revuelta con escombros”. Tuit. En

<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722840301472092160>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:40. “Un montoncito de piedras, eso es Estación Camarón.”. Tuit. En

<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722842367682719744>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:49. “Hay que salir de las circunferencias de Anáhuac para tomar la carretera y encontrar los restos de Estación Camarón.”. Tuit. En

<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722844716455165953>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:28. “Hay que pasar por Anáhuac, Nuevo León. Y perderse por sus calles circulares y concéntricas. Para ir a la presa. Don Martín.”. Tuit. En

<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722477061210710016>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:50. “Hay que entender. Algo debe ser entendido. Ciertos poblados se transforman en pequeños montones de escombros.”. Tuit. En

<https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722844944423976960>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:39. “Las ruinas viven en un estado liminal después de la destrucción pero antes de la disolución, asegura el

filósofo Robert Ginsberg.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722479767002292225>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:40. “Sólo en las ruinas existe la esperanza de conocer la realidad justa y genuinamente, dijo alguna vez Adorno. Otro filósofo.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722479956366786562>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:41. “Al carácter destructivo de Benjamin no le molesta el cascajo. Ve caminos por todos lados. Y sabe que nada es permanente.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722480348005675008>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 9:15. “La más íntima de las ruinas son los huesos.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723183451172540417>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:04. “No hay que olvidar los cuerpos que las construyen, insistió la antropóloga Varma con los ojos muy abiertos. Ni a los que mueren ahí.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722470825635393537>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:29. “Hay cuerpos bajo el agua. Hay cuerpos pudriéndose bajo el agua. Una presa.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722613067394129920>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 19:47. “Llena de cuerpos, la presa es un cuerpo. Piensa en eso.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722617677097775104>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 15:53. “Para que el cuerpo lo atestigüe: siempre hay rendijas en las constelaciones de la destrucción. Siempre hay otra manera de ver.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722921122816073729>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 19 de abril, 10:41. “Los pueblos fantasmas tienen infraestructuras intactas pero están devastados socialmente, asegura el antropólogo Gastón Gordillo.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722480162869121024>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 16:58. “Estación Camarón no existe.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722937538713772034>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:46. “Estación Camarón ya no existe.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722843785986637824>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 10:47. “Un algo de nada, eso es Estación Camarón.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722844263084466177>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 9:40. “Estación Camarón no existe. Nunca existió.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723189666858471424>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 20 de abril, 16:23. “La manera en que nadie recuerda la huelga de Estación Camarón.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722928817182892032>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 9:30. “Sobre la terca materialidad del escombros: huella sobre huella. Leer como quien camina. Leer como quien se va.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723187072673042434>

Estación Camarón (@EstacionCamaron). 2016, 21 de abril, 14:53. “El momento en que la escritura se ata a la política para regresar una huelga al cauce del tiempo.”. Tuit. En <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723263879803854848>

- Falomir Archambault, Elisabeth. 2011. "Introducción". En Achille Mbembe. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado directo*. Traducido por Elisabeth Falomir Archambault, 9-15. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Fernández, Laura. 2016. "Robert Coover. Si la literatura moderna fue hija del psicoanálisis, la posmoderna lo fue de la física". En *El cultural*. 8 de enero. 8-11 [http://www.palidofuego.com/wp-content/uploads/2016/01/El-Cultural\\_08012015.pdf](http://www.palidofuego.com/wp-content/uploads/2016/01/El-Cultural_08012015.pdf)
- Fernández Aparicio, Carmen. 2020. "La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (La caja verde. La novia desnudada por sus solteros, incluso)". *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus>
- Fernández Menéndez, Jorge. 2006. *De los Maras a Los Zetas*. Ciudad de México: Random House.
- Fernández Menéndez, Jorge, y Víctor Ronquillo. 2007. *De los Maras a Los Zetas: los secretos del narcotráfico, de Colombia a Chicago*. Ciudad de México: DeBolsillo.
- Fitterman, Robert. 2013. "Introducción". En Robert Fitterman y Vanessa Place. *Notas sobre conceptualismos*. Traducido por Cristina Rivera Garza, 9-10. Ciudad de México: CONACULTA.
- Fitterman, Robert y Vanessa Place. 2013. *Notas sobre conceptualismos*. Traducido por Cristina Rivera Garza. Ciudad de México: CONACULTA.
- Flores Cepeda, Cristina. 2018. "88 años de la presa Venustiano Carranza". En *Factor Coahuila*. 5 de octubre. <https://factorcoahuila.com/88-anos-de-la-presa-venustiano-carranza/>

- Flusser, Vilém. 1994. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Traducido por Claudio Gancho. Barcelona: Editorial Herder.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D Buchloh. 2006. *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Traducido por Fabián Chueca, Francisco López Martín y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. 1996. *La vida de los hombres infames*. Traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. La Plata: Editorial Altamira.
- . 1998a. *¿Qué es un autor?* Córdoba: Litoral.
- . 1998b. *Historia de la locura en la época clásica I*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- . 2002. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2007. *Los anormales: curso en el Collège de France, 1974-1975*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2009a. “La vida: la experiencia y la ciencia”. En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Michel Foucault; Gilles Deleuze; Slavoj Žižek*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, 41-57. Buenos Aires: Paidós.
- . 2009b. “La ‘gubernamentalidad’”. En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Michel Foucault; Gilles Deleuze; Slavoj Žižek*, compilado por Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, 187-215. Buenos Aires: Paidós.
- Fuentes, Carlos. 2003. “Melodrama de la mujer caída”. *El País*. 10 de enero. [https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042246215\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/11/babelia/1042246215_850215.html)
- Gache, Belén. 2015. *¿Qué es la poesía (para un robot)?* Ciudad de México: UNAM.

Galland, Nathalie. 2012. "Una cartografía de lo invisible. Aproximación a la noción de frontera en literatura". En *Escritural. Écritures d'Amérique latine. Revista del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers CRLA-Archivos*. N° 5. Recuperado el 27 de febrero de 2020 de [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL\\_5\\_SITIO/PAGES/Galland.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Galland.html)

Garcíadiego, Javier. 2010. "El porfiriato (1876-1911)". En *Historia de México*, coordinado por Gisela Von Wobeser, Gisela, 209-225. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública.

García Canclini, Néstor. 2011. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires/Madrid: Katz.

García Sánchez, Nayeli. 2019. "Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza: la verdad de la ficción". En *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*, coordinado por Roberto Cruz Arzabal, 51-77. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Edición para Kindle.

Gatica Cote, Pablo. 2014. "Cuanto Twitter encontró el aforismo: nuevas inquisiciones en el debate de los géneros literarios". En *Letras y bytes. Escrituras y nuevas tecnologías*, coordinado por Francisca Noguero Jiméñez, M. Ángeles Pérez Lopez y Vega Sánchez Aparicio, 149-164. Kassel: Reichenberger.

Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

———. 2011. *Umbrales*. México: Siglo XXI.

Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.



- Gide, André. [1893] 1996. "El espejo en la novela". En *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, editado por Enric Sullá, 27-28. Barcelona: Crítica.
- Gifex. 2019. "Mapas de las carreteras de Nuevo León". En *Mapas de las carreteras de México*. [https://www.gifex.com/fullsize1/2009-09-17-5148/Mapa\\_de\\_Nuevo\\_Leon.html](https://www.gifex.com/fullsize1/2009-09-17-5148/Mapa_de_Nuevo_Leon.html)
- Gilly, Adolfo. 2001. *El cardenismo. Una utopía mexicana*. Ciudad de México: Era.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Goldsmith, Kennet. 2015. *Escritura no- creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*. Traducido por Alan Page. Ciudad de México/Oaxaca: Tumbona/Sur +.
- Gómez Michel, Gerardo. 2012. "Revolución y violencia fundacional en 'El luto humano', de José Revueltas". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. The University of Texas at El Paso. 54:21-32.
- González Rodríguez, Sergio. 4 enero 2003. "Los libros de 2002." Escalera al cielo. *Reforma*. <http://www.reforma.com/ParseoCoberturas/printpage.asp?pagetoprint=../elangel/articulo/258316/default.htm>
- Gordillo, Gastón R. 2018. *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas, soja, y deforestación en el norte argentino*. Traducido por Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traducido por Florencia Gómez. Madrid: Traficante de Sueños.

