


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

Recibido: 03/03/26
Aprobado: 16/04/26
pp. 1- 26
<https://doi.org/10.48162/rev.34.127>

Análisis sintiente: la investigación colectiva de las escrituras esporádicas y mudantes en “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” (2015), de Cristina Rivera Garza

Sentient Analysis: Collective Investigation Through Sporadic and Shifting Writings in Cristina Rivera Garza’s “Interpretaciones Catastróficas De Los Signos Del Cuerpo” (2015)



 **Vega Sánchez-Aparicio**
Universidad de Salamanca,
Salamanca,
España
vegawinslet@usal.es

Resumen

Afín al correlato de las esporas, Cristina Rivera Garza produce una escritura múltiple y comunitaria que opera como red de sensores textuales. Su trabajo con las prácticas de la materialidad lingüística convierte la reescritura, la intervención y la mezcla de textos en gestos de indagación crítica frente a entornos vulnerados por las lógicas del capital; de este modo, habilita la producción de saberes alternativos y no hegemónicos que desbordan el punto de vista localizado. Esta propuesta, desarrollada desde la perspectiva de la *investigative aesthetics* (Fuller y Weizman, 2021: 25), evidencia un interés por la materialidad del lenguaje y por la eficacia de esa presencia para examinar las múltiples voces y temporalidades que estructuran un relato, además de funcionar como dispositivo que compromete a los participantes de la observación. De este modo, el estudio demostrará la adscripción de su proyecto de escritura a esta práctica desde sus inicios y sostendrá que la textualidad de *La imaginación pública* (2015) y, en particular, de “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, problematiza los procesos de producción de la escritura y de la imaginación mediante su inscripción, registro y análisis en el propio texto.

Palabras clave: Cristina Rivera Garza, textualidades de la investigación, escrituras planetarias, ensamblajes, cuerpos.

Abstract

Much like the correlation of spores, Cristina Rivera Garza has produced a multifaceted, communal body of writing that functions as a network of textual sensors. Her work with the practices of linguistic materiality transforms the rewriting, intervention, and blending of texts into gestures of critical inquiry in the face of environments compromised by the logic of capital; in this way, she enables the production of alternative, non-hegemonic knowledge that transcends localized perspectives. This proposal, developed from a research-oriented perspective, demonstrates an interest in the materiality of language and in the efficacy of that presence for examining the multiple voices and temporalities that structure a narrative, as well as functioning as a device that engages the participants in the observation. In this way, the study will demonstrate the alignment of her writing project with this practice from its inception and will argue that the textuality of *La imaginación pública* (2015) and, in particular, of “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, problematizes the processes of writing and imagination through their inscription, recording, and analysis within the text itself.

Keywords: Cristina Rivera Garza, *research textualities, planetary writings, assemblages, bodies*

Pero un ojo es sobre todo una garza que se posa en la memoria.
Cristina Rivera Garza, La imaginación pública

La resonancia es el aullido ciego de la medicina.
Lina Meruane, Sistema nervioso.

Introducción

En el ensayo de Cristina Rivera Garza que integra la obra colectiva *Tsunami* (2018), donde da cuenta del ataque suscitado por sus comentarios acerca del tratamiento de la Maga en la obra de Cortázar, la autora recurría al correlato de las esporas para caracterizar a la comunidad de escribientes que respondió a esta forma de violencia simbólica en línea¹. De manera similar a los “organismos unicelulares y pluricelulares” y a las bacterias, este material textual, producido por lectores y usuarios en redes, generó un acompañamiento clave para elaborar su propia respuesta, pero “una vez cumplida su misión, se dispersó otra vez” (Rivera Garza, 2018, p. 162). Dado el alcance de estas interacciones y su capacidad para abrir reflexiones alternativas, esta semejanza con las esporas adquiere plena relevancia. Como advierte Anna L. Tsing, más allá del desarrollo parcializado de los ecosistemas y del conocimiento, el hecho de considerar lo esporádico abre vías para el pensamiento errante, diverso y especulativo: “Cuando pensamos en paisajes, las esporas nos sirven de guía para concebir la heterogeneidad

