

Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza

Distorted Representations: Theatricality, Intermediality and Authorial Self in Cristina Rivera Garza

Roberto Cruz Arzabal¹ 

Universidad Veracruzana - México

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Cruz Arzabal, R. (2022). Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza. *Visitas al Patio*, 16(1), 44-66. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3789>

Recibido: 31 de octubre 2021

Aprobado: 5 de enero 2022

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2022. Cruz Arzabal, R. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

A lo largo de la obra de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) con frecuencia aparecen estrategias de la autoficción narrativa y lírica. Aunque la propia autora ha reflexionado sobre las posibilidades y contradicciones de las escrituras del yo, especialmente en *Los muertos indóciles* (2013), la crítica se ha ocupado poco de este problema. En este artículo propongo mostrar que en la obra de Rivera Garza las figuraciones del yo aparecen mediadas por referencias intermediales. En el primer apartado, tras discutir la pertinencia de pensar la autoficción en la lírica, analizo su presencia en el libro *La más mía* (1998) y en *La imaginación pública* (2015) para identificar los reflejos críticos del yo. En el segundo, analizo la referencia a la fotografía de la abuela de la autora en *Autobiografía del algodón* (2020) como una reflexión oblicua sobre la escritura y sus condiciones materiales.

Palabras clave: autofiguración; intermedialidad; materialidad de la escritura; autoficción; lírica ficcional.

ABSTRACT

In the work of Mexican writer Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964), strategies of autofiction in lyric and narrative are frequently used. Although author itself has scrutinized on the affordances and contradictions of writings of the self, especially in her essay *The Restless Dead* (2020), scholarship hasn't work on it enough. In this article I study how self-representation are mediated through intermedial references in Rivera Garza's books. In the first section, after discussing the relevance of self-representation as a problem in the lyric, I analyze its forms in both *La más mía* (1998) and *La imaginación pública* (2015) to locate a critical reflection on the self. In the second section, I

¹ Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. robertcruz@uv.mx

consider the reference to author's grandmother in *Autobiografía del algodón* (2020) as an oblique thinking on writing and its material conditions.

Keywords: self-representation; intermediality; materiality of writing; autofiction; fictional lyric.

INTRODUCCIÓN

Al observar la obra de Cristina Rivera Garza desde una perspectiva panorámica es posible identificar una poética general que consiste mayormente en la creación de zonas de diferencia dentro de los géneros y formas tradicionales (véanse Estrada, 2010; Samuelson, 2011; Palma y Quintana, 2015; Quintana, 2016; Cruz Arzabal, 2019). Estas zonas de diferencia pueden considerarse experimentales, pero en realidad suponen una problematización que va más allá del cuestionamiento de las formas². Al mismo tiempo, es posible aventurar una división de su trabajo hasta ahora en dos grupos de obras. El primero, como señala Sánchez Prado sobre la narrativa, "immediately departed from historical sagas and has evolved into an experimental venture that questions not only conventional forms of narration, but also the very idea of the novel" (2018: 147), algo que también puede decirse de su poesía. El segundo, que de hecho permite releer el anterior, se puede delinear en torno de la publicación de *Los muertos indóciles* (2013, 2ª ed. 2019)³. En este libro, que ha sido ampliamente citado y comentado por estudiosos en otros campos más allá de la literatura, la autora desarrolla una teoría de la producción literaria a partir de la materialidad de los medios, archivos y textos. Las obras del segundo periodo ponen a prueba y reformulan las ideas expuestas en *Los muertos indóciles. La imaginación pública* (2015), *Había mucha neblina o humo o no sé* (2016), *Autobiografía del algodón* (2020) y *El invencible verano de Liliana* (2021) son obras que no responden a la clasificación convencional que distingue entre ficción y "no ficción" y que se sitúan en un territorio incómodo entre la invención y el archivo.

En las obras del segundo grupo hay una reflexión crítica sobre las escrituras del yo aunque en pocas de esas obras se ha estudiado la presencia de la autofiguración o la autoficción. Probablemente porque la

² Para Ignacio Sánchez Prado "she ultimately puts forward a literary praxis and a system of ideas meant to engage with the transformations undergone by the material practices of literature in the early twentieth century" (2018: 72).

³ Palma y Quintana aseguraban ya en 2015 que en *Los muertos indóciles* se percibía "el umbral hacia algo distinto" (13).

propia autora ha deslindado las necroescrituras y la desapariciación de esta modalidad narrativa. Rivera Garza, siguiendo a Ludmer, apunta a la producción de presente más que a la brecha entre ficción y autoría propia de los más conocidos ejemplos de autoficción (2019: 20)⁴.

Es cierto que existen estudios sobre la presencia de la referencia personal e incluso de dimensiones cercanas a la autoficción, especialmente en lo que respecta a la producción de su figura autoral desde el cuestionamiento de la enunciación personal y el borramiento de los límites entre ficción y realidad. La mayoría de los artículos que se ocupan de este problema analizan la novela *La muerte me da* (2008) a partir de la inclusión de un personaje homónimo a la autora en la ficción y de la inclusión de un artículo académico firmado por ella (Villanueva, 2009; Pitois Pallares, 2013; Trigo, 2016; Prieto Rodríguez, 2018). Otros analizan de manera menos clara una cierta dimensión autoficcional en *La cresta de Ilión* (2002); por ejemplo, Plaza-Morales (2017) menciona la novela como parte de un conjunto de obras que autofiguran al yo mediante el travestismo de la voz narrativa, aunque no explica las razones de su inclusión; por su parte, sin hablar propiamente de autofiguración o de escrituras del yo, Ríos Baeza (2019) parte del pensamiento derrideano para leer los mecanismos textuales de la novela como un modo de la hospitalidad que finalmente “disemina hospitalariamente a la tamaulipeca tanto en el nivel de su protagonista masculino como el nivel de su escritura” (115). De manera semejante, al menos en la interpretación de los mecanismos autorales más que de la presencia explícita de la autoficción, Domínguez Cáceres (2017), asegura que Rivera Garza reflexiona sobre la escritura de manera oblicua mediante la voz narrativa que a su vez transcribe el relato de un traductor en *El mal de la taiga*, y que con ello “pone de manifiesto lo inaprehensible de la realidad trasvasada en el lenguaje” (452).

Ante la presencia notable de las reflexiones sobre autoficción y escrituras del yo de unos años para acá, resulta sugerente preguntarse por el lugar que con respecto a ellas ocupa la obra de una autora imprescindible en el campo literario mexicano e hispanoamericano, y cada vez más visible en el campo anglosajón⁵. Para desarrollar esta pregunta, propongo partir

⁴ Para Rivera Garza resulta más importante la disputa por lo literario que por sus cualidades ficcionales: “Independientemente del mote que se les adhiera, ya como posautónomas o como no ficción, estas escrituras invocan formas de lectura que escapan al tamiz de lo hasta ahora conocido y valorado como ‘lo literario’ ” (2019: 262).