Güemes, César. 2002. "Releer a Amparo Dávila permitió a Rivera Garza crear su nueva novela". *La jornada*. Miércoles 22 de mayo. [www.jornada.unam.mx/2002/05/22/02an1cul.php?origen=cultura.html](http://www.jornada.unam.mx/2002/05/22/02an1cul.php?origen=cultura.html).

Gutiérrez Alfonso, Carlos. 2009. "'Disco de Newton' (imitación de López Velarde)". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 43, noviembre 2009-febrero 2010. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/disconew.html>

Granja, Juan Manuel. 2017. "Cristina Rivera Garza: 'Que la seducción sea más grande que el problema'". *Juan Manuel Granja cine / letras / música / artes*. 09 de marzo. <https://juanmanuelgranja.blogspot.com/2017/04/cristina-rivera-garza-que-la-seducion.html>

Graña, María Cecilia (comp.) 2006. "Introducción" de *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. 9-24. Rosario: Beatriz Viterbo.

Hardt, Michael y Antonio Negri. 2000. *Imperio*. Traducido por Eduardo Sadier. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press. <https://construcciondeidentidades.files.wordpress.com/2014/09/negri-antonio-imperio.pdf>

Henríquez Puentes, Patricia. 2007. "Teatro maya: *Rabinal Achí* o *Danza del Tun*". *Revista chilena de literatura*, (70): 79-108. doi:<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952007000100004>

———. 2010. "*Rabinal Achi* o *Danza del Tun*: Asuntos sobre el legado de un Don". *Atenea (Concepción)*, 502: 55-72. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622010000200004>

Hernández Hernández, Pablo. 2010. "Lugar, sujeción y mirada: relaciones entre imágenes y palabras en las artes visuales contemporáneas centroamericanas". En *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XLVIII (123-124): 107-113.

- Hind, Emily. 2003. *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- . 2005. “El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza” En *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 31 (1): 35-50. <https://doi.org/10.15517/rfl.v31i1.4407>.
- Hong, Jung-Euy, y Claudia Macías Rodríguez. 2007. “Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crisrive.html>.
- Hoyos, Héctor. 2015. *Beyond Bolaño. The Global Latinoamerican Novel*. New York: Columbia University Press. Edición para Kindle.
- Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. 2009. *Lázaro Cárdenas: Modelo y Legado*. Tomos I, II, III. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana / Secretaría de Gobernación, México.
- Jameson, Fredric. 2002. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Jiménez, Juan Ramón. 1978. *Leyendas 1896-1956*. Madrid: Cupsa editorial.
- Jiménez, Soledad. 2003. “Una relación con los hechos de José Carlos Becerra”. *Razón y palabra*. N° 33. Junio-Julio. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n33/sjimenez.html>
- Juanpere, Paula. 2018. “Del arte expandido a la literatura expandida. Una aproximación a la posibilidad de la expansión de lo literario en las artes visuales contemporáneas”. En *452°F*. 19: 102-113. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21447>

- Kamenzain, Tamara (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- Kawabata, Yasunari. 2007. *Lo bello y lo triste*. 11ª edición. Traducido por Nélica M. de Machain. Buenos Aires: Emecé editores.
- Keizman, Betina. 2013. "El blog de Cristina Rivera Garza: experiencia literaria y terreno de contienda". En *Chasqui* 42, (1) 3-15. <http://www.jstor.org/stable/43589508>.
- Kozak, Claudia. 2012. "Introducción". *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, editado por Claudia Kozak, 7-10. Buenos Aires: Caja Negra.
- . 2017. "Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la literatura digital latinoamericana". En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año III, (4): 1-20. <http://www.cajaderesonancia.com/archivos/1%20Kozak%20El%20jard%C3%A9n4.pdf>
- Krauze, Enrique. 1994. *Biografía del Poder: Calles y Cárdenas*. Ciudad de México: F.C.E.
- Laddaga, Reinaldo. 2007. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 2010. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. 2da edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Lamborghini, Osvaldo. 1973. "La intriga. *Literal*, 1". En *Literal (1973-1977)*, editado por Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Josefina Ludmer y Oscar del Barco 2011, 119-122. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Landow, Goerge P. 1995. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología. Traducido por Patrick Ducher*. Barcelona: Paidós.

- Latham, Alison. 2008. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Ciudad de México: FCE.
- Lecarme, Jacques. 1994. Autofiction: un mauvais genre? *Autofictions & Cie*. 6: 227-249.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Traducido por Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing.
- López Gallo, Manuel. 1980. *Economía y política en la historia de México*. 18a. ed. Ciudad de México: Ed. El Caballito.
- López Velarde, Ramón. 2006. *Poesía y poética*. Selección, prólogo, bibliografía y cronología Guillermo Sheridan. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Lorenzano, Sandra. 2009. "Posmodernidad". En *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, editado por Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, 228-234. Ciudad de México: Siglo XXI / Instituto Mora.
- Lorey, Isabell. 2016. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traducido por Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Ludmer, Josefina. 1985. "Las tretas del débil". En *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega, 47-54. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- . 2007. "Literaturas postautónomas". En *Ciberletras. Revista de Crítica literaria y de cultura*, N° 17. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- . 2012. "Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura". *Dossier, Revista de la Facultad de Comunicación y Letras*, N° 17. Universidad Diego Portales. <https://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>

- Lluch, Gemma. 2014. "Jóvenes y adolescentes hablan de lectura en la red". En *Ocnos*, 11, 7-20. Recuperado de <http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/441>
- Mallén, Enrique. 2012. "El "neobarroco" latinoamericano y la "poesía del lenguaje" estadounidense". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 76. pp. 51-80.
- "Manifiesto Crack" 2000 En *Lateral. Revista de Cultura*. 70. [www.lateral-ed.es/revista/articulos/manifiestocrack70.html](http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/manifiestocrack70.html)  
<https://es.scribd.com/doc/64919561/Manifiesto-Crack>
- Masiello, Francine. 2013. *El cuerpo de la voz: (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora / Universidad Nacional de Rosario. Edición para Kindle.
- Matías, Santiago. 2007. "Ciertos lujos". En Anne-Marie Bianco. *La muerte me da*. Toluca: ITESM-Bonobos. pp. 7-11.
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado directo*. Traducido por Elisabeth Falomir Archambault. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Melchor, Fernanda. 2018. *Aquí no es Miami*. Ciudad de México: Random House.
- Mendívil Ayala, Jorge Luis e Isaac López. 2018. "Entrevista Cristina Rivera Garza". *Revista Timonel*. <http://revistatimonel.com/entrevista-a-cristina-rivera-garza/>
- Mendoza, Juan. 2011. "El proyecto *Literal*". En *Literal (1973-1977)*, editado por Germán García, Luis Gusmán, Oswaldo Lamborghini, Josefina Ludmer y Oscar del Barco, 7-19. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Mercado, Gabriela. 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*. N° 22, 45-75.

- mexico.pueblosamerica.com. s/f. "Camarón (Estación Camarón)". *México. PueblosAmerica.com* <https://mexico.pueblosamerica.com/i/camaron-estacion-camaron/>
- Montalvo, Enrique, José Rivera Castro y Oscar Betanzos Piñón. 1988-1989. *Historia de la cuestión agraria mexicana. Modernización, lucha agraria y poder político 1920-1934*. Vol. 1-4. Ciudad de México: CEHAM / Siglo XXI.
- Mora, Vicente Luis. 2012. *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- Nancy, Jean Luc. 2003. *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes. Madrid: Arena.
- . 2007. *A la escucha*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu.
- Noguerol Jiménez, Francisca. 2009. "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana". En *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, editado por José Carlos González Boixo, 169-200. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Nora, Pierre. 1996. *Realms of Memory. Rethinking the French Past. (Volume I: Conflict and Divisions)*. New York: Columbia University Press.
- Notimex. 2016. "Arranca primer festival de escritura digital #EDG16". *El Universal*. 19 de abril. <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/techbit/2016/04/19/arranca-primer-festival-de-escritura-digital-edg16>
- Ortega, Adolfo. 2001. "El realismo y el progreso de la literatura mexicana". *Conversaciones con José Revueltas*, compilado por Andrea Revueltas y Philippe Cheron, 111-119. Ciudad de México: Era.
- Osorno, Diego Enrique. 2016. "En Piedras Negras un penal se transformó en campo de exterminio". *Vanguardia*. 11 de febrero. <https://vanguardia.com.mx/articulo/en-piedras-negras-un-penal-se-transformo-en-campo-de-exterminio>

Palma Castro, Alejandro, Nathalie Galland Boudon, María Torres Ponce y Juan Rogelio Rosado Marrero. 2015. “La ficción más grande: la poesía de Cristina Rivera Garza”. En *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, coordinado por Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lámbarry, Alicia Ramírez Olivares y Felipe Adrián Ríos Baeza, 123-185. Puebla: Ediciones EyC.

