

Cuadernos del CILHA N.º 44 – 2026
Publicación continua
ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615
CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 28/02/26
Aprobado: 25/03/26
pp. 1 - 23
<https://doi.org/10.48162/rev.34.125>

Materialidades discursivas: diálogos e influencias de la literatura de Cristina Rivera Garza

Discursive Materialities: Dialogues and Influences in the Literature of Cristina Rivera Garza



 **Berenice Romano Hurtado**

Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, Estado de México
México
brhurtado@gmail.com

Resumen

En este artículo se propone, por un lado, revisar dos obras de Rivera Garza –*La imaginación pública* (2015) y *Lo roto precede a lo entero* (2021)– como modelos de una textualidad comunal y de ruptura y, por otro, señalar la apropiación que hacen de esta teoría Sara Uribe en *Un montón de escritura para nada* (2019) y Verónica Gerber Bicecci en *La Compañía* (2023). La intención de esta aproximación es subrayar cómo ciertas propuestas teóricas de Rivera Garza suceden en sus propios textos y la forma en que han sido pauta en el camino escritural de otras autoras.

Palabras clave: Cristina Rivera Garza, influencia, escritura comunal, materialidad

Summary

In this paper, the aim is, on the one hand, to examine two works by Rivera Garza –*La imaginación pública* (2015) y *Lo roto precede a lo entero* (2021)– as models of communal and rupture-based textuality and, on the other hand, to point out the appropriation of these theories by Sara Uribe in *Un montón de escritura para nada* (2019) and Verónica Gerber Bicecci in *La Compañía* (2023). The purpose of this approach is to underline how certain theoretical proposals by Rivera Garza take shape in her own texts, and how they have served as a guiding framework in the writing path of these other authors.

Keywords: Cristina Rivera Garza, influence, communal writing, materiality

Se nos ofrece que la comunidad llegue, o mejor que nos ocurra algo en común. Ni un origen ni un final, algo en común. Solamente un habla, una escritura compartida, repartiéndonos.

Jean-Luc Nancy

Introducción

En *Los muertos indóciles* (2013), la escritora mexicana Cristina Rivera Garza revisa a la teórica argentina Josefina Ludmer (2006) para señalar que la producción literaria de las últimas décadas en América Latina ya no se interesa por marcar la diferencia entre lo literario y lo no literario, por lo que la reflexión ya no se centra en explicar qué es la literatura, sino en subrayar los fenómenos de realización que la definen en el tiempo de su creación. Para Ludmer, “estas escrituras, entonces, pedirían, y a la vez suspenderían, el poder de juzgarlas como ‘literatura’. Podríamos llamarlas escrituras o literaturas postautónomas; son constituyentes de presente” (2006, p. 2). Tanto en el caso de la estudiosa como en el de Rivera Garza, ya no es prioridad determinar si ciertas escrituras son o no son literatura; más bien representan algo que las aleja de poder ser clasificadas como realidad o como ficción y que las convierte en modelos de su presente, no para ser replicadas, sino para hablar a través de él: hacer presente es su sentido.

Rivera Garza no solo reflexiona teóricamente sobre estas ideas, sino que las *realiza* en la escritura que propone; textos como *Lo roto precede a lo entero* (2021) y *La imaginación pública* (2015) son paradigmas de lo que establece Ludmer y que Rivera Garza trabaja desde muy diversas formas. A su vez, como se verá, las reflexiones de la mexicana han sido modélicas para autoras más jóvenes que han asumido como parámetros de su escritura la reformulación de lo que es lo literario, su apropiación y sus alcances, al

rebasar límites tradicionales de los géneros.

Es a partir de estas posibilidades teóricas que para este artículo propongo revisar las dos obras antes referidas de Rivera Garza (modelos de una textualidad comunal y de ruptura), sus reflexiones teóricas y la apropiación que hacen de ella Sara Uribe en *Un montón de escritura para nada* (2019) y Verónica Gerber Bicecci en *La Compañía* (2023). Mi intención es subrayar cómo ciertas reflexiones teóricas de Rivera Garza *suceden* en sus textos y la forma en que ha sido pauta en el camino escritural de estas autoras.

Dos experiencias verbales que cargan multitudes: *La imaginación pública* y *Lo roto precede a lo entero*

Para Ludmer es necesario reflexionar sobre lo que se entiende como “realidad” en la literatura; no es importante en su estudio si existen o no claros vínculos con referencias reales que sostengan el relato, sino más bien notar que estas toman

[...] la forma de escrituras de lo real: del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún ‘género literario’ injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). No se sabe si los personajes son reales o no, si la historia ocurrió o no, si los textos son ensayos o novelas o biografías o grabaciones o diarios (2006, p. 2).

Para esta autora, la reflexión, creación y estudio sobre la ficción debe dar prioridad a la forma que, por un lado, determina el género y, por otro, lleva a diversas maneras de comprensión de lo literario que borran

las fronteras entre realidad y relato figurado.

Esta literatura posautónoma del presente rompe fronteras que antes determinaban su sitio en el canon literario para entrar “en un medio [en una materia] realvirtual¹, sin afueras, [en] la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y ‘real’” (Ludmer, 2006, p. 5), se ubica, además, en el fin de la autonomía del arte, en el que estas literaturas ya no se definen solo como objetos artísticos, sino como parte de un fluir de pensamiento que lo incluye todo. Para Ludmer, la imaginación pública es, además, “una pura experiencia verbal [...] *subjetivapública* de la *realidadficción* del presente” (p. 5).

Además del diálogo teórico que Rivera Garza establece con Ludmer en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), la escritora lleva a su propia *realidadficción* los planteamientos de la argentina. El título de *La imaginación pública* (2015) no solo hace un guiño a la propuesta de Ludmer², sino que se elabora sobre la base de la *pura experiencia verbal* de la que ella habla. En este poemario, Rivera Garza se hace de la escritura de otras autoras y autores, de citas de internet, de telegramas, de definiciones de diccionario, entre otras formas, para proponer una poesía hecha de la materia de estos recursos. Abre el libro con un epígrafe de Ludmer, pero lo “presenta” en forma de poema:

[Mi punto de partida es este.
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
sí son realidad o ficción.

Se instalan localmente
y en una realidad
cotidiana para “fabricar
presente”
y ese
es precisamente su sentido] (p. 7).

Como suele ser con los epígrafes, la cita de Ludmer da la clave de lectura del texto, la “distribución” que Rivera Garza propone del fragmento, al colocar las ideas como si fueran versos, da un giro performativo a la frase de tal forma que, al mismo tiempo que enuncia algo desde la escritura de Ludmer, se realiza en la de Rivera Garza. El uso de corchetes para enmarcar el texto (algo frecuente en la obra de la mexicana) resalta su artificialidad y destaca (aunque el nombre de la escritora está al pie de la cita) que lo ahí dicho no pertenece a la autora del libro. Los corchetes anuncian que el texto es ajeno, que tiene otra procedencia y que, por ello, aquí da un efecto de huella o memoria recuperada.

Al abrir su libro con esta cita que, además, está escrita en primera persona, Rivera Garza habla de su propia labor: cuando dice “estas escrituras no admiten lecturas literarias” (2015, p. 7), señala

¹ Con frecuencia, Ludmer (2006) une dos palabras como una forma de potenciar su sentido y mostrar, además, cómo se disuelven las fronteras semánticas entre ellas. Sobre la *realidadficción*, por ejemplo, señala que se trata de “una *realidadficción* producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Una realidad que es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interiores-exteriores al sujeto [...] incluye el acontecimiento, pero también lo virtual, lo potencial,

lo mágico y lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada o a la que corresponde otra categoría de representación” (p. 3).

² Toma el título del ensayo de Josefina Ludmer *Aquí América Latina. Una especulación* (2020) y es un término que Ludmer repetirá en “Literaturas postautónomas”.

implícitamente que su texto guarda una forma que se va a concentrar en romper las líneas tradicionales que lo definen y llena sus páginas de un discurso fluido compuesto por diversas voces. El libro se organiza en tres partes: “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, “Lo propio de la máquina es cortar” y “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”, en las que, derivada de otros temas, se hace una reflexión de la práctica escritural. Varios de los poemas que componen el libro se han publicado en el *blog* de Rivera Garza, *No hay tal lugar. U-tópicos Contemporáneos*³, además de que “seis poemas reescriben la serie digital *Telegramas para dos Increíblemente Pequeñas forajidas* (2010-2011) y otros siete textos emplean fragmentos de diferentes entregas de la fotonovela del personaje *Increíblemente Pequeña* y de otras publicaciones del *blog*” (Olaizola, 2025a, p. 67). Finalmente (hasta ahora), en otra vuelta del discurso, *La imaginación pública* se agrega al volumen de poesía completa *Me llamo cuerpo que no está* (2023). En el prólogo que Sara Uribe hace para el texto, y que titula “El diminuto mecanismo de las máquinas que sueñan”, describe la poesía de Rivera Garza como “una carretera bífida”:

[...] un camino que se bifurca entre la materialidad más tangible y rotunda y la posibilidad de lo contingente, de lo que podría o no suceder. Sus poemas son un lugar donde es viable que lo que es sea; pero, sobre todo, y como anhelaba Alejandra Pizarnik: que *sea lo que no es*” (Rivera Garza, 2023, p. 7).