intrapoblacional; cuando pensamos en ciencia, las esporas modelan la comunicación abierta y el exceso” (2021, p. 315). Ese carácter plural y la recombinación material que conlleva caracterizan también la escritura viva o “en sucio” de Rivera Garza (19 de mayo de 2009, s. p.). Igual que sucede en el ámbito de los hongos matsutakes —y de sus “cuerpo[s] fúngico[s] genéticamente diverso[s]”—, su práctica escritural “surge de fusiones históricas” (Tsing, 2021, p. 331) perceptibles en el texto y, en compañía con los demás agentes participantes, contribuye a la reconfiguración de un paisaje multiespecie (2023, p. 18).

Estos rasgos se observan a lo largo de la producción de la autora —textualidades complejas, personajes inestables, relatos equívocos, géneros fronterizos, lenguajes heterogéneos, materialidades múltiples—, lo que explica su vinculación con un ejercicio performativo y transgénico (Estrada, 2010a, pos. 330). A su vez, Cheyla Samuelson identifica en este proyecto una pulsión de “exploración y expansión” (2010, pos. 1109), lectura que dialoga con la indeterminación constitutiva de las colindancias como principio estructurador de su poética². Así, en estas escrituras se

¹En el texto, Cristina Rivera Garza desentraña los mecanismos de poder que atravesaron la deslegitimación de su voz crítica en torno al personaje de *Rayuela* tras una entrevista difundida en *Babelia*, en la que un conjunto de escritores valoraba el legado literario de Julio Cortázar. Allí, Rivera Garza advertía el relegamiento de la Maga y su silenciamiento persistente en los debates intelectuales en la novela, lo que desencadenó un ataque de las élites conservadoras del panorama

literario en México y una ridiculización de su análisis. Se han estudiado estas estrategias represivas y su matriz patriarcal en “Interruptoras: asepsia digital y tecnopoéticas responsables en las escritoras hispánicas”, junto con la puesta en juego de las redes digitales en la disposición de su respuesta (2022, p. 78).

² En su planteamiento, la condición colindante no se da dentro de un género establecido, sino que configura “espacios volubles donde lo que es no

identifica un paralelismo con las esporas del matsutake —orientadas a la generación de “organismos mosaicos” (Tsing, 2021, p. 331)—, dado que su performance conlleva la producción de “mapa[s]” de lecturas (Hind, 2010, pos. 6128) y su complejidad les impide “ser asimilad[a]s a la definición monolítica de la identidad”, como ocurre con los personajes de sus obras (Seydel, 2010, pos. 2955).

Además de las transferencias entre lenguajes, géneros y categorías identitarias, la escritura de Rivera Garza se caracteriza por una constante experimentación (Hind, 2005, p. 38; Estrada, 2010a, pos. 376; Abreu Mendoza, 2010, pos. 2731) y por una crítica dirigida a los dispositivos del poder (Ruffinelli, 2008, p. 36; Seydel, 2010, pos. 2951; Parodi, 2010, pos. 1177; Palma Castro y Quintana, 2015, p. 11). Quienes han estudiado su obra destacan, asimismo, la indagación en el lenguaje como clave de lectura, planteada a través de una desestabilización “del signo” (Palma Castro, Galland Boudon *et al.*, 2015, p. 130).

Estas acciones de vaciamiento en la obra de la autora (Estrada, 2010a, pos. 391; Hind, 2010, pos. 6316) funcionan como un medio para reconocer las convenciones de la institución lingüística, científica, cultural, social y literaria (Ruffinelli, 2008, p. 36; Zavala, 2010, pos. 4149; Sánchez Prado, 2010, pos. 5268; Ramírez Olivares, Palma Castro *et al.*, 2015, p. 71; Palma Castro, Galland Boudon *et al.*, 2015, p. 136), así como la imposición de identidades, géneros y modalidades discursivas (Seydel, 2010, pos. 2789; Estrada, 2010b, pos. 3284). De manera paralela, activan una dispersión, suspensión o

acaba de ser y, lo que no es, todavía no empieza” (Rivera Garza, 10-7-2004, s. p.). Como se ha indicado en otro lugar (Sánchez-Aparicio, 2017), se trata de un rasgo teórico abstracto, sino de un efecto que se materializa en la lectura de sus prácticas

estancamiento de relatos, líneas y tramas (Estrada, 2010a, pos. 403; Hind, 2010, pos. 5971; Ramírez Olivares, Palma Castro *et al.*, 2015, p. 93), y muestran que el sentido se configura como el principal “enigma” (Lámbarry, Sánchez Carbó *et al.*, 2015, p. 114).