Parcerisas, Pilar. 2007. *Conceptualismos(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.

Pardo Fernández, Rodrigo. 2013. “La ficción narrativa de la frontera: El río Bravo en tres novelas mexicanas”. En *Frontera norte*, 25(49):157-178. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-73722013000100007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722013000100007&lng=es&tlng=es).

Pato, Ana. 2012. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster*. São Paulo: Edições Sesc.

Paz, Octavio. 1996. *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Perlongher, Néstor. 1991. *Caribe transplatino: poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Sao Paulo: Iluminuras.

———. 2008. “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”. En *Prosa plebeya*, 93-102. Buenos Aires: Colihue.

Piglia, Ricardo. 2007. “El arte de narrar”. *Universum (Talca)*, 22 (1), 343-348. doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762007000100021>

———. 2014a. *El último lector*. Buenos Aires: De Bolsillo. Edición para Kindle.

———. 2014b. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: De Bolsillo. Edición para Kindle.



- Pimentel, Juan. 2015. "Teorías de la luz y el color en la época de las Luces. De Newton a Goethe". En *Arbor*, 191 (775): 264. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.775n5003>
- Pimentel, Luz Aurora. 2003. "Ecfrasis y lecturas iconotextuales". *Polígrafías. Revista de Literatura Comparada*. N° 4, 205-218.
- Pizarnik, Alejandra. 2002. *Prosa completa*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.
- . 2013. *Diarios*. Edición a cargo de Ana Becciu. Barcelona: Penguin Random House. Edición para Kindle.
- Planella, Jordi. 2006. "Corpografías: dar la palabra al cuerpo". *Artnodes: Revista intersecciones entre artes, ciencia y tecnologías*. N° 6: 13-23. <https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/53106>
- Poot-Herrera, Sara. 2010. "El paraíso de Matilda Burgos. Un refugio sin puertas". En *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, editado por Oswaldo Estrada, 85-109. Ciudad de México / Chapel Hill: Eón / University of North Caroline at Chapel Hill.
- Porrúa, Ana 2006. "La puesta en voz de la poesía". En *Punto de Vista. Revista de cultura*. Año XXIX (86): 7-11. Buenos Aires.
- Prada, Juan Martín. 2001. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- Prado, Manuel Angelo. 2017. "Cristina Rivera Garza: 'Los escritores siempre tomamos decisiones políticas'". En *La mula*. Lima. 08 de agosto. <https://redaccion.lamula.pe/2017/08/08/cristina-rivera-garza/manuelangeloprado/>

- Price, Brian L. 2010. "Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia". En *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, editado por Oswaldo Estrada, 111-133. México/ Chapel Hill: Eón/ University of North Carolina at Chapel Hill.
- Prieto Rodríguez, Adlin de Jesús. 2017a. "La escritura doliente de Cristina Rivera Garza: "Me llamo cuerpo que no está" o de como convocar el cuerpo a la página". En *Actas de I Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/IAE2017/index>
- . 2017b. "Leer las marcas, leer el cuerpo. El problema del (des)género y la (des)identidad en *La cresta de Ilión*". En *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana*, coordinado por Adlin Prieto. Alexis Uscátegui y Edison Lasso, 123-138. San Juan de Pasto: Editorial UNIMAR.
- . 2018a. "La reclamante o la poesía como demanda y reivindicación". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. (6), 65-77. <http://www.cajaderesonancia.com/archivos/Adlin%20de%20Jes%C3%BAAs%20Prieto%20Rodr%C3%ADguez%20La%20reclamante.pdf>
- . 2018b. "*La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza. Cuerpos desmembrados y de(s)generamiento o instrucciones para leer una novela". *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, (44), 13-31. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1034/931>
- . 2019. "@EstacionCamaron. Otra manera de contar". *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. 18, 5-35. <https://www.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/325/333>
- Quintana, Cécile. 2012. "La frontera: cruces históricos y literarios". En *Escritural. Écritures d'Amérique latine. Revista del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers CRLA-Archivos*. N° 5. Marzo  
Recuperado de <http://www.mshs.univ->

[poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL\\_5\\_SITIO/PAGES/Quintana.html](http://poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Quintana.html)

———. 2013. “El Cuerpo-Escritura de Cristina Rivera Garza”. En *Graffylia*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Año 11 (16-17): 130 -142.

———. 2014. “La construcción de la voz poética en Los textos del Yo de Cristina Rivera Garza”. En *Tres escritoras mexicanas. Elena Paniatwoska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza, editado por Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin*, 251-261. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Quintana, Cécile, Marie-Agnès Robert Palaisi, Alma Guadalupe Corona Pérez, Francisco Javier Romero Luna, y Rania Talbi-Boulhais. 2015. “Necroescrituras desde sus contextos: mirar de aquí hacia allá. El ensayo y otras formas de escrituras en la obra de Cristina Rivera Garza”. En *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, coordinado por Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lámbarry, Alicia Ramírez Olivares y Felipe Adrián Ríos Baeza, 187-237. Puebla: Ediciones EyC.

Ramos, Julio. 1996. “Migratorias”. En *Paradojas de la letra*, 177-186. Caracas: Ediciones eXcultura.

———. 2011. “Cine, cuerpo y trabajo: Los montajes de Guillén Landrián”. *La Gaceta de Cuba*. 3: 45-48. Reproducido en la revista *Confines de Buenos Aires* (2012).

Rancière, Jacques. 2014. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. Edición para Kindle.

Rastrollo, Juan José. 2016. “La tradición del poema extenso”. *Círculo de poesía*. 1 de marzo. <https://circulodepoesia.com/2016/03/la-tradicion-del-poema-extenso/>

Real Academia Española. 2005. “El corchete”. *Diccionario panhispánico de dudas*. <http://lema.rae.es/dpd/?key=corchete>

———. 2020a. Tajar. *Diccionario de la lengua española*.  
<https://dle.rae.es/tajar#YxogHjF>

———. 2020b. Reverberar. *Diccionario de la lengua española*.  
<https://dle.rae.es/reverberar>

Redacción. 2016. “Inicia el Primer Festival de la Escritura Digital #EDG16.” *Puente Libre*. México: Ciudad Juárez. 19 de abril.

[http://puentelibre.mx/noticia/28193-inicia\\_el\\_primer\\_festival\\_de\\_l/2](http://puentelibre.mx/noticia/28193-inicia_el_primer_festival_de_l/2)

Revueltas, José. [1943] 2014. *El luto humano*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Revueltas, José. 1987. *Las evocaciones requeridas I, Obras Completas*. Ciudad de México: Era.

Revueltas, Andrea y Philippe Cheron (comps.). 2001. *Conversaciones con José Revueltas*. Ciudad de México: Era.

Richard, Nelly. 1998. *Residuos y Metáforas (Ensayos de Crítica Cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Ríos Baeza, Felipe Adrián, Samantha Escobar Fuentes, Antonio Durán Ruiz, José Martínez Torres y Manuel Briones Vásquez. 2015. “Visos de la narrativa posmoderna: de *Nadie me verá llorar* a *Lo anterior*. En *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, coordinado por Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lámbarry, Alicia Ramírez Olivares y Felipe Adrián Ríos Baeza, 23-64. Puebla: Ediciones EyC.

Rivera Garza, Cristina. 1985. “Apuntes”. *Punto de partida 84*, 4-12. Ciudad de México: UNAM.

———. 1991. *La guerra no importa*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Joaquín Mortiz / Planeta.