La materialidad a la que alude Uribe no solo remite a la presencia de objetos mundanos y a la reiteración de ciertos personajes en su poesía (la Mujer Enorme, la Exdurmiente, la Exmuerta, entre otros), sino a una intención en el manejo del lenguaje, en el juego de los discursos –el propio y el de otros– y en las posibilidades de sentido que se generan a

partir de estos juegos. Realiza lo que Ludmer (2006) señala para las literaturas postautónomas del presente: atravesar fronteras para entrar a un medio realvirtual, la imaginación pública, en la que todo lo que se produce y circula nos penetra y es social, privado, público y “real”.

En su presentación, Uribe describe los poemas de Rivera Garza como postautónomos, como una escritura productora de presente, hecha de múltiples voces. Este tipo de reflexiones no solo lleva a reconocer las posturas sobre la escritura y la literatura de la propia Rivera Garza, sino que deja ver el trabajo escritural de Uribe quien, a su vez, lee e “interpreta” los poemas desde las ideas teóricas con las que han sido concebidos. La labor comunal que realiza Rivera Garza, y que subraya Uribe al decir que esta escritura se hace de “blogs, tuits, telegramas, textos de Wikipedia. [...] artículos periodísticos, obras narrativas y canciones” (Rivera Garza, 2023, p. 9), señala la importancia de la *factura*, el proceso, en estrecha relación con lo que resulta de él. En este sentido, ambas autoras retoman la idea de Ludmer respecto de entender la literatura postautónoma como una forma experimental, de resistencia y crítica, es decir, un trabajo artesanal en el que la palabra funciona como materia maleable para la autora y en la que descansan cuestionamientos respecto de la creación escrita y su autoría. Para Rivera Garza (2023):

[...] la materialidad de un texto [...] es [...] siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad. Y por comunidad [...] me refiero no sólo 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 (p. 23).

³ En: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>

Se entiende, entonces, que la materialidad a la que aluden tanto Uribe como Rivera Garza se dirige a constituir formas discursivas más complejas a partir de sumar capas que, si bien comparten la experiencia del lenguaje, no se limitan a él. Es decir, este tejido intrincado que es la estructura de los textos debe admitir la dimensión que adquiere al sumar otras voces a su discurso. Es solo en esta medida, pareciera que solo en esta medida se puede hablar de experiencia con el lenguaje: en el uso compartido (en comunidad) de las posibilidades performativas de la escritura. Algo que, más allá de parecer una abstracción, es la concreción de lo literario.

Cuando en el poema III, “Todos los sonidos de la muela del juicio” (2015, pp. 17-18), Rivera Garza toma el sentido del título literalmente y coloca la traducción a otros idiomas de “muela del juicio”, está *moldeando* el sentido del término.

Dente del giudizio.
Queixal de l'enteniment o del seny.
Dente do siso.
φρονιμίτης (fronimitis).
Le dent de sagesse.
Ders-al-a'qel (العقل ضرس)
Dens sapientiae.
The wisdom tooth.
Verstandskies.
Zhi Ya (智牙)
Dandan-e aghl (عقل دندان)
Shen bina (שן בינה)
Darsa ta' l-għaqal o darsa ta' l-għaqad.
20 yaş diş.

En coreano es *sa-rang-nee* (사랑니) que significa

literalmente
 “diente del amor” en referencia
 a la juventud y el dolor

del primer amor.

Oyashirazu (親知らず)
gigi bungsu,
fan-jut (ฟัน Wisdom)

Este poema pertenece a la primera parte del libro, “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, y se dirige a explorar tan solo una pequeña parte de ese cuerpo enfermo que circula por el poemario. Aquí, la poesía se revela como imagen y sonido por encima de la promesa de un sentido que se pueda extraer de los versos. Esos versos son, en *realidad*, una especie de traducción de un término, que bien puede ser también una idea: muela del juicio o diente del amor, juventud, dolor, primer amor. Más allá de que se pueda conocer cada idioma (incluso los ideográficos que en sí mismos cargan otras posibilidades de sentido), el efecto del poema es sobre todo visual, pero no porque cargue imágenes en el sentido tradicional de la idea, sino porque es una imagen en sí misma. En esta línea, el poema es pura materia, significa no solo como lenguaje, sino como imagen inserta en otros lenguajes.

Si, de acuerdo con Ludmer (2006), la imaginación pública refiere a un *movimiento* que acerca y fusiona las distintas esferas de la *realidad ficción*, en su libro Rivera Garza se aproxima a distintas facetas del cuerpo (el sexo, la enfermedad, el dolor y el gozo) desde el cúmulo de variadas autorías (sin autores) y con diversos recursos en su armado. En las tres partes que componen el poemario, se da una especie de transmutación de género, como cuando el ensayo de Ludmer muta a un poema y con ello modifica en parte la función discursiva que cumple. En esta línea, según Andrés Olaizola (2025a), la idea de fabricar presente que Rivera Garza retoma de Ludmer y desarrolla en toda su obra supone una:

escritura [...] [como] práctica en donde están implicados la materialidad del lenguaje y de los textos y, por supuesto, el cuerpo de quien escribe. La escritura es un trabajo en donde las materias lingüística y textual se transforman en un proceso en donde el cuerpo del/de la escritor/a gasta

energía, queda marcado, también se transforma (p. 68).

Que la materialidad del lenguaje alcance la materialidad del cuerpo de la propia autora implica que se rocen asimismo la materialidad de las otras voces que participan de la escritura, y la de lectores pasados y por venir. Así como se da un cambio de forma o de género en la escritura, también hay una transformación de la corporalidad a la textualidad en la enunciación. La escritora que firma estos poemas ha puesto el cuerpo, literal y figuradamente, para poder hablar acerca de él desde la propia experiencia que tiene de *ser* cuerpo. Al mismo tiempo, los lectores se reconocen en las vivencias del cuerpo y experimentan con el lenguaje en los poemas. La descripción de un dolor de cabeza en el poema “Cefalopatía”, por ejemplo, conduce al reconocimiento de la experiencia que se narra, a la vez que se vive el cuerpo a través de la realidad de un cuerpo ajeno, el de la autora⁴, que es, a su vez, no un cuerpo, sino textualidad.

En cualquier parte.
De la cabeza. En los diferentes tejidos de la cavidad.
Craneana. En las estructuras que la unen.
A la base del cráneo. Los músculos.
Y vasos sanguíneos que rodean.
El cuero cabelludo. Cara. Cuello.
En el lenguaje coloquial.
Cefalea.
Es un dolor de cabeza
(Rivera Garza, 2015, p. 19).

De este modo, la materialidad de la que se ha hablado antes carga nuevos tintes al aludir al mismo tiempo a una materialidad corpórea y a una discursiva. Las hebras que una y otra suponen y que se entrelazan, no solo en este sino en todos los poemas,

ilustran la idea acerca de un tipo de materia en la que no hay grado definido de realidad o de ficción y que, más bien, construye presente y *realidad ficción*. Así, como suele ser en Rivera Garza, su escritura es un decir-hacer, un tipo de *performance* en el que no solo hay una propuesta discursiva, sino la poética detrás de ella, una especie de sugerencia de lectura. De ahí que en el cruce de registros que se da en su poesía, haya una pura experiencia verbal *subjetivapública* de la *realidad ficción* del presente latinoamericano. Como realidad que busca no ser representada, en la *realidad ficción* de *La imaginación pública* “se transponen lenguas, lenguajes, géneros, estéticas, regímenes de expresión completos entre textos, entre medios” (Olaizola, 2025a, p. 69).

Así como lo hace en cada una de las tres secciones, en “Lo propio de la máquina es cortar”, la autora agrega al final de esa segunda parte una página escrita en itálica que funciona, al mismo tiempo, como una especie de acotación a los poemas; también refiere a esos *rastros* de escritura fuera de la obra que se tiene en las manos; y, finalmente, propone una lectura de esta. En esta parte se da una serie de referencias consultadas-apropiadas y una descripción metodológica del quehacer de la autora. La nota señala: “*Con textos de Guadalupe Dueñas y Doddie Bellamy en máquina mezcladora Lazarus Corporation.*” (2015, p. 73); la inclusión en el proceso de escritura de un *software* que sirve para combinar distintos textos pone a los lectores frente a un escrito que revela su factura y que abre la discusión acerca de la autoría, el plagio y las escrituras comunales. El poemario se confirma así como organizado en función de una poética

⁴ Al final de “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, la autora escribe en itálica: “[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]” (2015, p. 57).

diferente, que no representa exclusivamente a la voz que firma el texto, ni siquiera tampoco a la simple combinación de otras escrituras, sino a los efectos que todo esto puede o no producir, a la carga sémica, al cambio de perspectiva y de percepción acerca del lenguaje y lo que significa. Al respecto, Rivera Garza (2013) señala en *Los muertos indóciles*:

Se trata de una poética, pues, que ha dejado de creer que el único afuera del lenguaje [...] se consigue a través del código de lo literario y que, por consecuencia, explora críticamente las estrategias de producción, distribución y archivación de las distintas articulaciones textuales con el lenguaje público de la cultura (p. 25).