A estos procedimientos orientados a una búsqueda de lenguaje alternativo —entendidos por Palma Castro, Galland Boudon *et al.* como la “zona crítica” de su poesía—, se suma una “zona y práctica política” indisolublemente vinculada, en la que Rivera Garza perfora el convencionalismo poético y el canon (2015, p. 141), en consonancia con su compromiso de “leer la realidad [...] políticamente” (Keizman, 2013, p. 6). De esta manera, puede observarse que la autora no solo recurre al discurso en “clave metaficticia”, como han señalado los estudios sobre sus novelas (Abreu Mendoza, 2010, pos. 5762), ni se limita a inscribir en la ficción los principios de la incertidumbre, sino que, al hacer visibles las condiciones materiales del lenguaje y el “proceso de escritura” (Ruffinelli, 2008, p. 38; Ramírez Olivares, Palma Castro *et al.*, 2015, p. 65), pone igualmente de relieve la dimensión corpórea y política de los textos.

La obra de Rivera Garza activa los restos materiales y los componentes textuales como huellas que permiten una indagación política en los relatos del poder. La escritura se configura aquí como una sustancia heterogénea compuesta por registros que la sostienen, en consonancia con el paradigma de la estética de investigación formulado por Mathew Fuller

escriturales, donde las obras se muestran resistentes a toda clasificación genérica estable, ya que se articulan como conjuntos de materiales que operan a la vez en distintos registros discursivos y formales.

y Eyal Weizman (2021). Así se refieren ambos autores a estas producciones:

[...] seeks to create a poly-perspectival assemblage of open epistemic and aesthetic multiplicity. As such, the process of investigation might itself establish a social contract that includes all the participants in this assemblage of truth production and dissemination that Forensic Architecture calls 'open verification' (2021, p. 26).

Por ello, la imaginación en Rivera Garza se redefine como percepción significativa y “encarnada” (2021a, p. 32; 2022, p. 185), lo que encuentra un correlato en la propuesta de Fuller y Weizman, para quienes la estética de investigación implica la producción de “*sensing organisms*” entendidos como instancias activas de registro (2021, p. 33). Como advierte Francisca Noguerol desde la noción de ‘*escrituras forenses*’³, afín a los presupuestos de Weizman, la literatura puede ofrecer también un “*contramapeo del poder*” (2024, p. 12) desde la disposición de voces olvidadas por los registros oficiales y “*el orden simbólico*” (2024, p. 23). Se trata de una escritura trazada a partir de restos, desechos o pedazos que da cuenta de las violencias sistémicas —políticas, sociales, ambientales— con el fin de dar continuidad al debate en torno a los imaginarios hegemónicos y las formas de exclusión.

En el texto “*Pajarracas*”, incluido en *Terrestre* (2025), su libro más reciente hasta la fecha, Rivera Garza condensa estas propiedades que atraviesan el conjunto de su obra. El relato se articula en torno al desplazamiento exploratorio de dos figuras femeninas multiespecíficas, cuya presencia orienta la lectura hacia una perspectiva de descentralización de lo humano, mientras subraya la complejidad de su materia textual y conceptual e inscribe la errancia en el entramado narrativo. En este sentido, no resulta

³ Cabe apuntar que Noguerol adscribe la textualidad de *Autobiografía del algodón* en esta estética (2024, p. 20).

fortuito que sean definidas por uno de los personajes como sujetos “mudantes” — que “se mudan de un lado a otro”, “hacen su casa en otro sitio” y “no pueden parar” (2025, p. 119)—, ni que, en otro de los viajes del relato, las protagonistas se reconozcan en lo que denominan una “rara comunidad esporádica” (2025, p. 133), integrada por seres humanos y no humanos. Estas dos formas de nombrarlas ponen de relieve una constelación de existencias múltiples y transitorias, cuya construcción remite a un dispositivo de observación fundado en la conciencia planetaria de la coexistencia. Por ello, el relato rebasa el plano diegético y subraya la composición de su proyecto literario, lo que hace posible concebir conjuntos de escrituras esporádicas y mudantes como dispositivos de una textualidad investigadora.