- . 1998. *La más mía*. Ciudad de México: Tierra Adentro.
- . 2002. *La cresta de Ilión*. México: Tusquets. Edición para Kindle.
- . 2004a. “Escrituras colindantes”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 10 de julio. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>
- . 2004b. “La anécdota y la poesía”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 28 de junio. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/06/>
- . 2004c. “La oración, la línea, la palabra”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 21 de junio. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/06/>
- . 2004d. “Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera.” En VV.AA. *Palabra de América*, 167-179. Barcelona: Seix Barral.
- . 2004e. *Lo anterior*. Ciudad de México: Tusquets.
- . 2005a. *Los textos del Yo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2005b. “Pura desobediencia”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 04 de mayo. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/05/>
- . 2005c. “No quiero volver a ver algo así en mi vida”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 24 de junio. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005/06/>
- . 2007a. *La muerte me da*. Ciudad de México: Tusquets.
- . 2007b. “El fin de la escritura/I”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 17 de julio de 2007. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/07/>
- . 2007c. “El fin de la escritura/II”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 24 de julio de 2007. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/07/>

- . 2007d. “Escritura procesual”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 11 de diciembre. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/12/>
- . (coord.). 2007e. *La novela según los novelistas*. Ciudad de México: FCE.
- . 2007f. “La escritura solamente”. En *El arte de enseñar a escribir*, 2.<sup>a</sup> ed., coordinado por Mario Bellatin, 78-82. México: Fondo de Cultura Económica / Escuela Dinámica de Escritores.
- . [1999] 2008. *Nadie me verá llorar*. Ciudad de México: Tusquets.
- . 2009a. “A ustedes les toca, si están dispuestos, implicarse en el misterio”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 9 de noviembre. <https://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/11/#5840525668714315735>
- . 2009b. “Conjugar”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 18 de octubre. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/10/>
- . 2009c. “Apuntes para una teoría del color”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 5 de diciembre. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/12/>
- . 2009d. “El disco de Newton”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 14 de octubre. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/10/>
- . 2009e. “Out of the Blue”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 30 de octubre. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/10/>
- . 2009f. “Conjurar”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 6 de octubre. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/10/>
- . 2009g. “El libro fuera de sí”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 3 de marzo. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/03/>

- . 2009h. “Nótese el plural”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 3 de noviembre. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/11/>
- . 2009i. “RATANAKKIRI”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 8 de diciembre. <https://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/12/>
- . 2010a. “Un verde así”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 30 de junio. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/06/>
- . 2010b. “*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: U-tópicos contemporáneos*. 16 de diciembre. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/12/>
- . 2011a. *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. Ciudad de México: Dirección de Literatura UNAM/ Bonobos.
- . 2011b. *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca de Juárez: Sur+.
- . 2011c. *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*. <https://increiblementepequena-blog.tumblr.com/>
- . 2011d. “Escribir de paso”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 29 de marzo. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2011/03/>
- . 2011e. *La cámara verde*. 11 de enero. <https://lacamaraverde.wordpress.com/2012/01/09/la-camara-verde-enerojan-11-2011/#more-12>
- . 2012. *La cámara verde*. 9 de enero. <https://lacamaraverde.wordpress.com/about/>
- . 2013a. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.

- . [2011] 2013b. *Viriditas*. Primera edición bilingüe: español/portugués. Traducido por Ronaldo Ferrito. Guadalajara: Mantis Editores / Luis Armenta Malpica.
- . 2013c. “El proyecto autobiográfico de Knausgård. Contra la ficción”. *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, [en línea] núm. 114: 19-27. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/27584010-6a87-4aae-9e84-96515faa1298/el-proyecto-autobiografico-de-knausgard-contra-la-ficcion>
- . [2011] 2013d. *Verde Shanghai*. Ciudad de México: Tusquets / Grupo Planeta. Edición para Kindle.
- . 2013e. *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*. Ciudad de México: Tusquets / Grupo Planeta. Edición para Kindle.
- . 2013f. [@crivergarza]. (2013f, 25 de febrero, 21:01). No preguntarse por el tipo de subjetividad que hace funcionar al texto. Preguntarse, mejor, por el tipo de comunalidad que lo significa [Tuit]. Recuperado de <https://twitter.com/criveragarza/status/306267696457211905> [16/04/2019].
- . 2014a. “Agujeros luminosos”. *Planeta de Libros México*. 13 de mayo. <http://planetadelibrosmexico.com/agujeros-luminosos-cristina-rivera-garza/>
- . 2014b. *Escribir no es soledad*. Ciudad de México: UNAM.
- . 2015. *La imaginación pública*. Ciudad de México: CONACULTA.
- . 2016a. “Una emigración extraña”. *Tierra Adentro*. México: CONACULTA. [http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/una-emigracion-extrana1/#\\_ftn1](http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/una-emigracion-extrana1/#_ftn1)
- . 2016b. “Estación Camarón”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 07 y 29 de marzo. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2016/03/> [07/04/2019]



- . 2016c. “Ya está 1. UNA COSA NADA MÁS BELLA, la primera sección de ESTACIÓN CAMARÓN”. *Cristina RiveraGarza*. 19 de abril. <https://www.facebook.com/193653937389211/posts/ya-est%C3%A1-1-una-cosa-nada-m%C3%A1s-bella-la-primera-secci%C3%B3n-de-estaci%C3%B3n-camar%C3%B3n-los-espe/1014821691939094/>
- . 2016d. “The Afterlife of Cotton: Through the Present and Past of a Border Town, in the Trail of Legendary Writer José Revueltas”. *High Country News*. 19 de septiembre. <https://www.hcn.org/issues/48.16/the-afterlife-of-cotton>
- . 2017a. “Desapropiación para principiantes”. *Literal Magazine. Latin American Voices / Voces latinoamericanas*. <http://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/> [07/02/2020]. (Citado en poesía y ec – revisar)
- . 2017b. “Carta a los lectores”. *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*. 07 de abril. <http://cristariveragarza.blogspot.com/2011/03/>
- . 2017c. “K61 Norte, Brecha 124. Agricultores en tránsito a colonizar Tamaulipas”. En *Cardenismo: auge y caída de un legado político y social*, editado por Yvonne del Valle y Pedro Ángel Palou, 203-230. Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- . [2016] 2017d. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- . (@crivergarza) (2019, 11 de abril, 19:42). “Mi padre, de 80 años, se acaba de unir a un movimiento de huelga. Hay que provocar un cambio, dice. Y luego me preguntan por qué salí como salí.”. Tuit. En <https://twitter.com/criveragarza/status/1116531951152721921> [16/04/2019]
- . 2020. *Autobiografía del algodón*. Ciudad de México: Penguin Random House. Edición para Kindle.

- Rodríguez, Jaime. 2013. "Asedio a las narrativas contemporáneas. Mapa de posibles investigaciones". *Cuadernos de Literatura* 14 (26): 14-51. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6309>.
- Rodríguez García, Arturo 2011. "Desapariciones masivas... y silenciosas". *Revista Proceso*. 7 de enero. <https://www.proceso.com.mx/260441/desapariciones-masivas-y-silenciosas-2>
- Rojas, Mario.1985. "El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas". *Semiosis*, num.14-15: 86-109. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6291>
- Ruffinelli, Jorge. 2008a. "Cristina Rivera Garza Matamoros, México, 1964". En *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 21, N° 41-42: 21-32. [http://muse.jhu.edu/journals/nuevo\\_texto\\_critico/toc/ntc.21.41-42.html/](http://muse.jhu.edu/journals/nuevo_texto_critico/toc/ntc.21.41-42.html/)
- . 2008b. "Ni a tontas ni a locas: La narrativa de Cristina Rivera Garza". En *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, núm. 41-42: 33-41. doi: <https://doi.org/10.1353/ntc.0.0001>
- Samuelson, Sheyla. 2010. "'Algo destrozado sobre la calle': *La guerra no importa* como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza" En *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, editado por Oswaldo Estrada, 49-72. Ciudad de México / Chapel Hill: Eón / University of North Caroline at Chapel Hill.
- Sánchez Aparicio, Vega. 2014. Y en el principio era Tlón: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas. *Caracteres, estudios culturales y críticos de la esfera digital* 3 (1): 61-80.
- Sánchez Prado, Ignacio. 2010. "En fin de la memoria: 'Tercer mundo' de Cristina Rivera Garza". En *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, editado por Oswaldo Estrada, 291-289. Ciudad de México / Chapel Hill: Eón / University of North Caroline at Chapel Hill.