En esta parte se subraya, entonces, una especie de desarticulación del lenguaje en favor del fragmento y la periferia. De igual modo, la acotación al final de la primera parte del poemario da cuenta de una desarticulación del cuerpo de la supuesta autora que firma la nota, al explicar que los padecimientos que se describen en los poemas los vivió en cuerpo propio.

Además de explicar el uso de la herramienta mezcladora de textos, habla sobre el método y describe cómo configuró cada parte de esta sección. Sobre “Yo me equivoqué de bosque” señala, por ejemplo:

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 (2015, p. 73).

Así, describe los resultados de la mezcla que la herramienta literaria digital hace con la información que le da; usa el procedimiento en la máquina de Lázaro 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. [...] Es el verano de 2012. Llueve.] (2015, p. 73).

En la última parte del libro, “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”, la acotación en itálica no se hace al final de los textos que la componen, como ha sucedido en las dos primeras, sino que abre los seis apartados que conforman el relato “Telegrama 1.0 [llega hasta 1.5] para dos increíblemente pequeñas forajidas”. El comienzo, que se repite idéntico en cada parte, dice:

[El texto se escribirá a doble renglón entre líneas y en mayúscula sostenida/No se deberán dividir silábicamente las palabras/Se deberán eliminar palabras innecesarias como: artículos, conjunciones y preposiciones/Se usarán términos enclíticos, como ‘solicítote’, ‘agradecemosle’/Se deberá, en lo posible, utilizar palabras que no pasen de 10 caracteres.] (p. 81).

El tema general de esta última parte del libro se concentra en las mujeres desaparecidas; los enclíticos, entonces, parecen tener la función de completarlas, de darles cuerpo: “Solicítoles informes paradero” (p. 81); “Quiérolas” (p. 85); “Viéronlas reír” (p. 91); “Ruégoles información” (p. 94); “Dicen viérolas correr despavoridas huir” (p. 98); “Dicen viérolas caer abismo cajuela tumba” (p. 98); “Imagínoslas sin memoria sin sustento sin techo. ¿dentro de una cajuela?” (p. 106). Los enclíticos, entonces, en el texto señalan lo que no está. Entre estos *Telegramas* se incluyen otros poemas del mismo tema, de los que sobresale uno dedicado a Marisela Escobedo⁵, “Que despavoridas no”:

⁵ Marisela Escobedo Ortiz fue una enfermera y activista social mexicana, asesinada en Chihuahua el 16 de diciembre de 2010 por protestar, investigar y

demandar justicia para el feminicidio de su hija Rubí Frayre Escobedo. Para preservar su memoria, se

Habría que entender algo. Mirar al cielo, por ejemplo. Mirar las palmas de las manos y avanzar a tientas. A veces es necesario tocar una pared y a veces es necesario rasguñar una pared. El dolor de las yemas de los dedos. El debajo de las uñas. El cerrojo de los dedos. El muro existe por el eco que lo tienta. El muro es tu contra qué. Hasta ahí llegaron ¿no es cierto? Lo que se hace en realidad es caer y, luego, de ser posible, volver a caer. Leer es sólo una forma de postrarse (Rivera Garza, 2015, p. 99).

Los enclíticos muestran distintas formas de hablar de lo mismo; piden, exigen, se descomponen en pedazos igual que los cuerpos perdidos. La idea de fragmento, de partícula que completa, da un ritmo a los textos en el que la falta de artículos, conjunciones y preposiciones alude a las ausencias y al mismo tiempo incrementa la fuerza de las palabras que sí son necesarias. El señalamiento de quitar las palabras que “sobran” subraya una urgencia en el lenguaje (en su efectividad) que da relieve, sobre todo, al apremio en la búsqueda de las desaparecidas. De ahí el uso del telegrama, para enviar información rápida y concisa hacia otros espacios, y con la fuerza y contundencia necesarias para romper fronteras. El fragmento no solo habla de los cuerpos ausentes, sino de los que se cansan en la búsqueda, de los que poseen esas uñas que rasguñan la pared, que se va desintegrando por dolor y que en y con las partes que quedan encuentran la forma de seguir diciendo la denuncia: “hablar y gatear [...] tocar el suelo con las manos. [...] Trastabillar. [...] quebrarse [...] Decir: Aquí. Decir: Duele” (p. 99).

Como señala Olaizola (2025a) en relación con la poética y propuesta teórica de Rivera Garza, “lo propio de la literatura es cortar, trasladar, pegar, trocar, tachar, borrar, mezclar” (p. 73), lo que supone releer, reinterpretar y reescribir discursos, no solo

puede ver el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020).

literarios, sino de cualquier esfera humana susceptible de ser narrada. Pareciera que parte de la propuesta de la escritora es llevar el proceder de la academia a la creación, esto es, que la escritura, sin importar el género literario, se haga de las partes de otras obras; que se traiga al texto “propio” otros discursos, y que en la medida en que se los lea, se decida recortar y extraer partes de ellos para vincularlos, crecerlos, ocultarlos o fusionarlos para afirmar, negar, contradecir continuamente los relatos.

En su *blog No hay tal lugar*, particularmente en el texto “Escrituras colindantes” (julio, 2004)⁶, Rivera Garza escribe que “en la vida como en la escritura, lo verdaderamente interesante ocurre en las colindancias, esos espacios volubles donde lo que es no acaba de ser y, lo que no es, todavía no empieza”. Una afirmación que abarca varios aspectos de su postura frente a la literatura: no solo lo que ya se ha puesto de relieve sobre la poesía de *La imaginación pública*, sino el dar una mirada distinta a los puntos ciegos del espacio, admitir que los límites guardan un sitio material con un potencial semántico distinto al de los discursos que se mantienen en la frontera sin atreverse a cruzar. Estas escrituras colindantes producen territorios nuevos a partir de sistemas y estructuras que se mantenían fijas, produciendo en ellas movimientos y cambios que las llevan a generar presente y a renovar su sentido en diversas textualidades.

La escritura de Rivera Garza se preocupa por crear una ficción que ilustre su poética; de este modo, el espacio de su discurso es maleable, sujeto al azar y al juego. En *Lo roto precede a lo entero* (2021), la autora afirma que un epígrafe es una cita y, al

⁶ Está publicado también en *Lo roto precede a lo entero* (2021, p. 49).

mismo tiempo, comienza su texto con una del académico Sergio Villalobos-Ruminott: “es necesario intersectar la época de la desaparición generalizada con la pregunta por los restos y los desperdicios” (p. 15); con lo que, en el contexto de la frase, el autor refiere a la violencia, la muerte y la desaparición de personas, y que Rivera Garza recupera, no solo en el sentido original, para señalar el movimiento de la escritura que es posible producir a partir de esos residuos. Se debe entender que, tanto en el caso de Villalobos-Ruminott como en el de Rivera Garza, estas *sobras* no son desecho, sino materia presente (en la ausencia) que habla de lo que no está y, a su vez, produce nuevos discursos.

A partir de la propuesta de Achille Mbembe sobre necropolítica, Rivera Garza reflexiona acerca de cómo el Estado saca al sujeto del lenguaje, lo desubjetiviza, al condenarlo a ser espectador de la violencia, “transformándolo de un hablante en un viviente” (2013, p. 22). Frente a este estado de parálisis, la autora rescata los procesos de escritura dialógicos en los que el autor pasa a ser un lector “quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia” (p. 22). Se da entonces una necroescritura, como procedimiento de lectura del mundo actual, que se realiza sobre una poética de la *desapropiación*. La *necroescritura* que propone la autora a partir de estas reflexiones supone, más que una línea temática, una práctica y un proceso sobre el lenguaje, que se realiza a partir de la desapropiación producto de la lectura crítica y de la organización de *comunalidades de escritura*, tal como se ha señalado sobre *La imaginación pública*.

En Rivera Garza se da una perspectiva particular respecto de lo que es la escritura,

que la lleva a configurar textos políticos movidos por distintos conflictos sociales, particularmente los que suceden en México, pero que para ella también son una herramienta a partir de la cual entra en diálogo con otros. La frase de *Lo roto precede a lo entero* (2021), “un libro [...] es dos libros” (p. 41), alude a un discurso compartido, pero, también, a una idea de sentido que *excede* los límites de la inscripción y que, de nuevo, está implícitamente refiriendo a una materialidad que rebasa la de la tinta: una especie de materia conceptual. El exceso o suplemento que es la escritura⁷ genera ese mundo paralelo de la cita, como una forma de incomodidad: un libro “siempre hallará la manera de quedarse en el lugar más incómodo del cuerpo” (2021, p. 41). Es decir, el libro, que dice más de lo que tiene inscrito, se guardará en la experiencia de lectura como un pendiente, como un sentido que apenas se ha asomado parcialmente y que empujará dentro del cuerpo hasta que halle una salida que lo lleve a una organización discursiva distinta.