⁵ Aunque es una autora que “has only been translated by small presses with minimal visibility” (Sánchez Prado, 2018: 21), su posición en el campo literario en inglés es cada vez más notable. Baste decir que en 2020 fue reconocida con la prestigiosa beca de la MacArthur Foundation.

de la imbricación entre los dos grupos de obras anteriormente mencionados. Es cierto que las obras más recientes permiten leer de otra manera las previas, de tal modo que es posible identificar preocupaciones y estrategias a lo largo de toda su obra; también es cierto que ciertos gestos y formas de las primeras obras permiten identificar mecanismos que las más recientes usan pero no exponen. La lectura de la obra de Rivera Garza es más fructífera cuando se lee de manera rizomática más que progresiva o retrospectiva. La poética riveragarciana se identifica por situarse en territorios incómodos, fuera de toda oposición fácil: es una "expresión impropia" (Palma y Quintana, 2015: 16).

Como se vio, la autoficción y la autofiguración aparecen poco, pero lo hacen en el contexto de una impropiedad mayor: la ineficaz distinción entre autoría y reproducción, o entre ficcionalidad e historicidad. Las disputas sobre la referencialidad del yo están presentes de manera más clara en los géneros que, a falta de otro nombre, podríamos caracterizar como liminales, y que de hecho son un surtidor de procedimientos y preguntas para la obra ficcional de Rivera Garza. La poesía y la escritura en blog son un espacio propicio para la difuminación de las fronteras entre el yo que escribe y el yo que se enuncia en el texto, acaso por la naturaleza geológica de estos. Resulta notable la producción de una figura autoral no tradicional mediante la autopublicación en el blog *No hay tal lugar* y el reciclaje explícito e implícito de los textos electrónicos en las novelas, poemas y ensayos. No se trata solamente del uso de textos previamente publicados en un blog y luego seleccionados para publicarse en libros, sino de una operación más problemática. Los ires y venires entre el blog y los libros no obedecen a una lógica de copia sino a una de trasvase entre soportes que, precisamente, hace explícitos los límites y posibilidades de estos mediante la repetición de "contenido".

Un problema que aparece con frecuencia en su obra, pero que no ha recibido atención suficiente a mi juicio es la presencia, aparentemente accidental, de referencias intermediales y las materialidades de la comunicación. Las referencias intermediales han sido estudiadas ya previamente, aunque con un enfoque más cercano al de las narrativas transmedia y la expansión de los soportes narrativos (Castro Ricalde, 2016; Sánchez Aparicio, 2018; Olaizola, 2021); también se han estudiado la función de los medios digitales y lo que la propia autora llama escrituras colindantes (Keizman, 2013; Sánchez Aparicio, 2016; Cruz Arzabal, 2016; Sánchez Aparicio, 2018); y la presencia de la fotografía, aunque no siempre se denomina intermedial, en *Nadie me verá llorar* (1999) en la que uno de los personajes es fotógrafo (Hong, 2006; Close, 2014; Vázquez-Medina, 2014; Kressner, 2018).

Pocas veces, sin embargo, se han entendido estas referencias en relación con la enunciación de las obras y los límites entre ficción y ensayo⁶. Aunque se trata de medios distintos, la fotografía y los documentos escritos comparten su condición de medio que intenta reproducir o fijar, por lo que ha sido instrumento tanto del poder burocrático como del arte. El propósito de este artículo es mostrar que en la obra de Rivera Garza las figuraciones del yo aparecen mediadas por referencias intermediales y de la materialidad de la comunicación. Identificar estas mediaciones permitirá entender la figuración del yo en el contexto de las escrituras geológicas, como desvío de las poéticas autoficcionales y como reflexión sobre la escritura como práctica material.

La lírica y los límites del yo

La autorreferencialidad del yo en la poesía es uno de los elementos definitivos de esta, especialmente cuando se piensa en la poesía lírica⁷. El yo forma parte de la enunciación y de lo enunciado; incluso cuando no aparece explícitamente, es un centro oculto del poema lírico. En relación con la autoficción y la autofiguración, podríamos pensar que la lírica ocupa un lugar o bien marginal o bien obvio. Esta contradicción es en parte la razón de que los estudios sobre el problema sean más bien escasos; la mayoría de los ensayos teóricos y metodológicos sobre la autofiguración, de hecho, parten de la naturaleza mediadora de la narrativa, por lo que el yo lírico suele dejarse de lado. Pozuelo Yvancos ha mostrado que la cualidad ficcional de la lírica aparece en función del hablante como “instaurador del mundo al que toda referencia se sujeta” (1997: 267). A partir de ello, intentando precisar el deslinde, Luengo establece que la autoficción lírica es posible gracias al desdoblamiento entre enunciador y yo enunciado, mediante un desdoblamiento “del poeta en el espejo” (2010: 252-252).

Son pocos los estudios dedicados a la poesía de Rivera Garza, pero en ellos la enunciación es un tópico crítico presente, quizá por la naturaleza crítica de la poética rivergarciana. Los dos estudios que se han ocupado del primer libro de poemas, *La más mía* (1998), coinciden en indicar la función autofigurativa del lenguaje poético (Palma *et al*, 2015: 125; Cruz Arzabal, 2019: 142). Esta función aparece como síntoma más que como

⁶ A excepción del estudio sobre Guillermo Gómez-Peña que hace Prieto (2017), quien sugiere estudiar algunas obras fronterizas, entre ellas la de nuestra autora, a partir de la noción de teatralidad para relacionar la autoficción y la intermedialidad para entender cómo escapan a la espectacularización de la intimidad mediante la creación de espacios de transición entre la frontera territorial y de medios.

⁷ La revisión de los numerosos estudios sobre este problema rebasan el límite de este artículo, pero pueden verse especialmente Cabo Aseguinolaza (1999), Pozuelo Yvancos (1997) y Culler (2017).

consecuencia de la fragmentación del yo que enuncia. La fragmentación, por supuesto, no es condición suficiente para caracterizar un poema como autoficcional, pero sí permite comprender la dimensión crítica de la enunciación en relación con ello.