- . 2017. “Disparidad y el imaginario cardenista”. En *Cardenismo: auge y caída de un legado político y social*, editado por Yvonne del Valle y Pedro Ángel Palou, 115-138. Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.
- Secretaría de Cultura de México. 2018. “Dirección General de Publicaciones”. *Gobierno de México*. Ciudad de México. 29 de enero. <https://www.gob.mx/cultura/acciones-y-programas/como-publicar-con-nosotros>
- Selma, José Vicente. 1991. *Los prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*. Barcelona: Montesino editor.
- Silvera Guillén, Francisco. 2014. “Metafísica en los ‘Borradores silvestres’ de JRJ”. En *Deletrios de armonía. Ensayo de poesía española contemporánea*, coordinado por Aldo Ruffinatto, Guillermo Carrascón, Iole Scamuzzi y Selena Simonatti. Madrid: Calambur Editorial. Edición digital.
- Simpson, Lorna. 1989. “Guarded Conditions”. En *Lorna Simpson*. s/f. <https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1989>
- Skirius, John (comp.). 1994. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Tercera edición. Traducción del prólogo David Huerta. Ciudad de México: FCE.
- Spanos, William. 1972. “The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination”. *Boundary*, 2. 1: 147-168.
- Speranza, Graciela. 2006. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- . 2012. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- . 2017. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama. Edición de Kindle.

Spinoza, Baruch. 1984. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Parte III, Escolio a la Prop. II. Madrid: Orbis.

Stanford University. 2018. “Estación Camarón: Cotton, Violence, and the Aridity Line on the U.S.-Mexico Border”. *Stanford Humanities Center*. Febrero. <http://shc.stanford.edu/workshop/meetings/estaci%C3%B3n-camar%C3%B3n-cotton-violence-and-aridity-line-us-mexico-border>

Talavera, Juan Carlos. 2015. “Cristina Rivera Garza crea literatura contra la indolencia”. En *Excelsior*. Ciudad de México. 27 de julio. <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/07/27/1036875>

Tani, Stefano. 1984. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Texas: Southern Illinois University Press.

Taylor, Diana y Marcela Fuentes (eds.). 2011. *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México / Nueva York: Fondo de Cultura Económica / Instituto Hemisférico de Performance-Política-Tisch School of The Arts.

Taylor, Diana. 2014. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Traducido por Anabelle Contreras. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Tenorio, Mauricio y Aurora Gómez Galvarriato. 2006. *El Porfiriato, herramientas para la historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

The Lazarus Corporation. 2020. “About the Lazarus Corporation”. *The Lazarus Corporation*. <http://www.lazaruscorporation.co.uk/info/about-us>

Universidad Estatal de San Diego, Literatura de Baja California. s. f. *La novela*. <https://larcmaterials.sdsu.edu/material/Baja-mp4/genero/novela.html>

- Universidad Andina Simón Bolívar. 2017. “Seminario ‘Autografía del algodón’, con Cristina Rivera Garza”. *Área de Letras y Estudios Culturales*. Marzo 2017. [https://www.uasb.edu.ec/web/area-de-letras/contenido?seminario-autografia-del-  
algodon-con-cristina-rivera-garza](https://www.uasb.edu.ec/web/area-de-letras/contenido?seminario-autografia-del-algodon-con-cristina-rivera-garza)
- Uribe Jiménez, Yohan. 2018. “Entrevista: Cristina Rivera Garza”. *Siglo nuevo*. 27 de septiembre de 2018. <https://siglonuevo.mx/nota/1256.cristina-rivera-garza>
- Valencia García, Guadalupe. 2007. *Entre cronos y kairós. Las formas del tiempo histórico*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Vélez, Nicanor. 2006. “El poema extenso arquitectura de palabras y silencios en Piedra de sol y Blanco de Octavio Paz”. En *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, compilado por María Cecilia Graña, 59-84. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Venkatesh, Vinodh. 2010. “Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*”. En *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto*, editado por Oswaldo Estrada, 135-153. México/ Chapel Hill: Eón/ University of North Carolina at Chapel Hill.
- Videla, Rafael. 1979 Conferencia de prensa de Videla, luego de una misión en la Comisión Interamericana de DDHH <https://youtu.be/07xcXSppBvo>
- Vila-Matas, Enrique. 2017. “Literatura expandida. Todo el arte contemporáneo, el de ayer y el de remoto mañana”. *El País*. 16 de mayo. [https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844\\_582692](https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844_582692).
- Villalobos Mendoza, Dora. 2010. “Crónica de dos feminicidios que estremecen a México”. En *Las Caracolas. Periodismo de la condición social de las mujeres*. Domingo, 19 de diciembre. <http://caracolasfem.blogspot.com/2010/12/cronica-de-dos-feminicidios-que.html>

- Virno, Paolo. 2003. *Virtuosismo y revolución, la acción política en la era del desencanto*. Traducido por Raúl Sánchez Cedillo, Hugo Romero y David Gámez Hernández. Madrid: Traficantes de sueños.
- Watson, Paul. 2014. "Cut-ups & the Text Mixing Desk". En *The Lazarus Corporation*. <http://www.lazaruscorporation.co.uk/cutup>
- Williams, Raymond, y Blanca Rodríguez. 2002. *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Wolfenzon, Carolyn. 2016. "El novelista, sampleador del lenguaje. Entrevista a Cristina Rivera Garza" En *Buen Salvaje*. México. N°2: 20-22. Jalisco: Arlequín,
- Woolf, Virginia. 2018. *Una habitación propia*. E-Bookarama. Edición para Kindle.
- Zó, Ramiro Esteban. 2013. "El efecto post-Ludmer: Presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura". *Revista Landa*. Vol 1, N° 2. <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/RAMIRO%20ZO.pdf>

## Anexos

### Anexo 1

#### Tuits que solo fueron compartidos en español

##### Tuit 1 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722465763399839744>

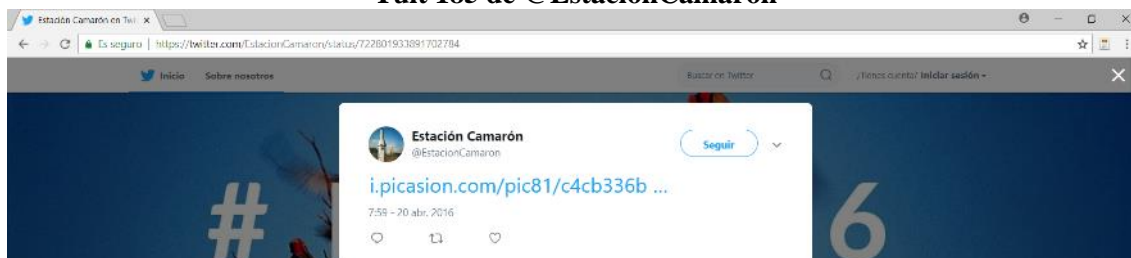
##### Tuit 2 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722466487898755073>

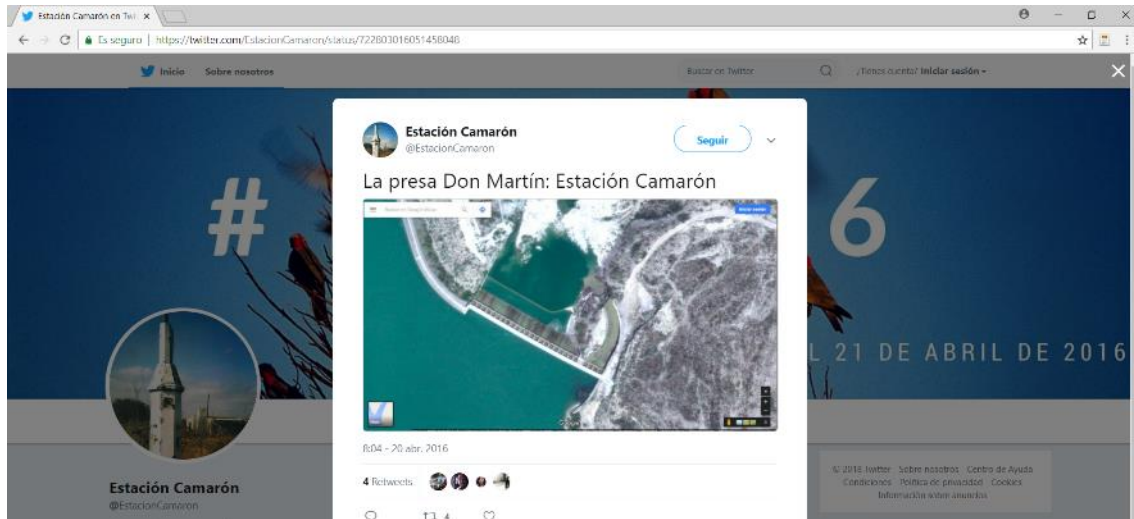
##### Tuit 185 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722801933891702784>