Lo roto precede a lo entero (2021) se conforma de fragmentos, de microensayos en los que la autora realiza lo que hasta aquí se ha señalado como su propuesta: engarzar discursos sobre la idea de que las materias, sin importar sus diferencias originales, son maleables y por ello susceptibles de romper sus propios límites y vincularse (mezclarse, fundirse, romperse, copiarse) con otras. En este sentido, igual que sucede en la mayoría de su obra, Rivera Garza va haciendo una serie de afirmaciones que sirven no solo para explicar su propio quehacer en la escritura, sino para ser referencia de otras, es decir, para hacer planteamientos teóricos sobre

⁷ Es evidente la influencia de Jacques Derrida en Rivera Garza; el francés desarrolla la idea en toda su

obra, pero se puede revisar particularmente *De la gramatología* (1971) y *La diseminación* (1975), en sus versiones en español.

cómo debería ser lo que hasta ahora se ha entendido como literatura.

En aras de señalar esta influencia en dos escritoras (Sara Uribe y Verónica Gerber Bicecci), como se ha dicho al comienzo de este texto, la revisión de los textos de Rivera Garza no puede ser detenida, pero sí, y esa es la intención aquí, resaltar justamente esos caminos teóricos que de cierto modo están marcando las poéticas de otras escritoras mexicanas que le suceden. La fragmentariedad de *Lo roto precede a lo entero* permite que se extraigan ideas que caracterizan esta poética, como una especie de aforismos que resumen reflexiones en torno al *artesano* de la escritura que, según Roland Barthes (1989), son la escritora y el escritor. Y si bien Barthes usa el término para referir al trabajo de la escritura como uno de esfuerzo y realización con el cuerpo, en el caso de Rivera Garza, además de concebirla como un acto en el que, en efecto, se pone el cuerpo, ese movimiento sumado al trabajo artesanal deja ver la materialidad de la escritura. En esta línea, podría decirse que *Lo roto precede a lo entero* (2021) es un tipo particular de libro-objeto. En él se despliega una autorreferencialidad constante al lenguaje y al acto de escritura que enfatiza la materialidad del texto hasta volverlo plástico: desde el propio título, que busca autorrepresentarse en la formación de las palabras —*Lo/rotopr/ecedea/lo/entero*—, hasta una serie de textos que reducen el núcleo de las breves anécdotas a su forma de organización o a una reiterada alusión al acto de escritura que *hace lo que dice*. El último infraensayo del libro, que lleva el nombre del volumen, da cuenta de esta plasticidad en la que, a pesar de que se logra comprender lo que escribe, el significado pasa a segundo plano:

Dic Robe Juarr qu, cua de na ha serv hab con pal enter, ha q habl co pedaz d palab— reconq e olvi balbu y dej q lo pedaz s pegu de

pues sol os con sueld l s hue y la rui s. Dic q lo troz os d alg sn anter a alg.

y, co puen lee, toy d acuer (Rivera Garza, 2021, p. 273).

La cita refiere a la undécima poesía vertical del argentino Roberto Juarroz, quien habla de

[...] romper también las palabras [...] /Y hablar entonces con fragmentos, /hablar con pedazos de palabras, ya que de poco o nada ha servido/hablar con las palabras enteras. /reconquistar el olvidado balbuco/ [...] y dejar que los pedazos se peguen después solos, /como se sueldan los huesos y las ruinas. /A veces lo roto precede a lo entero, los trozos de algo son anteriores a algo (2005, pp. 68-69).

El poema de Juarroz no solo es el estímulo para el texto de Rivera Garza en el juego plástico que realiza al romper efectivamente las palabras, sino que además los versos hablan del movimiento que la autora hace, no solo de forma explícita en el último infraensayo de su libro, sino también de maneras más o menos evidentes a lo largo de todos los textos. Comienza el libro con un escrito que refiere al acto de teclear y escribir, y termina con la referencia a la palabra misma y la idea de abrirla, trozarla para que en sus partes signifique. El movimiento en espiral que parecen dibujar estos dos textos engloba diversos otros que a su vez salen de sus límites para ser la pieza que precede a otras escrituras que han sido o que serán. El resto, entonces, es un trazo que se dirige hacia fuera del texto en busca de nuevas formas de representación; de manera que cada fragmento dentro de la escritura de la autora es la sustitución de otros pedazos en el interior del juego de residuos que supone la escritura para ella. En esta distribución lúdica de las palabras rotas (palabras de otros que se insertan en palabras que, por lo pronto, son de Rivera Garza), el sentido queda desplazado, pospuesto.

Para la autora, “recordar la materialidad del lenguaje” (2021, p. 17) debe regir el acto de escribir; de ahí que inicie *Lo roto precede a lo entero* con un texto que describe la acción misma de teclear, es decir, escribir no es solo la idea abstracta de hacer un discurso, sino la concreción misma de hacerlo como continuidad del propio cuerpo. “Escribir: este es el medio” (2021, p. 17), señala, es la forma misma para llegar al otro lado, es la extensión de la idea que alcanza otras ideas y, a partir de ahí, en una mezcla de textualidades, decirlo otra vez todo. Ser un artesano de la escritura es, precisamente, “nunca, ni por un momento, olvidar el teclado. La materialidad de esto. Esta práctica. Escribir” (p. 18).

A partir de sus reflexiones sobre la escritura digital, Rivera Garza encuentra en ella una materialidad y corporalidad que trata de repetir en la producción textual y que en *Lo roto precede a lo entero* queda ilustrada. La fragmentariedad que compone el texto expone la importancia que para la autora tienen las palabras por encima del relato: “Narrar es una exageración. Francamente” (2021, p. 91), no porque, desde luego, sea literalmente así, sino para resaltar una vinculación nueva con el lenguaje, en la que no solo los grandes relatos, sino incluso la palabra suelta, los restos conceptuales, pueden tener una potencia discursiva por sí mismos. Esto es: hay en torno a los pedazos textuales un exceso de sentido que proviene justamente de su brevedad. El sentido que se condensa en los fragmentos facilita la comunión con otros discursos, porque, para Rivera Garza, “cada párrafo contiene, en clave, la narración entera” (2021, p. 39). Esto afirma, por un lado, la posibilidad de guardar significados en poco texto y, por otro, la idea respecto de que una escritura carga la huella de sí misma en cada frase. En una especie de fractalidad, el texto, desde su forma más breve, ya contiene su sentido y la manera de leerlo.

De ahí que pareciera que, para la autora, la poesía ocupa un lugar central en la literatura, ya que es en ella donde mejor se representa la materialidad del lenguaje: “Un párrafo bien escrito es un cuento completo. Un párrafo mejor escrito es un poema” (2021, p. 39). Así, se afirma la brevedad como una especie de virtud de la escritura, con la que se puede lograr un cúmulo de sentido en un espacio discursivo condensado. Lo significativo del lenguaje queda, de este modo, representado no solo en lo que significan las palabras, sino en la imagen que lanzan, como si se tratara de ideogramas; y justo porque las palabras representan a quien no está, son la “materialización del en-lugar-de” (2021, p. 43).

En esta línea, el arte siempre implica un sentido *concentrado* en sí mismo y, cuando se trata de la escritura, su materialidad descansa en cómo se usan las palabras, literal y figuradamente (lo que, para Rivera Garza, se cumple mejor y más plenamente en el poema). En *Lo roto precede a lo entero*, la autora reflexiona sobre la autoría, la escritura, la lectura y el libro; pensar en el lenguaje como materia determina cómo se conciben estos temas. “Escribir es sólo una versión gráfica de esa voz alta [...] oigo la escritura” (2021, p. 61) en la medida en que modifico mi percepción. Es decir, las escrituras colindantes, las que suceden fuera de los géneros, demandan un ajuste de lectura. De ahí que ella afirme que no todos los textos se abren a todos los lectores: “los libros solo se dan a aquellos que saben leerlos, solo aquellos con los que existe la base de la afinidad y la probabilidad de la complicidad” (2021, p. 48). Aquí radica la posibilidad de señalar una continuidad de la escritura de Rivera Garza en Sara Uribe y Verónica Gerber Bicecci, respectivamente: en la asimilación de ideas y formas de realización que, en este caso, interesa subrayar desde la

materialidad, aunque hay muchos otros puntos de confluencia.

Respecto de esta vinculación entre escritoras, Rivera Garza habla de una “lectura desidentificatoria [que] no invita a descubrir Lo Otro en mí; me compele, en cambio, a producirme como Otro (del Otro) (de la Otra)” (2021, p. 77); como un nuevo resultado de la convivencia en el lenguaje de Otro. Según la escritora, la lectura debe borrar a quien lee para resultar en alguien modificado por la escritura de otro; se suma a la experiencia la realidad de alguien más y eso debe cambiar la percepción y el efecto de ese contacto. En la lectura se encuentran las grietas a través de las cuales se puede entrar al otro, a la otra, “para recontextualizar y descontextualizar. Para honrar al residuo” (2021, p. 80).

Tanto en *La imaginación pública* como en *Lo roto precede a lo entero*, Rivera Garza desarticula los géneros con el fin de escribir desde espacios textuales maleables para la lectura y para esa descontextualización que provoca reescribir. Igual que en otros textos, en estos dos la escritora llama a participar para, en comunidad, crear presente, entender la:

Escritura con (hora).