En *La más mía* es posible identificar un desdoblamiento entre el yo que enuncia y los personajes referidos en los poemas: quien enuncia, su madre, su hermana. Se trata de poemas con “una multiplicación del yo donde cada texto hace las veces de espejo” (Palma *et al*, 2015: 127), pero no en un proceso de identificación o desidentificación con ellos, sino más bien a partir de la duda por la función referencial del lenguaje, algo que Ana Casas ha relacionado con los procedimientos autofccionales⁸, y que en otro estudio denominé “la continuidad de las líneas de fuga” (2019: 142).

La más mía fue publicada por primera vez en 1998 en el Fondo Editorial Tierra Adentro. Posteriormente, fue incluido en *Los textos del yo* (2005) con otros dos libros. En los poemas, el yo se dirige a la madre que está postrada en cama luego de haber sufrido un aneurisma (“la mujer, la más mía, en cuya carótida flota el globo frágil, el globo cruel del aneurisma” (Rivera Garza, 2005: 19); mientras la cuida, reflexiona, en un desdoblamiento, sobre la relación entre ambas y sobre sí misma. Es la madre “terrenal pero también la dadora de una condición femenina desde se constituye el sujeto” (Palma *et al*, 2015: 125).

No se trata de una figuración mística o arquetípica de la feminidad; tampoco es el relato de la enfermedad. Los poemas están escritos a partir de la figuración reflexiva del yo que entra y sale del cuarto de hospital mientras cuenta su propia vida desdoblada. Sin embargo, me interesa detenerme en dos textos en los que este desdoblamiento pone en crisis la referencialidad del lenguaje mediante un significado oblicuo.

En el poema seis, “[horas de visita]”, la voz autoral toma un tono de confesión que recuerda lo mismo la oración católica conocida como “Yo pecador” que la final degradación con que Sor Juana firmara el libro de profesiones del convento en que murió (“Yo, la peor del mundo”). Esta confesión aunque se dirige a la madre enferma, sirve para figurar al yo mediante el relato de hechos. En relación entre la madre que escucha y la hija que habla (“Esta es la hora de volver a hablar” [2005: 29]) hay, sin embargo, una tercera persona, un fantasma que no se nombra pero que

⁸ “...estas obras, llaman al referente para, inmediatamente, negarlo de forma explícita” (Casas, 2010: 193).

se conjura:

Yo soy la decepción
 la única de tus dos hijas que logró sobrevivir a la tortura
 la condena de crecer en mujer;
 la que salió corriendo del valle más alto y la ciudad más mezquina
 ...
 la única de tus dos hijas que quedó viva
 sin dulzura
 sin piedad.
 ...
 La otra hija única, la ungida de amor y sedienta de amor
 ...
 la que debería estar aquí
 sentada a tu lado ofreciéndote el consuelo que sí sabe entender
 y dar
 ésa está muerta... (2005:29-30)

La hermana mencionada es Liliana Rivera Garza, asesinada *"el 16 de julio de 1990 en la Ciudad de México"* por Ángel González Ramos, prófugo de la justicia desde entonces (Rivera Garza, 2021). La historia de Liliana Rivera Garza permaneció, silenciosa y escondida entre otras obras de la autora como siglas de una dedicatoria secreta ("a lrg" se lee en los libros [Loría Araujo, 2021]), hasta que fue escrita por la autora como un memorial de su vida hecho con sus palabras, su escritura y los recuerdos dolorosamente amorosos de amigos y familiares en *El invencible verano de Liliana* (2021). Releer el primero a la luz del último permite entender no solamente la presencia innominada de la hermana sino también la desgarradura del lenguaje con que la autora se presenta a sí misma. Esa desgarradura es la que constituye una manera oblicua de la figuración del yo.

Es frecuente que el yo lírico adopte la forma de una enunciación en primera persona, un poco yo autoral, un poco función autorreferencial del lenguaje. De allí que con frecuencia se confunda la enunciación con la persona física. Si bien esta confusión en la narrativa se presta a la ambigüedad propia de un pacto de lectura autoficcional, en la lírica resulta un pacto de lectura que identifica al enunciador con lo enunciado.

Sin embargo, en el poema citado, aunque escrito también en primera persona, la desconexión entre uno y otro se despliega a lo largo del poema; se produce una disconformidad moral entre uno y otro. Esta disconformidad rompe la ilusión de un yo total, pleno en su voz lírica. Con

ello se crea una ambigüedad indisoluble propia de la autoficción, como asegura Toro (2017: 13).

El segundo texto que pone en crisis la referencialidad del significado, de una manera bien distinta, es con el que cierra el libro. Llamarlo poema es una convención que podemos adoptar en la medida en la que forma parte de un libro de poemas, pero que corre el riesgo de modelar un discurso dentro de una tipología de la que intenta escapar.

El texto se titula “[egreso]”, comienza con la frase “El médico dijo:”. Después de la frase, se lee un texto que podemos calificar de “discurso directo” en el que el médico ofrece el diagnóstico de la enferma. Está escrito con tipografía Courier, propia de la máquina de escribir y presenta a la madre de la autora: “Se trata de Hilda Garza Bermea, paciente femenino de 53 años, la cual tiene un Dx de aneurisma en la arteria Carótida Interna en la región supraclinoidea”. (2005: 73). Sigue la explicación del tratamiento y su estado tras ser dada de alta.

Resulta llamativo que tanto los procedimientos médicos como el diagnóstico hayan sido mencionados previamente en los poemas, incluso con el lenguaje técnico de la medicina. Lo que destaca es el uso de la tipografía. No solamente leemos lo que el médico dijo, sino que lo vemos. La materialidad de la escritura médica —de la medicina pública, se entiende— sustituye el habla médica. Al hacerlo, produce una contradicción entre la idea del discurso directo y la mediación de la máquina. La reproducción de la tipografía crea la ilusión de verdad del discurso técnico al tiempo que rompe con la ilusión del lenguaje poético. Se subvierte el pacto de lectura, pero no se accede a “una realidad más íntima” (Casas, 2010: 210), sino a una menos personal. La lírica, el discurso expresivo y personal por antonomasia, se interrumpe mediante la inclusión del lenguaje de la medicina, materialmente presente.

Este recurso aparecerá en la obra de Rivera Garza nuevamente en varias ocasiones, en dos sentidos distintos. Con tipografía Courier para dar cuenta de los discursos institucionales del poder⁹, con una tipografía creada ex profeso para imitar la escritura de los diarios de Liliana Rivera Garza¹⁰. La dimensión visual de la escritura hace referencia a su

⁹ De manera señera en *Nadie me verá llorar*, cuando se reproducen los expedientes médicos de los internos de La Castañeda. Estos discursos provienen del archivo del manicomio resguardado en el Archivo General de la Nación. Si bien no fueron copiados de manera exacta, reproducen un gesto propio del poder médico (véase García Sánchez, 2019).