### Tuit 186 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722803016051458048>

### Tuit 189 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722835898212098049>

### Tuit 225 de @EstacionCamaron

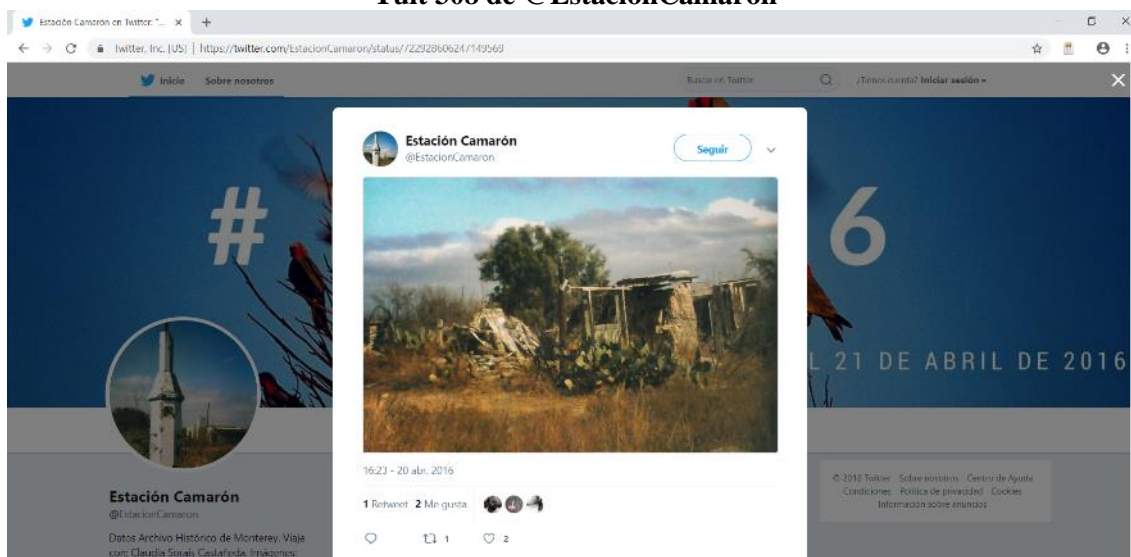


Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722840809184186368>



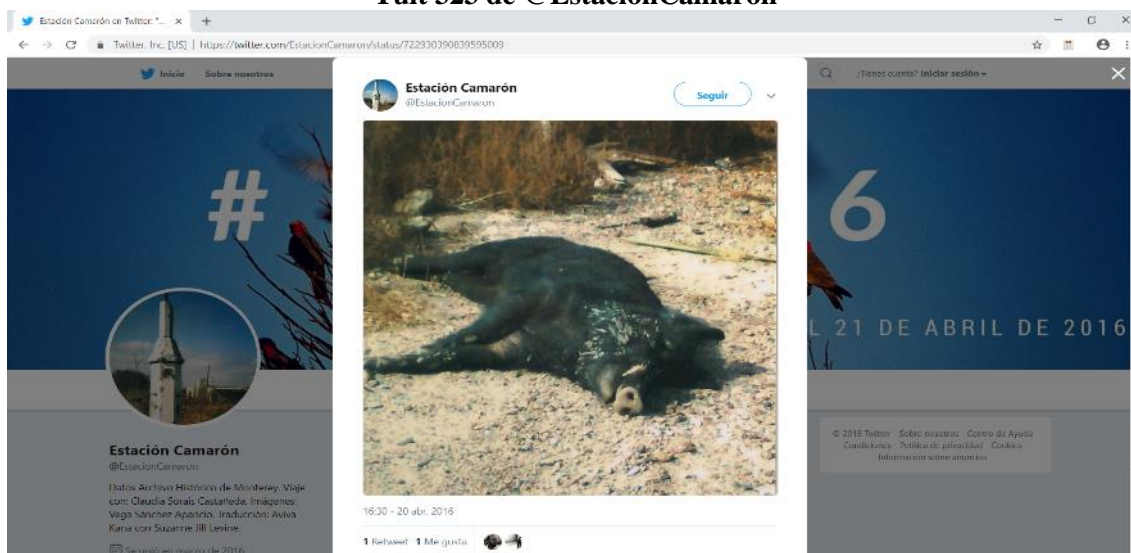
### Tuit 308 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722928606247149569>

### Tuit 323 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722930390839595009>

### Tuit 343 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722934526624706560>

## Anexo 2

### Tuits alusivos a la presencia de Los Zetas en la región de Coahuila

#### Tuit 3 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722466937473662977>

#### Tuit 5 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722468578495111168>

## Anexo 3

### El tuit 13 y sus variaciones

#### Tuit 13 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722470592344039424>

### Tuit 143 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722613347514843137>

### Tuit 173 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722617904399667200>

### Tuit 179 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722618673249128450>

### Tuit 470 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723265973046763520>

## Anexo 4

### Tuits con el mismo diseño

#### Tuit 1 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722465763399839744>

#### Tuit 187 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722835511967031296>

#### Tuit 384 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723158162921017344>

## Anexo 5

### Tuits con citas de *El luto humano*

#### Tuit 192 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722836342799933440>

#### Tuit 204 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722837819421380608>

#### Tuit 208 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722838244845432832>

#### Tuit 216 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722839365643206656>

### Tuit 218 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722839590520774656>

### Tuit 220 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722839841667305472>

### Tuit 222 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722840086849527808>

### Tuit 227 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722842052770148352>

### Tuit 231 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722843550459629569>

### Tuit 235 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722844037116354561>

### Tuit 239 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722844479649030144>

### Tuit 249 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722845778687827968>

### Tuit 251 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722846129918881792>

### Tuit 350 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722935404068937728>

### Tuit 360 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722936429379059713>

### Tuit 366 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
 Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722937193707143168>



### Tuit 372 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722937721061134337>

### Tuit 376 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722938212029571073>

## Anexo 6

### Tuits alusivos a la violencia del narcotráfico en la región

#### Tuit 21 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/7224715918172610566>

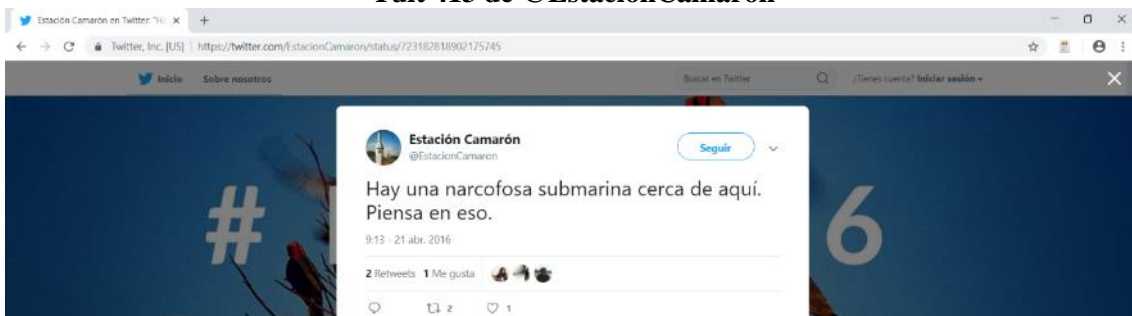
### Tuit 339 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722933914034044928>