Escritura con aquí.

No la contextualización del texto sino la textualización del contexto (2021, p. 119).

Entender la urgencia de narrar el momento, de cubrir el presente con una discursividad palpable que no solo se escribe, sino que también se dibuja o se moldea con las manos. Observar con Olaizola (2025b) que mucho de la literatura latinoamericana no solo ha roto las fronteras de géneros, sino que se ha apropiado también de otras formas de textualidades y maneras de organizar sentido. En ella se integran:

textos impresos, fragmentos, imágenes, capturas de pantallas, *frames*, reproducciones con distintos grados de fidelidad de discursividades y estéticas de las tecnologías y los medios, [...] [un] continuo audiovisual multipantallas en red [que] [...] impacta [...] de lleno por su constancia y ampliación en los entornos de los/as escritores; acaso porque esos restos de conversaciones de *chats*, *mails*, de publicaciones de *Facebook*, de fotocopias subrayadas, materiales alejados de “lo literario”, pero de fácil composición y difusión, eran restos, como los que habían quedado luego de las sucesivas crisis en América Latina finisecular (p. 235).

Esta realidad múltiple lleva a que otras escritoras también se sientan identificadas con una textualidad configurada a partir de todos los sistemas (culturales, económicos, políticos, sociales, virtuales e informáticos), porque reconocen que están implicados en la generación de nuevos y diversos códigos. A su vez, tomar en cuenta todas las facetas de la realidad permite una proximidad con los discursos que genera escrituras comprometidas y críticas. En este tenor, se reconoce que “un libro tiene el poder de formar comunidades de lectores que son, en realidad, comunidades específicas de percepción. ¿Y qué hay más poderoso y, luego entonces, amenazante, que trastocar la manera en que percibimos el mundo?” (Rivera Garza, 2021, p. 48). Se da, entonces, una identificación en la forma de mirar la vida que, en el caso de las escritoras que se revisan en este artículo, supone compartir una manera de entender la escritura y el modo en que ellas mismas se conciben como parte de esas textualidades.

La influencia de la escritura de Rivera Garza, así como sus reflexiones en torno a su realización, ha alcanzado a varias

escritoras mexicanas⁸. Las líneas de trabajo que una y otras han seguido son múltiples y han llevado a desestabilizar ideas arraigadas de lo que se entiende por literatura y su forma de hacerla. Los géneros, la aproximación crítica, la manera de relacionarse con el texto desde una lectura más cercana, la escritura que toma “prestada” otra escritura, la autoría comunal, escribir presente, son todos puntos argumentales en el trabajo que estas autoras hacen sobre la literatura. Como se ha dicho desde el comienzo de este texto, interesa particularmente subrayar el carácter de materia del lenguaje y la forma en que se integra a otras materialidades en la propuesta de Sara Uribe con *Un montón de escritura para nada* (2019) y Verónica Gerber Bicecci con *La Compañía* (2023).

Así como Rivera Garza se nutre de otras lecturas (de los postestructuralistas o las propuestas de Ludmer, de acuerdo con lo que aquí se ha expuesto), la influencia que ella ejerce en otras escritoras es notable. Hay una especie de red que se teje entre ellas en la que se pueden encontrar vínculos explícitos en dedicatorias o agradecimientos, pero, más importante, huellas de lo que estas autoras han hecho con los caminos trazados por Rivera Garza; reescrituras que han suscitado debate, como las estrategias discursivas que

utiliza, y la manera muy particular en la que, tanto Uribe como Gerber Bicecci, se han apropiado de estos discursos.

Escrituras derivadas: Sara Uribe y Verónica Gerber Bicecci como lectoras de Cristina Rivera Garza

Un montón de escritura para nada (2019) es un libro de poesía que desmitifica el género, los criterios editoriales y al poeta mismo. Más que poemas con una forma tradicional, el libro se conforma de relatos: en él se cuentan muchas de las interacciones entre la escritora, que en el libro se denomina “la Enunciante”, y “la Editorial”, que van dando cuenta del trabajo que hay detrás de la creación del poemario. Más allá de la romantización de la figura del poeta como productor de un “valor-genialidad” por encima de un “valor-trabajo” (Barthes, 1989), lo que se muestra es justamente ese escritor-artesano, del que habla Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (1989), que “desbasta, pule, talla y engarza su forma, exactamente como un lapidario hace surgir el arte de la materia” (p. 66) y que, en el caso de Uribe, además, se enfrenta a un modelo editorial que ve en la escritura un producto que se vende y no uno cultural.

⁸ Se puede mencionar como caso, además de las que se revisan aquí, la propuesta textual de Vivian Abenshushan (México, 1972) quien, como escritora y editora independiente, ha construido su carrera sobre la deconstrucción de la forma literaria, de la idea de autoría y del proceso de escritura en sí mismo. En esta línea, se debe mencionar el experimento que supone su obra *Permanente obra negra [et al.]*, publicada en 2019, que en principio se presentó en cuatro versiones. La primera es el libro impreso de manera convencional, con las seis partes que lo componen distribuidas en un “orden fijo”. La segunda presenta las páginas suajadas de tal forma que las seis partes quedan “separadas” y con la

posibilidad de moverse y transformar el contenido de cada hoja. La tercera versión se organizó en una caja que guarda las partes del libro como fichas de trabajo, lo que saca cada grupo de textos de su serie original y permite que se mezcle con las otras cinco. La cuarta versión, finalmente, es un algoritmo digital que puede consultarse en internet (<https://medialabmx.org/1658-2/>), y que elige aleatoriamente una ficha cada vez que se consulta. Esta última es semejante a la máquina mezcladora que usa Rivera Garza en *La imaginación pública* y a la *máquina distópica* (el oráculo web configurado entre Gerber Bicecci, Canek Zapata y Carlos Bergen), que se hizo paralelamente a *La Compañía* y está en www.lamaquinadistopica.xyz.

El libro de Uribe responde a la afirmación de Barthes respecto de considerar el lenguaje como materia maleable en las manos de un escritor, de tal modo que hay un cruce de estratos que no conservan su espacio tradicional, sino que se mueven y ponen en primer plano discursos que, cuando se trata de literatura, están de fondo. En este caso, el diseño del libro de Uribe apela a lectoras y lectores, incluso antes de entrar propiamente a lo que dice el texto. La portada del libro, con un diseño colorido y un tamaño tipográfico de alrededor de 65 puntos, no solo anuncia el título del texto y el nombre de la autora, como suele ser, sino que señala, todo con minúsculas: “esta es la portada del libro de poesía de Sara Uribe titulado un montón de escritura para nada publicado por dharma books”. Si bien tiene la misma información que cualquier portada, poner los datos en palabras, literalmente, da paso a una acción performática que se va a mantener en todo el libro. El texto de Uribe se presenta visual y conceptualmente como un libro-objeto, incluso más que en el caso de *Lo roto precede a lo entero* (2021). Además del título, el nombre de la autora y el de la editorial, lo que resulta relevante de la portada es que se diga que es un libro de poesía. El señalamiento enfrenta a las y los lectores a una serie de contradicciones por el tipo de escrito con el que se encuentran. Como literatura postautónoma, el texto de Uribe desmonta lo que tradicionalmente se considera poesía para crear una estructura compleja de varios planos, que no solo involucran los que conforman un escrito literario, sino que suman materialidad al texto con una fuerte presencia del diseño y del sitio que ocupa la letra en estas páginas. Esto es, se mueven los márgenes, los colores y tamaños de la tipografía; se incluyen páginas que parecen ser las de pruebas de galera (las que no ven las y los lectores); irrumpe la autora en el colofón y en la contraportada. Se da, entonces, una

especie de sobreexpresión de medios lingüísticos y plásticos, así como una sobrepresencia de la autora, quien hace la poesía, la distribuye libremente en las páginas, enseña el “detrás de” la producción y narra de manera irónica las dificultades de negociar con los editores este “modelo” de “producción literaria”.

Uno de los planos del libro es descriptivo; señala: “esta es la primera portadilla del libro de poesía de Sara Uribe, titulado [...]” o “esta es la segunda portadilla del libro de poesía de Sara Uribe titulado [...]”, también “esta es la contraportada del libro de poesía de Sara Uribe titulado [...]”. Asimismo, los títulos del libro describen de qué trata cada uno de los 12 poemas que lo conforman; el primero pone: “Poema en que la enunciante escanea su propio libro publicado con *copyright* para distribuirlo de manera anónima y gratuita en internet” (Uribe, 2019, p. 9). El colofón se señala a sí mismo y dice:

Este es el colofón del noveno libro de Sara Uribe titulado *Un montón de escritura para nada*. Se terminó de imprimir en noviembre de 2019 coincidiendo con el trigésimo cuarto aniversario del lanzamiento de *Slave to the Rhythm* de Grace Jones. La impresión fue hecha en la Ciudad de México. El papel de los interiores es Bond ahuesado de 90 g y el de la cubierta es couché semi-mate de 250 g. En su formación se emplearon las tipografías ITC Bodoni 72 (Kirsanov, 1996) y Hoefler Text (Hoefler, 1991). Se tiraron 1000 ejemplares más sobrantes para reposición (2019, s. p.).