¹⁰ En las notas de la novela se explica que “El diseñador gráfico Raúl Espino Madrigal diseñó, con base en la letra manuscrita de mi hermana, la tipografía que fue utilizada para transcribir las cartas, notas y recados que aparecen en este libro” (2021: 302).

materialidad física y a la institucional (véase Brown, 2010). Se convierte en escritura autorreferencial en el sentido más material del término. Con ello, insiste en la disconformidad entre la referencialidad personal de la lírica y la verdad del yo lírico. ¿El gesto material constituye plenamente un rasgo autoficcional? No podría asegurarlo. Probablemente no de manera definitiva. Pero sí cuestiona los límites enunciativos de la lírica como discurso ficcional basado en la identidad entre enunciador y enunciado.

La poesía de Rivera Garza muchas veces inicia en la fisura del lenguaje que no se traduce en autocomplacencia del estilo, sino en un cuestionamiento de la forma literaria. Como sus novelas, los tanteos entre la escritura y lo escrito despliegan estrategias variadas para difuminar lo propio de la escritura literaria en el mundo contemporáneo. Sus "estrategias hacia lo impropio" modifican géneros y formas, disuelven condiciones de enunciación, se preguntan sobre la posibilidad de decir de otra manera.

La crisis de la función autorreferencial en la poesía lírica, uno de los marcadores de su cualidad autoficcional, está presente en otros libros de la autora. A veces, aparece unida a la constitución de una totalidad paradójica, hecha de fragmentos dispares, como en *El disco de Newton* (2011); otras, como el retorno espectral de la espectacularización de la intimidad mediante un yo que escribe, archiva y con-ficcionaliza en una "galaxia de contenidos" (Sánchez Aparicio, 2014: 69), como sucede en *Viriditas* (2011).

Me gustaría detenerme ahora en otro de los libros que resultan sugerentes para pensar este problema, *La imaginación pública* (2015), especialmente en la primera parte. Los poemas que la integran están elaborados a partir de un procedimiento conceptual explicado en las notas del libro. Cada poema está escrito con las palabras obtenidas de la entrada de Wikipedia de una enfermedad padecida por la autora en 2012 (57).

El yo en los poemas aparece de manera oblicua, sesgado por la descripción de las enfermedades padecidas, pero no como quien enuncia los poemas. La lengua de estos parece neutra, nuevamente, propia del lenguaje médico, aunque reformulada mediante repeticiones y cambios. No se trata en este caso de un yo autofigurado sino de un yo que se despliega entre los velos de las definiciones. En este sentido, está mucho más cerca de la teatralidad que de la autoficción o de la autofiguración.

En su revisión de la tradición teórica sobre la autoficción, Cabo Aseguinolaza propone retomar el concepto de teatralidad de Michael Fried, quien a su vez lo desarrolló a partir de la historia de la fotografía. De acuerdo con Cabo, se refiere “al ejercicio de una determinada actividad sometida la anticipación de las reacciones del espectador y, por tanto, a las expectativas que en él despierta el comportamiento en cuestión” (2014: 30-31). La teatralidad es un estrategia que desplaza el problema de la pérdida de la experiencia moderna del yo autoral a la lectura como un acto anticipatorio. En los poemas sobre y desde la enfermedad de “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, el yo autoral aparece de manera velada, detrás de la cortina teatral de la escritura porque quien lee busca la presencia que materialice los signos de la enfermedad.

No hay necesidad de figurar un yo que enuncie en cada poema pues este encarna en la repetición de las palabras. Por ejemplo, el poema titulado “Un sonido característico”, dentro de la subsección “La eficacia del mecanismo de la tos”:

Una contracción espasmódica
la liberación violenta del aire
de los pulmones, la liberación violenta
esta cavidad torácica espasmódica
el aire
un sonido característico.
La liberación. (2015: 23)

Cada poema no sólo trata de la enfermedad sino que es consecuencia de ella. Es un procedimiento semiótico sugerente. La enfermedad en el diagnóstico médico y en la taxonomía se convierte en signo y en discurso. La enfermedad padecida por alguien se reconoce como la palabra de una lengua cuyo sistema abstracto se explica en Wikipedia. El lenguaje médico es luego convertido en material poético, su materialidad textual es vaciada de su significación técnica y convertida en sonido y repetición, en alusiones de un cuerpo ausente. El cuerpo que devino signo se convierte de nuevo en cuerpo mediante el poema. O mejor dicho, en el poema. El poema es el escenario en el que la performance del signo se hace cuerpo; en él, el yo se sitúa en los extremos como una ausencia que asedia la escritura.

En este sentido, el epígrafe que abre la sección, también tomado de Wikipedia, es sugerente: “El mecanismo que desencadena la hipocondría

es la interpretación catastrófica de los signos corporales más ínfimos por parte del individuo" (11). Más que estar presente en la enunciación de los poemas, el yo es la condición de posibilidad de estos. Los signos de la enfermedad son interpretados por una voluntad que, sin embargo, resulta ella misma un signo de otra enfermedad, la hipocondría. Vale la pena recordar la idea de Freud sobre que no había algo tan parecido a un sistema filosófico como el delirio paranoico¹¹. La hipocondría aparece como el estado semejante a un sistema poético: sobreinterpretación de los signos que proceden del cuerpo y regresan a él.

Por ahora, no quiero centrarme tanto en la contradicción entre cuerpo y signo, sino en cómo están relacionadas entre sí. Es decir, cómo están mediadas. En los poemas de *La imaginación pública* hay una doble mediación técnica. Por un lado, como expliqué, la que va del signo médico al signo lingüístico, por otro lado, la mediación requerida para la conversión de un discurso en otro. Me parece notable que el origen de las palabras usadas para confeccionar los poemas no sea un tratado médico sino Wikipedia, que es además de uno de los sitios web por antonomasia, un uso ejemplar de la inteligencia colectiva. Las mediaciones técnicas necesarias para la existencia de la enciclopedia, y por ello, de los poemas, no son explícitas pero pueden inferirse.

"Lo propio de la máquina es cortar" es la segunda sección del libro, está basada en otro procedimiento conceptual en el que las mediaciones técnicas son más evidentes. Se trata de poemas elaborados mediante una mezcladora textual a partir de dos textos distintos (73). El resultado se propone disputar la noción de originalidad al exponer la intervención de la máquina. Tanto en este apartado como en el anterior, los poemas son tan importantes como los procedimientos con los que fueron escritos, no porque estos procedimientos sean en sí mismos excepcionales sino porque muestran, mediante un ligero desvío, cuán relevante es la participación de las máquinas de escritura en la poesía contemporánea.