### Tuit 413 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723182818902175745>

## Anexo 7

### Tuits con fotos de archivo sobre Estación Camarón

#### Tuit 2 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722466487898755073>

### Tuit 425 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723189991854084096>

### Tuit 471 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723266340618784768>

## Anexo 8

### Tuits con imágenes digitales tomadas de Googlemaps para ubicar detalles del territorio

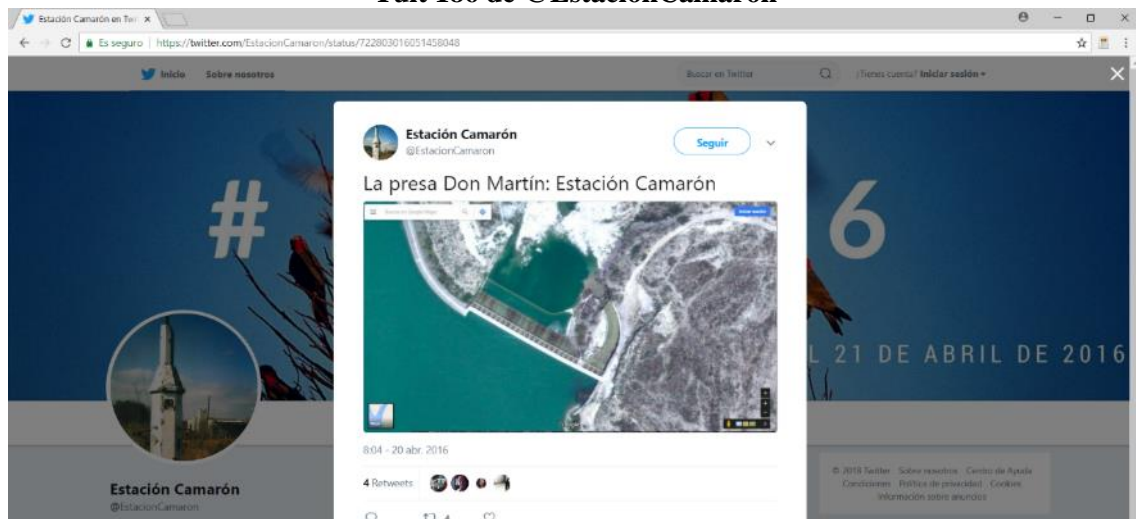
#### Tuit 0



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/714896035873579008>

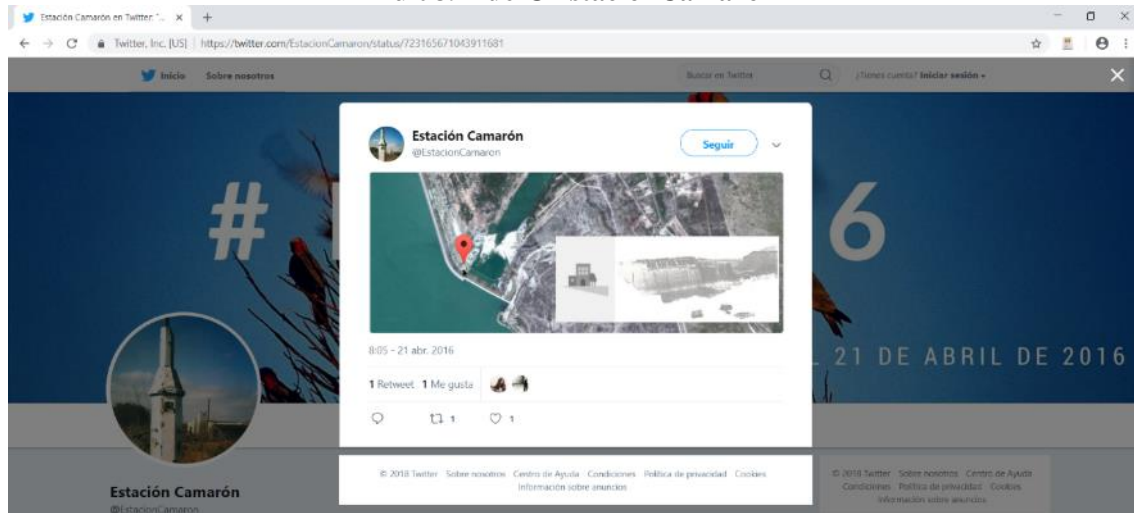
#### Tuit 186 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722803016051458048>

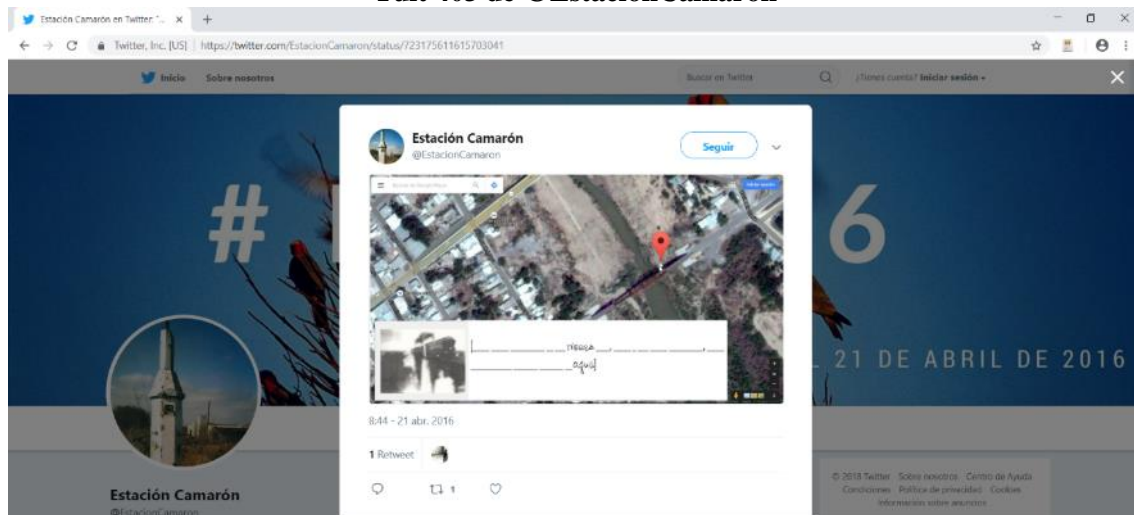
### Tuit 394 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723165671043911681>

### Tuit 403 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723175611615703041>

## Anexo 9

### Tuits con imágenes captadas durante el recorrido por Estación Camarón

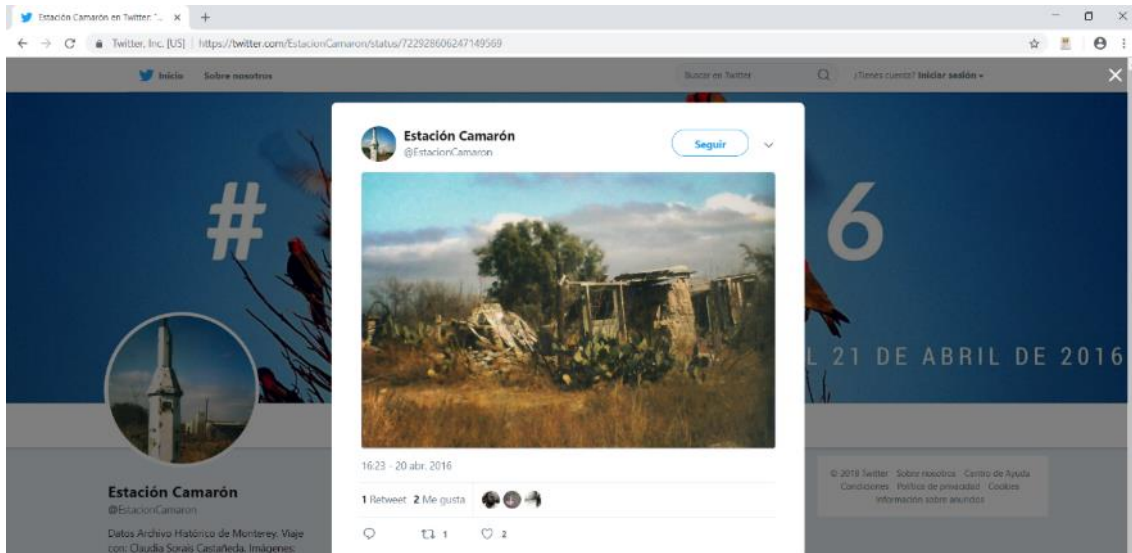
#### Tuit 225 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722840809184186368>