En el infraensayo 122 de *Lo roto precede a lo entero* (2021), Rivera Garza escribe: “Lo que de verdad me asusta. Lo poco” (p. 267). La frase, además de irónica y autorreferencial, alude a la necesidad de lo que, en contraposición, podría nombrarse “lo mucho”; es decir, cuando en la escritura, la posibilidad de que la cantidad, la abundancia, esté en el sentido. La ironía puede, justamente, decir mucho más de lo que aparece escrito, como en el

infraensayo 122. En el caso de Uribe, el exceso está también en el tono irónico, lúdico, con el que en su texto critica la industria editorial; está en las palabras que visualmente aglomeran la portada, portadillas y contraportada, pero también en toda la estructura interna del libro que da la misma importancia a la forma que al contenido.

Con el epígrafe de la poeta venezolana Miyó Vestrini, Uribe señala de dónde ha tomado el título:

Bueno, escrita está. Un montón de escritura para nada. Los poetas son así. Escriben dos líneas y eyaculan ellos mismos. Solos. Les encanta todo lo que escriben. En cambio, mírate. Eres poeta y no eyaculas. Algo así como una culpa imperdonable (p. 7).

Además, muestra los caminos de lectura que le interesan para el poemario: por un lado, el contraste entre las poetas mujeres y los poetas y, por otro, la poca o relativa importancia de la poesía como género. Estos temas, además, le sirven a la autora como punto de partida para señalar otros como la autoría, la escritura comunal, la disolución de los géneros y la materialidad del lenguaje.

La forma del libro también rompe lo tradicional: es casi un cuadrado (21x20 cm) y la disposición del texto tampoco guarda el sitio habitual. Si bien no hay una organización única cuando se trata de poesía, el libro de Uribe rompe cualquier idea previa, no se puede señalar en él ni estrofas ni párrafos en el sentido conocido de los términos, y son pocas las páginas que parecen tener el “formato” de poema. Por esto es más importante señalar en la portada que se trata de un libro de poesía, porque al mismo tiempo que impone a la lectura buscar la correspondencia con un género, rompe con todo lo que se espera de él. Parece decir: esto también es poesía.

La forma “distorsionada” que propone Uribe presenta márgenes sin justificar, voces señaladas con distinta tipografía, páginas con indicaciones en recuadros que se ubican en los márgenes (como en las galerías o páginas en proceso de corrección), puntos, líneas, corchetes aquí y allá que señalan una libertad en la formación del texto que contrasta con las limitaciones editoriales que narra el contenido.

Como se mencionó arriba, el primer poema refiere a cómo la escritora escanea su propio libro para difundirlo de forma gratuita por internet, a pesar de que ha sido publicado con *copyright*; el segundo poema habla de que se le dicta cómo deben ser escritos sus poemas; el tercero alude a un hombre y una mujer que cuestionan la necesidad de la poesía; el cuarto poema refiere a la masculinidad de “ciertos señores panaderos”, que opinan sobre la “repostería literaria del presente” (2019, p. 19). Así, sucesivamente, cada título describe discursos (prosa o poesía, no importa) que narran las relaciones entre la escritora, “la enunciante”, y algún editor o personaje que busca imponer una idea de la literatura que la autora no comparte: sobre el poema puro, la página en blanco, el origen y la naturaleza de la poesía, entre otros temas que en su escritura se vuelven absurdos obstáculos a la fluidez de la composición literaria. Con esto, Uribe hace señalamientos que revelan cómo las escritoras de alguna forma están controladas para funcionar correctamente en la maquinaria de producción editorial. La ironía del texto es una crítica a la industria editorial en México y al machismo, que supone no solo lo que dice en el discurso, sino la propia organización material del escrito, con sus múltiples y variadas rupturas de fronteras, que desestabilizan la posición del poeta.

De acuerdo con Esteban Romero Álvarez, es

[...] a partir del [...] reconocimiento –y desmitificación– de la figura del poeta, que *Un montón de escritura para nada* establece su propio lugar de resistencia gracias a que Uribe entabla un diálogo de sororidad al saturar sus textos con referencias a las escritoras que la han marcado (2021, s. p.).

En los recuadros al margen que emulan los de las correcciones en las galeras, Uribe escribe la referencia de escritoras y obras de las que saca frases que integra a su propio discurso y que subraya con itálica. Continúa Romero:

En este sentido, no es una casualidad que Uribe únicamente mencione mujeres a lo largo del poemario: desde la maestra de Charlie Brown hasta Rosario Castellanos, lo que mantiene la unidad entre los textos de la obra es la posibilidad de crear una diégesis a partir del diálogo para todas aquellas escritoras excluidas por lo “inservible” de su labor o por su “inferioridad” frente al “genio” de los autores masculinos. Así, la visión que Uribe presenta de la labor poética es la de una escritura colectiva que se construye a partir de la lectura y el encuentro con otros (o en este caso, *otras*) (2021, s.p.).

De este modo, se ve la confluencia entre la búsqueda de una escritura comunal y la ruptura con los géneros literarios que dificultarían el diálogo entre los variados discursos. Según Rivera Garza,

una escritura colindante no ocurre, no puede ocurrir, en un género literario específico. [...] 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 (2004).

Así, como suele ser la escritura de Sara Uribe⁹, compone su poesía en la

interacción con otras escritoras y subraya su voz con itálica:

Un poema que pase la prueba de cocción perfecta del palillo prístino,

.....porque, realmente, ¿cómo se escribe? ¿qué se dice?

Y ¿cómo se empieza?..... Clarice Lispector.

.....

[...]

cómo se

escribe y

describe, en su iteración, el fracaso.

.....

.....*Si yo supiera lo que es estragón y ananá*.....Rosario Castellanos.

Lección de cocina.

.....

(Uribe, 2019, p. 20).

Como señala Rivera Garza, el tejido que se hace entre una escritura y otras viene de una lectura amorosa, de la comprensión profunda que permite una “apropiación” de esa otra letra para desde ahí diseminar su sentido. Se da un juego con el género a partir de la intención de poner en escena el diálogo con otras autoras. El “impacto traumático” (Rivera Garza, 2004) que supone la colindancia de géneros y escrituras resuena en el libro de Uribe para enfatizar la crítica a ciertas demandas editoriales. En el fragmento de la cita, alude a la intención de algunos sujetos del medio editorial que pretenden intervenir, incluso en la escritura de los poemas, decir cómo deben ser: “Queremos que escribas un poema a meses sin intereses”, escribe la autora, “Pero, ¿qué quieren, un poema o un

⁹ Como sucede en *Antígona González* (2012) o en *Rosario Castellanos. Materia que arde* (2023).

chai latte soya venti?” (2019, p. 13), concluye con la misma ironía.

En una entrevista con *El informador* (2020), Uribe afirma:

siempre me ha atrapado la capacidad de resistencia de la poesía; es un género en el que eres más libre de experimentar y llevarla hasta los límites con otros géneros, y me gusta hacer estos experimentos que lleven al lector a cuestionarse si esto es o no poesía (s. p.).

El juego en *Un montón de escritura para nada* reformula la pregunta sobre la poesía, concentrándose no solo en lo que dice, sino en una forma que rebasa la mera organización de los versos, cuando los hay. La forma del poema, en el caso de este libro, se expande fuera de la letra impresa y se apropia de toda la materialidad del objeto narrativo. Es decir, es poema no solo lo que escribe Uribe y engarza con otras escrituras, sino que lo es también el diseño del libro, los títulos críticos e irónicos de cada poema, los márgenes en blanco y los que están llenos de acotaciones con los nombres y obras de otros discursos que, a su vez, suman su poesía a la de Uribe. La materialidad del libro es poesía. La forma en que esa materialidad se realiza también lo es. Y a partir de estas rupturas y concesiones que se da la autora, la poesía se vuelve política, se salta todos los “Usted no podrá. Usted no podrá. Usted no podrá” (2019, p. 10) con los que choca y ella, que “ni sería ni legal” (p. 34), no puede dejar de preguntarse: “¿de verdad puedo escribir lo que yo quiero escribir?, ¿mi escritura es entonces totalmente libre?” (p. 58).

Para Uribe, “no puedes escribir poesía si no lees poesía. El poder leerle en otros te permite reflejarte y dialogar con otros. La poesía es un diálogo con otras escrituras” (Uribe en *El informador*, 2020, s. p.), de ahí que no solo interactúe con distintas escritoras en sus textos, sino que reconozca la importancia de esos vínculos

en su propio aprendizaje como poeta. Cuando en una entrevista con *Libros de medio siglo* (2015) le preguntan por sus influencias, el primer nombre que da, de una lista de autoras y autores con los que busca dialogar, es el de Cristina Rivera Garza. En esa charla, Uribe subraya la importancia de que estos diálogos supongan incursionar profundamente en la escritura de los otros, apropiarse de su discurso para que, en esas relaciones, surjan nuevos sentidos. Propone “poner a temblar” el sistema literario: “la originalidad, la autoría, la construcción de una ‘voz propia’, la tradición, los soportes y las estrategias escriturales del panorama contemporáneo. Que [las y los nuevos poetas] hagan arder su propia poética” (s. p.).