En ambas secciones del libro, la inteligencia colectiva en forma de máquina de textos es la condición que precede la existencia de los poemas. Los procedimientos conceptuales de escritura son los mecanismos con los que esta condición aparece de manera oblicua. En ambos casos se trata de una escritura que se resiste a la figuración pero que despliega una teatralidad del yo. Un yo autoral que confecciona y

¹¹ Freud escribe que: "Uno podría aventurar la afirmación de que una histeria es una caricatura de una creación artística; una neurosis obsesiva, de una religión; y un delirio paranoico, de un sistema filosófico" (1986: 78).

que con ello, produce un espacio de enunciación ficcional. Al tomar los documentos mediados por la técnica y el acceso material a internet, la autora se disuelve en la posibilidad de decirse mediante otros. Es decir, contrario a la reflexión en el espejo propuesta por Luengo (2010) para la identificación de una posible lírica autoficcional, en estos poemas de Rivera Garza lo que aparece es la desidentificación del yo con el espacio especular. Quien se mira en el espejo de las definiciones es quien lee, quien busca un sentido autoral detrás de todo ello es, también, quien lee. Es una figuración del yo mediante la materialidad de la escritura y sus máquinas. Figuración del yo mediante el lector posible y figuración del lector mediante el yo autoral como espectro.

Escribir para afirmarse en otros

A lo largo de toda su obra novelística es posible identificar procedimientos artísticos relacionados con el problema de la enunciación y la autoría, pero estos no siempre pasan por la forma autoficcional ni por la referencia personal, aunque tampoco sería imposible rastrearlos. Entre la crítica, como expliqué al inicio, la mayoría de los estudios que problematizan la autoficción como dimensión posible de la novelística de Rivera Garza se centran en *La muerte me da*. En buena medida esto sucede por la aparición de un personaje homónimo y la inclusión de un artículo académico firmado por ella. Villanueva (2009) analiza la presencia del yo en relación con la otredad desde una perspectiva lacaniana que le permite interpretar la fragmentación como la formación de un contradiscurso a la función del Padre. Prieto Rodríguez (2018) ofrece una lectura profunda de la autoficcionalidad al enfocarse en los distintos niveles de la teatralidad en *La muerte me da*. A partir de la existencia del poemario homónimo dentro de la novela y como publicación autónoma, establece que en la novela hay una "relación extratextual e intertextual que problematiza la lectura del cuerpo/novela y, especialmente, la figura del autor" (26). Mediante la metáfora crítica de "cuerpo/novela" entiende los mecanismos metatextuales y autorreferenciales como parte de la disposición ética de la desapropiación que, en este caso, permite establecer una comunidad entre la novela, los tajos de los cuerpos ficcionales, textuales y el lector (29). Pitois Pallares (2013) y Trigo (2016) analizan la relación entre la forma del yo y las funciones textuales con las que aparece. Esta última profundiza más en su análisis y pasa análisis pasa de lo estilístico a lo ideológico al leer la novela desde *Los muertos indóciles* como marco hermenéutico.

Con frecuencia se utiliza *Los muertos indóciles* como una herramienta

crítica para interpretar la escritura de Rivera Garza. A pesar del riesgo de hacer de ello una mera aceptación de los postulados de la autora sobre sí misma, es posible proponer marcos de interpretación de ciertos gestos para leer de otra manera las obras, especialmente las que por su forma parecen estar fuera de las escrituras del yo.

Por ejemplo, es posible pensar en el yo autoral como el rastro de una escritura cuya manufactura pasa necesariamente por el juego entre ocultamiento y develamiento del yo. En *Nadie me verá llorar* es imposible pensar en las voces provenientes del archivo de La Castañeda sin la labor de investigación y excavación de una archivista previa a la novela. Esta archivista no aparece en la novela, y si se piensa en su labor es acaso alegorizada en la búsqueda obsesiva que Joaquín Buitrago hace de la vida de Matilda Burgos. Resulta obvio decir que no existe novela sin novelista, y que en buena medida el trabajo de la novelista no es sólo de escritura sino también de estudio de ambientes, personajes y lenguajes; pero esa obviedad se hace un poco más relevante si se piensa que el archivo investigado no ingresa a la novela formalizado en la voz aparentemente neutra de quien narra, sino como documento yuxtapuesto a la voz. Nuevamente, la materialidad de la escritura y su dimensión institucional proyectan la posibilidad de un yo autoral que no se figura sino que despliega la obra como un teatro de posibilidades, un escenario de gestos y poses en los que se asoma subrepticamente. Que esto suceda con la figura de una archivista —alegoría fundamental de la historia en el pensamiento de Rivera Garza (véanse Rivera Garza, 2019; Silverstein, 2013)— también tiene relación con las figuraciones de un yo incómodo consigo mismo. Es una forma en consonancia con lo que López-Gay denomina “archivos autoficcionales” y que “no son una tentativa de *totalización* del mundo, sino que buscan persistentemente *relacionar* fragmentos del mundo entendido como totalidad inarchivable” (2017: 255).

Finalmente, deseo aproximarme a un ejemplo que conjunta figuración, teatralidad y mediación en torno del yo que enuncia y su memoria. *Autobiografía del algodón* (2020) es un libro que cuenta, mediante fragmentos ensayísticos y narrativos, dos historias en paralelo: las andanzas de los ascendientes de Rivera Garza, desde sus abuelos hasta llegar a sus padres, por las tierras algodonerías de Tamaulipas y la frontera con Estados Unidos; el viaje que el escritor mexicano José Revueltas hizo a esa zona algodонера, especialmente a la Estación Camarón, en 1934. Estos dos viajes son narrados al mismo tiempo que se exponen las reflexiones de la autora en la escritura de una historia familiar que es suya

—se trata, explícitamente, de una *autobiografía*— porque es la documentación del proceso de descubrimiento. Desde la publicación de *Los muertos indóciles*, Rivera Garza ha desarrollado una poética que denomina “escrituras geológicas” y que consiste en generar “capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro” (2019: 100). Los libros de Rivera Garza se sirven de diversos formatos y modos literarios para aproximarse de manera compleja a historias personales que al mismo tiempo son colectivas. En buena medida, se trata de una superación del binarismo entre individuo y colectivo mediante la escritura. Los libros funcionan como bitácoras de investigación y viaje, testimonios, interpretaciones y especulaciones teóricas. Por supuesto, encasillar estos libros como autoficcionales resultaría limitante en cuanto a las exigencias que la propia obra plantea. Sin embargo, es claro que la autofiguración y la teatralidad están presentes en ellas.