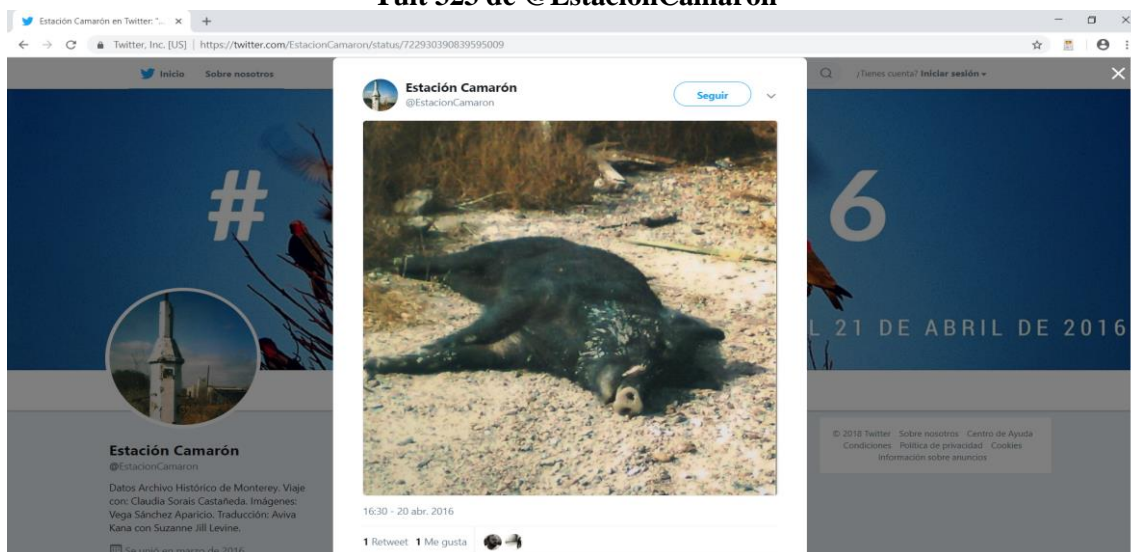
#### Tuit 308 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722928606247149569>

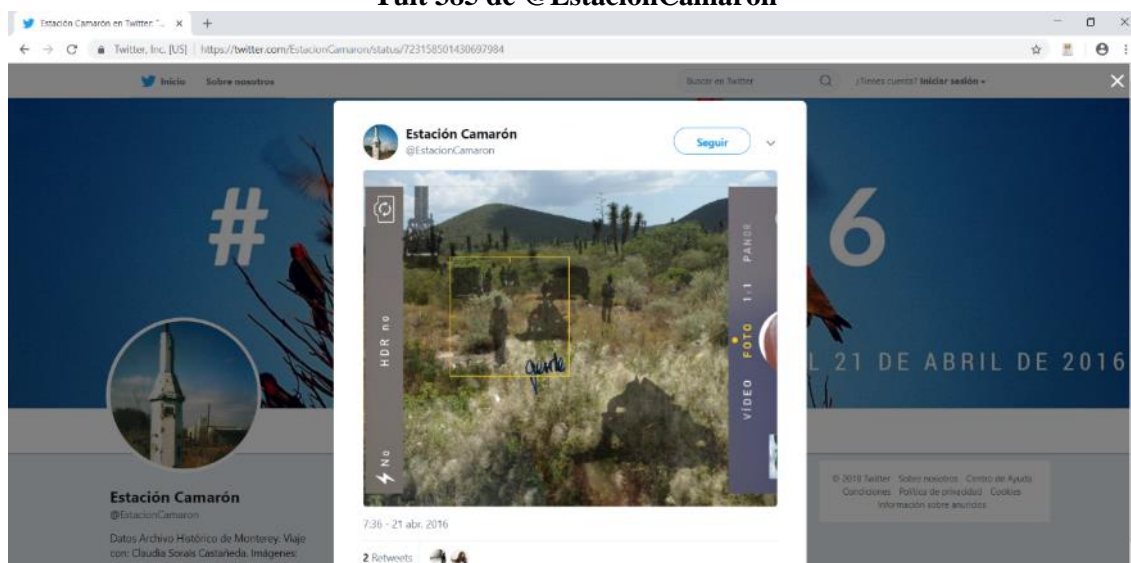
### Tuit 323 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/722930390839595009>

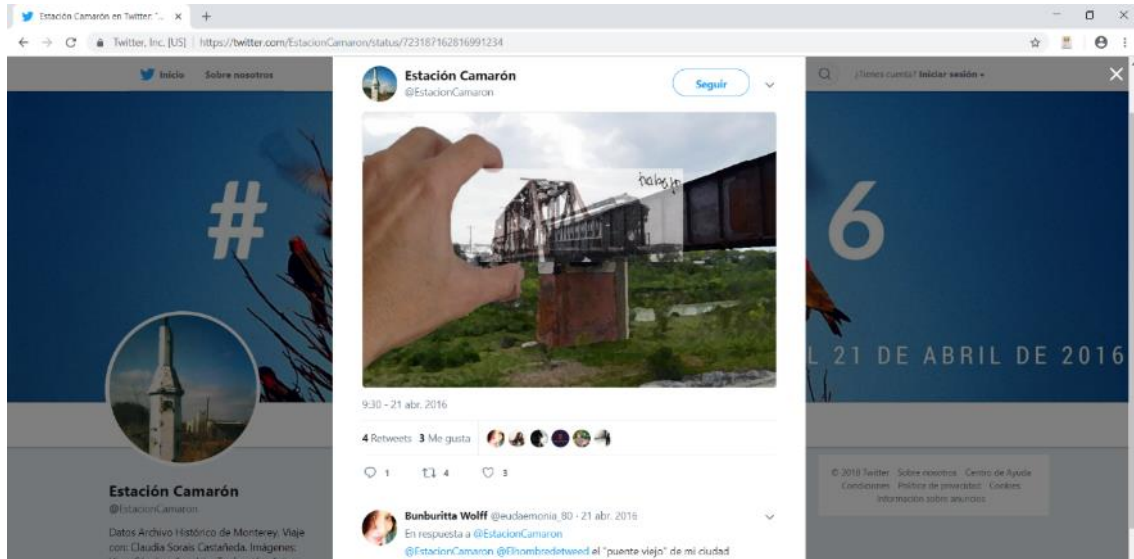
### Tuit 385 de @EstacionCameron



Fuente y elaboración: @EstacionCameron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCameron/status/723158501430697984>

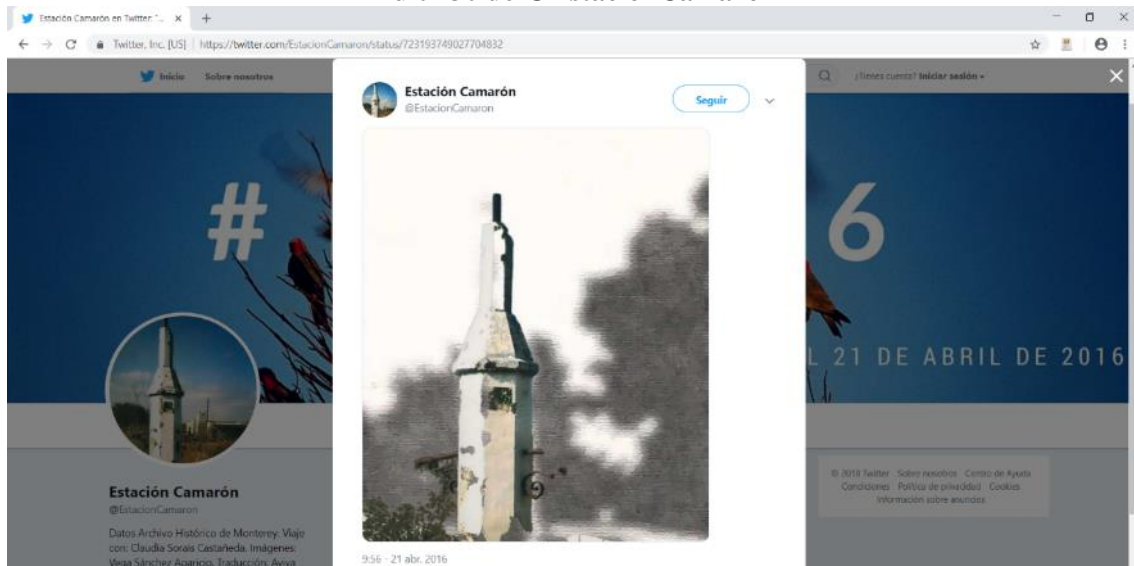
### Tuit 420 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723187162816991234>

### Tuit 430 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla

Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723193749027704832>



## Anexo 10

### Tuits con imágenes diseñadas a modo de tuit artesanal

#### Tuit 189 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/722835898212098049>

#### Tuit 475 de @EstacionCamaron



Fuente y elaboración: @EstacionCamaron, 2016. Captura de pantalla  
Disponible en: <https://twitter.com/EstacionCamaron/status/723266804269772800>