El libro de Uribe desconcierta por todos los elementos que desmonta y desmitifica; entre las aguas que arrasan distintos temas canónicos, el más contundente es el de la figura del poeta. Cuando hay un reconocimiento entre lo que se es y lo que se escribe, el conflicto se vuelve existencial y no una mera posición del ego. “Yo es igual a escritura” (2019, p. 23), dice la enunciante de uno de los poemas, lo que no es lo mismo que decir que se está presente en la escritura, sino que el yo también es una elaboración poética; de ahí que escriba más adelante: “no te creas lo que te estoy contando porque soy una ficción de mí” (2021, p. 39), “una nunca es más verdadera” (2019, p. 45). Y esto es así, también, porque la escritura que proponen tanto Rivera Garza como Uribe —y, como se verá, también Gerber Bicecci—, es más una búsqueda del otro; las colindancias que saltan las fronteras de los géneros también abren las puertas a otros discursos, y es ahí donde las escrituras creen ser parte “del deseo de otro que es mi otro y el otro de otro” (Rivera Garza, 2021, p. 256).

“¿Escribes con el cuerpo?” (2019, p. 55), pregunta Uribe.

“¿Puede la poesía ser autoficción?” (p. 54), cuestiona Uribe (2019) cerca del final del poemario, como detonante para reflexionar sobre la autoría: ¿qué implica poner el nombre en un libro en el que, además de figurar un yo ficticio, se escribe con “las palabras literarias y no literarias de los otros”? (p. 54). ¿Y qué suponen todas estas categorías cuando lo que se busca es la escritura libre, en comunalidad no solo con otras, sino con la materialidad de discursos distintos al escrito? Por ello, en el cierre, los versos del texto son más preguntas que respuestas, porque ya no hay certezas cuando se trata de deconstruir al poeta agarrado a su poesía, ya que al final:

Créeme
es pura
construcción
de personaje (Uribe, 2019, p. 52).

En los agradecimientos finales, Uribe se dirige, entre muchas otras escritoras, a Cristina Rivera Garza y al “acuerpamiento afectivo, material y editorial de Verónica Gerber” (2019, p. 61), entre otras. La amistad entre Sara Uribe y Verónica Gerber Bicecci produjo en 2023 un libro en el que colaboraron juntas: *Rosario Castellanos. Materia que arde* (2023). En la primera presentación del texto, en marzo del mismo año de su publicación en la *Feria del libro de Minería*, Sara Uribe afirmó: “yo ya no puedo escribir sola”. Con esto señala una posición política y creativa en la que su poética se construye del diálogo con otras escritoras. *Materia que arde* no solo narra una vida, sino que erige en personaje a una Rosario con cuerpo, en relieve, que se presenta al lector con rasgos definidos y sus

contradicciones. La urdimbre textual se completa, se tiñe de las imágenes con las que Verónica Gerber Bicecci interviene el libro y completa la identidad de Rosario: páginas de bordados chiapanecos, glifos mayas, piedras que se apilan conforme avanza el relato y lámparas occidentales que, a manera de prolepsis, acompañan al lector hasta el final de la historia con estas “voces de la contradicción”, de acuerdo con Gerber Bicecci. En el libro,

[...] los dibujos se enredan, colisionan o conversan con el texto en español a través de los diseños de las bordadoras de Chiapas y de la escritura maya. Los bordados invaden de verdor y de saberes ancestrales del entorno natural a una colección de lámparas de distintas épocas, y acompañan a una serie de piedras que, como los años, se van amontonando en cada capítulo (2023, p. 7).

El texto da constancia de una comunión de ideas, trabajo e intenciones entre Uribe y Gerber Bicecci que deja claro, además, su compromiso con la visión teórica de Rivera Garza.

En 2019¹⁰, Verónica Gerber Bicecci *confecciona* un texto que involucra las ideas sobre autoría, escrituras postautónomas, de imaginación pública y textos comunales. Gerber Bicecci es una escritora y artista visual mexicana, que se define a sí misma como artista visual que escribe. Su formación en *La Esmeralda*, la escuela nacional de pintura, escultura y grabado, ha hecho que su escritura, igual que en *Materia que arde*, se vea intervenida por otros discursos¹¹.

La Compañía (2023) es un escrito hecho de distintos niveles textuales. De un modo semejante a como hace Uribe en *Un montón de escritura para nada*, Gerber

¹⁰ El texto fue exhibido en México, antes de ser publicado, como una pieza-libro en la bienal FEMSA de 2018 y se publicó en 2019 con Almadía. La edición con la que trabajo en este artículo es de 2023.

¹¹ *Conjunto vacío* (2015) es otro ejemplo de este tipo de discurso múltiple en la producción de Gerber Bicecci; en este, la autora cruza el relato escrito con imágenes de diagramas de Venn.

Bicecci invita a su texto a otras voces. *La Compañía* tiene dos partes señaladas: por un lado, está la escritura y lo que en ella se narra y, por otro, tiene un plano visual que incluye fotos, dibujos, diseño particular de cada página y claroscuros que conforman la organización plástica del libro. Así como en el texto de Uribe se hace una exhibición de los modos de proceder de las editoriales, en el suyo Gerber Bicecci lleva a cabo una denuncia sobre el daño ambiental que sufrió un pueblo de Zacatecas por el abuso en la extracción de mercurio de la región. Y elige hacerlo desde la imaginación pública, es decir, a partir del cruce de planos de ficción y sucesos reales, lo que provee al relato de relieves de sentido.

En la primera parte (“a.”), Gerber Bicecci retoma uno de los cuentos más reconocidos de la autora zacatecana Amparo Dávila: “El huésped” (1959) y lo transcribe con pequeñas modificaciones. En el Apéndice de fuentes, Gerber Bicecci señala sobre él:

Reescritura del cuento “El huésped” de Amparo Dávila, publicado originalmente en 1959. La reescritura consistió en sustituir a los personajes ‘el huésped’ y ‘Guadalupe’ por ‘Compañía’ y ‘máquina’, cambiar el tiempo verbal del texto a futuro y la voz narrativa a segunda persona (2023, p. 191).

Lo que la autora entiende como *reescritura* supone en plástica una intervención que busca recontextualizar el escrito de Dávila en una realidad distinta a la del cuento, pero que igualmente causa zozobra y desconcierto. Los cambios que ha elegido hacer sobre el relato original ganan importancia cuando se leen en relación con las imágenes que acompañan el texto y que no cumplen la función de ilustrarlo, sino de potenciar el sentido de las palabras. Los elementos gráficos se conforman de “fragmentos tomados de los pictogramas de *La máquina estética*, de Manuel Felguérez, 1975” (2023, p. 191), así como

de fotografías de estudio de Elizabeth del Ángel, fotografías de archivo del Dr. Héctor René Vega Carrillo y fotografías de alto contraste de la propia Gerber Bicecci. La parte “b.” se compone de archivos, investigaciones, entrevistas y diagramas de distintas personas que ayudan a Gerber Bicecci a completar el panorama de lo que sucedió a raíz de la extracción de mercurio en el pueblo zacatecano San Felipe Nuevo Mercurio. Después viene el Apéndice de fuentes y, finalmente, el “Epílogo” que Cristina Rivera Garza escribe para el libro de Gerber Bicecci.

Respecto del texto, Federico Catoni (2020) señala que el “particular” estilo de Gerber Bicecci “se caracteriza por el cruce en la página de varios medios expresivos que concurren a armar un discurso que, a través del fragmento, ilumina cuestiones contundentes que involucran tanto los individuos, como la totalidad del cuerpo social” (p. 400). En la primera parte, esto sucede en la medida en que las pocas líneas que acompañan a las imágenes de cada página crean una atmósfera inquietante, al sumar tanto lo que se dice en el cuento de Dávila como lo que se reescribe en el texto de Gerber Bicecci y que, al sumarse a las fotografías de alto contraste (con grises, negros y blancos intensos), proyecta un sentido más poderoso. En el cuento original, los personajes viven en un estado de alerta, miedo y desconcierto que se traslada a la relación con otros personajes (los de la reescritura, pero también los sugeridos por las fotografías), de tal forma que el horror ya no viene únicamente de una amenaza en el ámbito privado, el de la casa familiar, sino del exterior, del medio ambiente contaminado, del espacio compartido con otros.

Como espectadores y lectores del libro de Gerber Bicecci, nos enfrentamos al reconocimiento de una situación tan

desestabilizadora como la de “El huésped” de Dávila, pero con el añadido de que lo que se exhibe en las imágenes, si bien es una representación, no es ficción. La primera fotografía muestra un letrero de carretera que indica “Nuevo Mercurio 90”; en adelante, las imágenes serán de caminos de terracería que dan cuenta de un lugar pequeño y aislado (incomunicado, señala el relato), de la mina abandonada con un letrero de advertencia como sitio peligroso, casas en ruinas, aridez, descuido y desolación. El cuento, entonces, con los cambios en los personajes (la Compañía y la Máquina) que son respectivamente amenaza y ayuda, toma un nuevo sentido dentro del contexto que dan las imágenes como escenario para que *sucedan* las palabras de una nueva forma. En esa espiral de representación, frases como “la furia contenida por tanto tiempo” (p. 64) o “nacerá en ella el deseo de venganza” (p. 67), entre otras, subrayan la necesidad de enfrentar a un enemigo silencioso pero letal. Como señala Catoni (2020), “lo que aparentemente es una acumulación de códigos compleja y poco inteligible adquiere una fuerte carga semántica si se consideran las relaciones que, aunque no inmediatamente evidentes, unen el texto y las imágenes” (p. 401).