A lo largo del libro, numerosos apartados se dedican a la vida de los abuelos paternos de la autora, José María Rivera Doñez y Petra Peña Martínez, así como la de Regina Sánchez, la primera esposa de José María. Petra Peña Martínez murió en 1941 en la colonia Anáhuac, Tamaulipas, fundada en 1937 por el grupo de agricultores algodonereros que “salió de Anáhuac, Nuevo León, a finales de noviembre [del mismo año]” (2020: 80). Su figura y su historia son elusivas, se sabe poco de ella y lo que se sabe, nos cuenta la narradora, es incierto e incluso falso. En la historia y la imagen de Petra Peña se cifra uno de los asuntos fundamentales del libro, la relación entre memoria, mediación y escritura. Me interesa particularmente detenerme en el capítulo quinto del libro, titulado “Somos apariciones, no fantasmas” y que inicia y termina con referencia a Petra.

El capítulo comienza con un apartado titulado “[parcialmente falsa]” en el que se cuenta el hallazgo de la tarjeta de identificación con fotografía que registra el cruce de Petra Peña como migrante hacia los Estados Unidos en 1929. Se describe la tarjeta y la fotografía que la acompaña. Se describe la imagen y el proceso de mediación: “¿es una fotografía de una vieja fotografía que aparece en una pantalla en realidad una aparición? ... La imagen digital no ha hecho más que agrandar las sombras y el grano de la fotografía original” (2020: 205). Podría parecer que la imagen se construye como un objeto que en su doble mediación ha perdido una parte fundamental de la pretendida referencialidad; la imagen está oscurecida y se observa a partir de contrastes que rescatan pocos detalles del rostro de Petra y de la niña sentada en su regazo, su hija Juanita. Como

es legible, se podría esperar que la información de la tarjeta sea más cercana que la imagen; dado que se trata de un documento oficial, podría esperarse que la escritura fuera verídica en oposición a la imagen difusa. Pero no es así. Los datos de la tarjeta son parcialmente falsos, según lo explica la narradora en el párrafo inmediato. "La lápida que cubre lo que fue la tercera tumba del cementerio de Santa Rosalía en las afueras del Poblado, dice: PETRA PEÑA MARTÍNEZ, Zaragoza, Coahuila, 29 junio 1907- 8 septiembre 1941 Anáhuac, Tamaulipas. Esa información, tallada en piedra, es falsa. O parcialmente falsa." (2020: 206). Petra, lo sabemos desde antes, no nació en Coahuila sino en Los Cuarenta, Jalisco.

La relación competitiva entre imagen y palabra, conocida como *paragone*, suele resolverse en favor de uno u otro medio. Las más de las veces, de hecho, se resuelve a favor de cierto imperialismo del lenguaje verbal. En el episodio comentado, sin embargo, la *paragone* no se resuelve, sino que se complica. Mienten las palabras, incluso las que están escritas sobre piedra y que por ello podrían resultar más verdaderas. Pero la imagen no puede entregar una verdad, no al menos de manera directa, no mediante el reconocimiento ni mediante la interpretación. ¿Se interpreta la imagen y se cierra el ciclo hermenéutico con el que adquiere sentido? Tampoco. Al comentar la fotografía, la narradora acepta que ofrece más dudas que verdades. Esas dudas no se relacionan con el contenido de la imagen. La especulación es la respuesta ante una imagen de archivo; es decir, la verdad que entrega la fotografía existe de dos maneras: como ficción y como estrategia. Como estrategia porque las preguntas sobre la fotografía son sobre sus condiciones de posibilidad, sobre la contingencia que permitió que la imagen llegue a la narradora, primero, y a los lectores después: "¿Por qué le tomaron una fotografía a ella y a su hija y no a los otros que cruzaban la frontera? No lo sé. ¿Era extraño que una mujer cruzara la frontera sola, con una niña de brazos? Seguramente." (2020: 218-219). Como ficción porque esas condiciones aparecen mediante la imaginación: "Seguramente le pidieron que se sentara sobre una silla de madera cerca de la pared blanca. Tal vez le dieron un poco de tiempo para acomodarse los cabellos y arreglar el gorro de estambre de su hija. ¿Hubo flash? En el momento del flash no parpadeó." (2020: 218)

¿Se puede definir la lectura que hace Rivera Garza de la fotografía y sus condiciones como una interpretación? Siempre y cuando se recuerde que su obra se encuentra en la estela de la arqueología de Walter Benjamin. En un pasaje de *Los muertos indóciles* sobre la fotografía, la autora parafrasea al crítico alemán: "la fotografía no era una reproducción de lo que estaba ahí, sino de lo que no estaba. La fotografía lograba capturar,

de hecho, el no-estar-ahí de las cosas. En otras palabras: la imagen era un largo luto; la imagen era una ausencia; la imagen era un anhelo” (2019: 127)¹². La fotografía aparece como algo que no puede ser interpretado sino que debe ser resucitado, o mejor, una tumba cuyos fantasmas pueden ser convocados para hablar.

La narradora de *Autobiografía del algodón* cuenta que el día que vio la foto de Petra Peña fue el día del cumpleaños de su abuela, nacida 106 años antes. En un movimiento que inevitablemente recuerda la falacia patética romántica, el viento se mueve para llevarle a la narradora el recuerdo de la abuela no conocida. No habla la fotografía, sino el espectro contenido en ella. Al especular sobre las razones que llevaron a Petra a mentir sobre su lugar de nacimiento, la narradora le otorga un matiz político fundamental a las decisiones de su antepasada. Acaso la razón para mentir sea pasar desapercibida, que se sepa de ella pero no lo suficiente como para rastrearla. Explica la narradora que “Pasar desapercibido es vivir en el punto ciego del poder. En este sentido, decir poco es mejor que no decir nada si de lo que se trata es de guarecerse” (2020: 231). Frente al silencio aparente de la fotografía en la que la mujer sonríe a medias mientras carga a su hija, frente a la falsedad parcial de la tumba, el espectro de Petra Peña habla mediante una voz que encarna en la escritura de ficción.

Nuevamente parafraseando a Benjamin, Rivera Garza sugiere pensar la fotografía como un método de conocimiento histórico mediante un doble movimiento: “una forma de desmitificación y, a la vez, de reencantación de lo real” (2019: 125). Es posible extender esta participación de la imagen en el pensamiento de la historia a la ficción, especialmente a la que se realiza bajo el mote de “escrituras geológicas”.

Por un lado, la acumulación de capas de historización y sentido permite que las escrituras geológicas accedan a una desmitificación doble: de la figura autoral y de la observación objetiva. Por otro lado, la imaginación ficcional participa del reencantamiento del mundo; no para distanciarlo de los sucesos históricos sino para historizarlo de modo más profundo. Lo que Rivera Garza ha propuesto en sus ensayos teóricos y luego hecho en sus obras literarias es disolver el binarismo entre documento e imaginación. Al hacerlo no solamente historiza los sucesos que cuenta en

¹² Sigue en el mismo párrafo explicando el modo interpretativo de Benjamin: “Estudiosos de la obra de Benjamin han denominado su proceso de conocimiento como una hermenéutica alternativa: es un proceso que no busca lo que hay debajo o detrás de lo que aparece, sino que intenta detenerse ahí, en esa superficie tersa claramente objetual, aun cuando, o precisamente porque, ese ahí es el preciso lugar de su desaparición” (2019: 127-128).

sus obras sino que somete su escritura al mismo procedimiento. Al historizar su proceso de escritura se observa escribiendo, pero no como un gesto autorreferencial sino en una posición casi corporal.

En el primer capítulo de *Autobiografía del algodón*, la narradora cuenta que una de las peculiaridades de Petra era que sabía leer y escribir. No sólo eso, era la única de los hijos de Apolonio Peña que sabía hacerlo y que incluso llevaba un diario¹³. Al escribir, Petra se relacionaba con el mundo de una manera distinta del resto de sus hermanos y sus padres; sus movimientos son los propios de una persona que reza pero ella no reza, escribe sobre un papel signos que para el resto resulta indescifrables. Es la escritura un misterio que Petra sabe conjurar. “En un acto parecido a la prestidigitación, Petra se comunicaba con lo que no estaba ahí, frente a ella, que casi era lo mismo a decir que Petra mandaba y recibía mensajes de fantasmas y muertos.” (2020: 43). Como Petra Peña, la narradora hace del acto de inclinarse sobre el papel para escribir la posibilidad de comunicarse con los muertos: “La escritura, que convoca al pasado, que lo requiere, también nos lo convida” (2020: 91).

Al final del capítulo quinto, la narradora describe la única fotografía de Apolonio Peña. En ella, el hombre “mira con un infinito cansancio hacia la cámara”, mientras su hija, en la pose que repetirá años después frente a un oficial de inmigración, observa inexpresiva la cámara y “guarda silencio” (2020: 232). El silencio de Petra mirando la cámara es análogo a su silencio inclinada sobre el cuaderno. Ella no habla, escribe. Como la narradora que escribe y se observa observando una réplica digital de la fotografía de inmigración. Al detenerse en los procesos de mediación entre la fotografía y la observación, la narradora bifurca su atención entre lo que cuenta y la manera de contarlo, entre las capas de presente en el que cuenta y el pasado contado. La narradora cuenta su vida y su viaje por la frontera, entre archivos y pueblos asolados por el narcotráfico y la violencia para contar la vida de sus antepasados. Unos y otros se figuran mediante las herramientas de la investigación documental y la especulación ficcional, mediante la imagen y la palabra. La narradora hace del relato el espacio en el que teatraliza un yo que deviene otras y otros. Se reconoce en el escenario de la autofiguración, pero no de manera directa sino mediada por las capas de sentido y técnica de la fotografía y la escritura. La narradora se afirma cuando pone la mirada en otros, más

¹³ “A cambio, en los ratos que tenía libres, pudo asistir los suficientes días a la escuela del campamento como para aprender a leer y escribir. Cuando agarraba el carboncillo y se inclinaba sobre un pedazo de papel, sus hermanos la observaban con un dejo de reverencia que se cuidaban de mostrar una vez que ella elevaba la cabeza” (2020: 43).

que cuando da cuenta de sí misma.

Conclusiones

En el poema “el lecho iridiscente” del tercer libro de *Los textos del yo*, hay un verso que dice “el Yo es una guillotina que separa la cabeza del cuerpo” (2005: 183). Esta analogía poética es una de tantas en las que la escritora tamaulipeca ha reflexionado sobre la relación entre el yo autoral, el yo que escribe y un yo que lee. El verso puede ser un sitio desde el cual avizorar los usos del yo en la obra de Rivera Garza, pero también puede ser un sitio para dejar de verlo y preguntarse por su pertinencia.

La relación de Rivera Garza con las escrituras del yo pasa por un vaivén incómodo entre la celebración de un autor como Knausgard, que llevó el yo al paradójico paroxismo del aburrimiento, y el recelo ante el mercado que ha situado al yo como el único espacio posible de verdad en un mundo con exceso de ficción. En esta relación incómoda, no ha escondido su predilección por las formas radicales para dar cuenta de sí y de su relación con los demás.

A lo largo de su obra es posible identificar diversas formas de cuestionar la seguridad con la que un yo se afirma. Un cuestionamiento que no implica una negación total sino un escarceo, una búsqueda detectivesca —o arqueológica, al fin, arquetipos afines— que paradójicamente trabaja a veces con ganas de no resolver el misterio.

Las figuraciones del yo en la obra de Rivera Garza existen de manera sesgada, mediante una mirada doble que intenta verse viendo el mundo que la mira de regreso. En esas figuraciones es posible también identificar una parte fundamental de la poética de Rivera Garza, su inclinación por lo poroso en las relaciones entre la individualidad y lo colectivo. Entre las formas de dar cuenta de sí misma, ha elegido las que muestran que un yo es un otro tejido con los demás en la historia y en las tierras.

La escritura de Rivera Garza atraviesa géneros y formas de manera libre y juguetona, más que un capricho, hay en ella un voluntad de inconformismo. Es cierto que puede pensarse como “una escritura ensimismada en su orilla” (Palma *et al*, 2015: 14), pero también que el modo de pensarse no pasa siempre por la reflexión directa. A lo largo de su obra hay una resistencia explícita a la alegorización de la realidad, pues prefiere los intersticios en los que la totalidad es indeseable, o al menos sospechosa. Sin embargo, esa resistencia también aparece como una excitación por lo que de completo tienen los fragmentos. En su obra hay

un lugar privilegiado para las referencias a las materialidades de la escritura y a las formas en las que los medios con los que percibimos el mundo colindan entre sí.

Gracias a las referencias intermediales y de la materialidad de la comunicación, la voz autoral se muestra y se esconde. En ellas se develan los mecanismos de la ficción y sus limitaciones, también en ellas imagina otras formas de decir *yo, otros, ustedes, nosotros*.