El escrito, como sucede con *Un montón de escritura para nada* de Uribe, es un libro-objeto en la medida en que su producción suma elementos visuales importantes. Está impreso en un tamaño de media carta con una portada en color plateado mate y los interiores con páginas negras. En la parte “a.” predominan, como se dijo, los contrastes en distintas tonalidades de blanco y negro de las fotografías; mientras que en la parte “b.” la mayoría es texto en letra blanca, algunos diagramas también en tinta de ese color y dos imágenes intercaladas de un murciélago con las alas extendidas, una de frente y otra de revés. La

escritura en blanco de esta parte carga la historia documentada de lo que sucedió en San Felipe Nuevo Mercurio. Es evidente que la combinación de ambas partes no solo completa el sentido de cada una, sino que lo proyecta al remitirse a una red compleja de fuentes que desembocarán en los mismos temas. La decisión de poner cara a cara dos relatos de distinta naturaleza los transforma y resultan en una misma historia, que desde la ficción agrega patetismo a una situación real de horror.

Tal como sucede en los textos vistos de Rivera Garza y Sara Uribe, el de Verónica Gerber Bicecci se hace de fragmentos. Por un lado, están los que entran en diálogo con las fotografías en la parte “a.” y, por el otro, los que se retoman de voces (orales y escritas), que completan el relato de San Felipe Nuevo Mercurio: el auge en los años treinta de la extracción minera de cinabrio, cómo se funda la compañía Mercurio Mexicano y cómo llega el deterioro de San Felipe Nuevo Mercurio a mediados de los años setenta, cuando los estadounidenses comienzan a llenar el pueblo ilegalmente de desechos nucleares, que causarán intoxicaciones en la tierra con las consecuentes enfermedades en sus habitantes.

La presencia de la autora en *La compañía* es la de una especie de curadora que organiza los hipotextos de los que se vale para configurar el libro. Teje una compleja red de voces y fuentes bibliográficas, así como decide un orden particular para cada uno de los materiales gráficos que recupera o que ella misma crea. Como buena artista plástica, Gerber Bicecci se preocupa más porque lo organizado visualmente hable por sí mismo, en lugar de verbalizar la denuncia. La exhibición de los materiales muestra el camino que ella ha recorrido para configurar el dolor que hay detrás del evento. Y esto lo logra al reescribir el horror doméstico del cuento de Dávila y ponerlo

en el contexto de un miedo colectivo; las voces que invita a su *performance* reproducen el eco de la emoción original del relato de Dávila, la vuelven plural y, por ello mismo, por compartida, es más humana.

En el “Epílogo” del libro, Rivera Garza pone de relieve el trabajo de Gerber Bicecci como desapropiativo. Según la autora, el texto nos lleva a colegir como lectores a partir de “la serie de yuxtaposiciones textuales [...] [que] lejos de facilitarnos la tarea, ofreciendo una interpretación cronológica o personal de los hechos, Gerber Bicecci muestra, con sus bordes desiguales y sus lenguajes propios, los materiales seleccionados” (2023, p. 200). Nos enseña los andamios sobre los que se sostiene el texto, de tal forma que entendemos y profundizamos en su construcción.

Para Rivera Garza, el trabajo de Gerber Bicecci como escritura de desapropiación, rescata las palabras de otros y las organiza en un discurso que los representa. En un gesto performativo, Rivera Garza subraya la importancia de esta forma de reescritura y, a la vez, remite a su propio trabajo en *Los muertos indóciles*, con lo que produce una especie de puesta en abismo en la que una y otras y otros se encuentran en una reproducción infinita de ecos. Como señala en este “Epílogo” con palabras de José Revueltas (que ella desarrolla a su vez en *Autobiografía del algodón* (2020), se trata de “aceptar que nuestros pasos van sobre las huellas que han dejado otros” (2023, p. 204).

Como escribe Cristina Rivera Garza en la Introducción a *Los muertos indóciles* (2013), el escritor es como un “manipulador de signos o curador del lenguaje contemporáneo” (p. 28), y descolocar textos para ponerlos en otro sitio supone, tanto para ella como para Uribe y Gerber Bicecci, moverlos de lugar para crear

“textos ‘con-movidos’ y ‘con-moventes’” (Gerber Bicecci, 2023, p. 28). En el “Epílogo” señala que re-escribir (manipular) un texto “nunca es una práctica inocente” (2023, p. 208); el trabajo de recorte es arduo y se dirige a reconsiderar lo que se ha dicho y a desviar el sentido hacia otros caminos. En los agradecimientos de su libro, Verónica Gerber Bicecci menciona a Sara Uribe y, desde luego, a Cristina Rivera Garza.

Palabras finales

Lo que ha escrito Rivera Garza para el libro de Gerber Bicecci se inserta muy bien en el bucle discursivo que las incluye a las tres autoras y que se ha intentado describir en este artículo. En el “Epílogo”, Rivera Garza agrega que “el que re-escribe desencadena. Destruye. E invoca [...] a las continuidades que, desde el pasado, fraguan una práctica de resistencia y desacato con el presente” (2023, p. 209). Es indudable que el esfuerzo crítico que estas autoras desarrollan, no solo en los textos que se han nombrado aquí sino también en su obra completa, tiene giros teóricos que comparten y han desarrollado desde sus intereses y estilos particulares. “Aquí estamos [escribe la autora]. Esto es lo que compartimos. Este es nuestro abismo” (2023, p. 211); y en lo que coinciden, nos devuelve nuestro lugar en el mundo junto a otros cuerpos dispuestos a compartir este espacio. El epígrafe de Nancy con el que inicio este artículo alude a este gesto de comunalidad en el que la confluencia de escrituras nos ubica en un presente común.

Referencias

- Barthes, R. (1989). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI Editores.
- Catoni, F. (2020). Verónica Gerber Bicecci, *La compañía. Otras modernidades. Los recomendados*, 11(24), 400-403.
- El informador*. (2020). “La poesía es un diálogo con otras escrituras”: Sara Uribe [Entrevista]. <https://www.informador.mx/cultura/La-poesia-es-un-dialogo-con-otras-escrituras-Sara-Urbe-20200208-0015.html>
- Gerber Bicecci, V. (2023). *La compañía*. Almadía.
- Juarroz, R. (2020). Roberto Juarroz: 5 poemas de poesía vertical. *Lee poesía*. <https://leepoesia.pe/roberto-juarroz-poemas/>
- Libros medio siglo* (2015). “El lenguaje me parecía la única forma de fijar lo efímero, de nombrar la ausencia”: Sara Uribe [Entrevista]. *Libros medio siglo*. <https://www.librosmediosiglo.org/blog/el-lenguaje-me-parecia-la-unica-forma-de-fijarlo-efimero-de-nombrar-la-ausencia-sara-uribe>
- Ludmer, J. (2006). *Literaturas postautónomas*. <https://palabraimageninfod.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/07/literaturas-postautoc3b3nomas-ludmer.pdf>
- Nancy, J-L. (2001). *La comunidad desobrada*. Arena Libros.
- Olaizola, A. (2025a). Traducción y poética en *La imaginación pública* (2015) de Cristina Rivera Garza. *Zama*, (17), 65-81.
- Olaizola, A. (2025b). Cristina Rivera Garza. Lo roto precede a lo entero. 125 *infraensayos. Literatura Mexicana*, 36(1), 231-236. <https://www.aacademica.org/andres.olaizola/54>
- Rivera Garza, C. (10 de julio de 2004). *No hay tal lugar* [Blog]. <https://cristinariveragarza.blogspot.com/search?q=Escrituras+colindantes>
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. TusQuets Editores.
- Rivera Garza, C. (2015). *La imaginación pública*. Conaculta.
- Rivera Garza, C. (2021). *Lo roto precede a lo entero. 125 infraensayos*. Dislocados.
- Rivera Garza, C. (2023). Epílogo. Verónica Gerber Bicecci. En *La compañía* (pp. 197-214). Almadía.
- Rivera Garza, C. (2023). *Me llamo cuerpo que no está. Poesía completa*. Lumen.
- Romero Álvarez, E. (2021). Un montón de escritura para nada [Reseña]. *Punto en línea*, (91). <https://puntoenlinea.unam.mx/indice-de-contenidos?view=article&id=1623>
- Uribe, S. (2019). *Un montón de escritura para nada*. Dharma Books.
- Uribe, S. (2023). El diminuto mecanismo de las máquinas que sueñan. En C. Rivera Garza, *Me llamo cuerpo que no está. Poesía completa* (pp. 7-18). Lumen.
- Uribe, S. (2023). *Rosario Castellanos. Materia que arde*. Lumen.