Bibliografía

- Brown, B. (2010). Materiality. En W. J. T. Mitchell & M. B. N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies* (pp. 49-63). Chicago: University of Chicago Press.
- Cabo Aseguinolaza, F. (ed.). (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2014). Teatralidad, itinerancia y lectura: Sobre la tradición teórica de la autoficción. En A. Casas (ed.), *Yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 25-43). Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- Casas, A. (2010). La construcción del discurso autoficcional: Procedimientos y estrategias. En V. Toro, S. Schlickers, & A. Luengo (Eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 193-212). Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert. Recuperado de: <https://doi.org/10.31819/9783964561701-011>
- Castro Ricalde, M. (2016). *El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza: Hipermедialidad y nuevas formas de lectura. *Letras Femeninas*, 42(2), 52-60.
- Close, G. (2014). Corpse Photography in Roberto Bolaño's *Estrella distante* and Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar*. *Bulletin of Spanish Studies*, 91(4), 595-616. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/14753820.2014.886904>
- Cruz Arzabal, R. (2016). Archivos potenciales: Domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza. *Letras Femeninas. A Journal of Women and Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures*, 42(2), 35-43.
- Cruz Arzabal, R. (2019a). Introducción. En R. Cruz Arzabal (ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 13-23). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de: http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/120

- Cruz Arzabal, R. (2019b). La multiplicidad, el cuerpo. Líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 137-165). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de: http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/120
- Culler, J. (2017). *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- Domínguez Cáceres, R. (2017). La frontera de la autoría y la escritura en Cristina Rivera Garza. *Romance Notes*, 57(3), 449-460.
- Estrada, O. (2010). Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 27-48). México; Chapel Hill: Ediciones Eón; University of North Carolina at Chapel Hill; UC-Mexicanistas.
- Freud, S. (1998). *Obras completas. Volumen 13 (1913-14). Tótem y tabú y otras obras* (J. L. Etcheverry, Trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- García Sánchez, N. (2019). *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza: la verdad de la ficción. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 51-77). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de: http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/120
- Hong, J. E. (2006). La narrativa de la luz en *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza. *Revista Iberoamericana*, 17, 171-191.
- Keizman, B. (2013). El blog de Cristina Rivera Garza: Experiencia literaria y terreno de contienda. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 42(1), 3-15.
- Kressner, I. (2018). Especulaciones sobre gelatina de plata: El poder de la indeterminación fotográfica en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. *Chasqui*, 47(1), 315-330.
- López-Gay, P. (2017). Miradas cruzadas sobre lo contemporáneo. Archivo y autoficción: del arte visual a la literatura. En A. Casas (Ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (pp. 241-260). Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert. Recuperado de: <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4450344>
- Loría Araujo, D. (2021, mayo 14). Otro amor era posible (sobre *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza). *indiana 93*. Recuperado de: <https://indiana93.com/2021/05/14/otro-amor-era-posible-sobre-el-invencible-verano-de-liliana-de-cristina-rivera-garza/>

- Luengo, A. (2010). El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía. En V. Toro, S. Schlickers, y A. Luengo (Eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 251-268). Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert. Recuperado de: <https://doi.org/10.31819/9783964561701-014>
- Olaizola, A. (2021). Escritura en migración: Transmedialidad y poética en Cristina Rivera Garza. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 142, 137-153. Recuperado de: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi142.5124>
- Palma, A., Galland, N., Torres Ponce, M., & Rosado Marrero, J. R. (2015). La ficción más grande: La poesía de Cristina Rivera Garza. En A. Palma, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares, & F. A. Ríos Baeza (eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 7-21). Puebla: Ediciones EyC; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Université de Poitiers.
- Palma, A., & Quintana, C. (2015). Cristina Rivera Garza: Desde la situación de lo impropio. En A. Palma, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares, y F. A. Ríos Baeza (eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 7-21). Puebla: Ediciones EyC; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Université de Poitiers.
- Pitois Pallares, V. (2013). La alteridad como vector de la construcción del yo: *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza y *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 13, 53-76.
- Plaza-Morales, N. (2017). La deconstrucción del yo y la voz narrativa "travestida": ¿artificio estético o mecanismo de autofiguración? *Artifara*, 19, 173-186.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1997). Lírica y ficción. En A. Garrido (ed.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 241-270). Madrid: Arco Libros. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2143064>
- Prieto, J. (2017). Figuras digitales: Autoficción y prácticas fronterizas en la blogosfera. En A. Casas (ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (pp. 103-132). Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert. Recuperado de: <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4450335>
- Prieto Rodríguez, A. de J. (2018). *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. Recuperado de: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.1>

- Quintana, C. (2016). *Cristina Rivera Garza: Une écriture-mouvement*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Ríos Baeza, F. A. (2019). Una novela *hospitalaria*. *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera-Garza. *Valenciana*, 12(24), 95-117. Recuperado de: <https://doi.org/10.15174/rv.v0i24.444>
- Rivera Garza, C. (2005). *Los textos del yo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garza, C. (2015). *La imaginación pública*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Debolsillo.
- Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del algodón*. México: Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. México: Literatura Random House.
- Samuelson, C. (2011). *Líneas de fuga: The Character of Writing in the Novels of Cristina Rivera Garza* [Ph.D.]. Recuperado de: <https://www.proquest.com/docview/908550246/abstract/22FB7ACCD3D54D7CPQ/1>
- Sánchez Prado, I. M. (2018). *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern University Press.
- Sánchez Aparicio, V. (2014). Y en el principio era Tlön: Transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas. *Caracteres. estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 3(1), 61-80.
- Sánchez Aparicio, V. (2016). Las escrituras alegóricas del software: Colapso estético, rearticulación ética, desde el espacio mexicano. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5(2), 80-113.
- Sánchez Aparicio, V. (2018). Respirar en el paisaje de los medios: Las poéticas disruptivas de Cristina Rivera Garza. *Revista Landa*, 7(1), 212-231.
- Silverstein, S. (2013). Ragpickers of Modernity: Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar* and Walter Benjamin's *Theses on the Philosophy of History*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 47(3), 533-559. Recuperado de: <https://doi.org/10.1353/rvs.2013.0050>

Toro, V. (2017). *"Soy simultáneo". El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.

Trigo Acuña, N. E. (2016). *La muerte me da: Autorreferencialidad y resistencia en la obra de Rivera Garza* [Maestría, Universidad Iberoamericana Puebla]. <https://repositorio.iberopuebla.mx/handle/20.500.11777/1713>

Villanueva, I. (2009). El tema de la identidad en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza. *Río Bravo*, 1(2). https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewiJl4jRjpj0AhWqmmoFHRtYAAoQFnoECAIQAQ&url=https%3A%2F%2Fscholarworks.utrgv.edu%2Fcgi%2Fviewcontent.cgi%3Ffilename%3D6%26article%3D1012%26context%3Driobravojournal%26type%3Dadditional&usg=AOvVaw3nsCJQg_wyq43q2wKg54th