El lenguaje poético de *La imaginación pública* (2015) —sexto poemario de la autora, posterior a *Viriditas* (2011)— explicita estas directrices mediante la exposición de los materiales y su procedencia, las operaciones de elaboración textual, las pautas compositivas y las mediaciones que inciden en la escritura, así como las temporalidades que regulan sus lógicas de producción. Mediante la conjugación de documentos y estrategias compositivas adscritas a la materialidad del lenguaje —tales como el montaje de textos, la inscripción lingüística o el uso de moldes organizativos—, Cristina Rivera Garza configura, en el poemario, un ensamblaje textual que, como en el conjunto de su obra, despliega una indagación hecha de

escrituras en interacción con fragmentos ajenos y múltiples registros planetarios — signos de origen heterogéneo, coexistencia de planos léxicos, elementos humanos y no humanos, entre otros—. Acorde, además, a su carácter formal —circunstancia que la autora enfatiza mediante una versificación semióticamente significativa y la textualización de la elipsis, fundamentales en la primera y segunda partes—, el texto modula los enfoques de su proyecto escritural —prácticas dolientes, documentales y excluidas de los sistemas de inscripción hegemónicos— y los reordena a través de una exploración que remite a las operaciones de sus obras poéticas. Se localizan, así, como ocurre en el poemario *La muerte me da* (2007), derivas y “frases castradas” que reformulan otros discursos (Palma Castro, Galland Boudon, *et al.*, 2015, p. 149) y, en este caso, su reflexión permanente sobre las dinámicas de la contemporaneidad⁴. Este tejido no resulta fortuito, pues en él se afirma una imaginación materialmente situada, no abstracta, que funciona como principio operativo de la obra. En esta línea, “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, primera parte del poemario, expone el modelo de análisis en la materia textual sobre el que se construyen las secciones posteriores. Desde este marco, el presente estudio se propone examinar tales mecanismos y las acciones que dispone Rivera Garza para auscultar los lenguajes del presente, atendiendo a la formulación de una metodología analítica que se valida en la

⁴ Con respecto a esto, puede señalarse la carga semiótico-material que adquiere el título de la última parte de *La imaginación pública*, “Me llamo cuerpo que no está”, al remitir a una inscripción material de lo ausente e introducir un discurso roto propio del procesamiento de otros discursos. Desde esta perspectiva, no es inocente que la autora organizase

bajo ese mismo título el conjunto de su obra poética, recopilada en 2023 por la editorial Lumen, lo que insiste en un ejercicio de vaciamiento de la abstracción inherente a su poesía; del mismo modo, un planteamiento afín se reconoce en el sintagma *La fractura exacta* (2019), membrete que reúne dicho corpus para la editorial chilena Libros del Cardo.

segunda sección de la obra y se aplica en la tercera.

Abiertas al exceso

Según Jorge Ruffinelli (2010), Rivera Garza realiza un cuestionamiento de los factores que intervienen en la construcción del lenguaje desde una perspectiva feminista, lo que sitúa a la autora en una preocupación por las violencias hacia las mujeres latentes en los discursos – operaciones visibles en *El mal de la taiga* (2012) o en *El invencible verano de Liliana* (2021), entre otros trabajos—. Asimismo, la confrontación recupera a los “descastados” (Parodi, 2010, pos. 1204) por la narrativa científica y política de la modernidad y del progreso —como ocurre, según la crítica, en su primera y fundacional novela *Nadie me verá llorar* (1999)— y, en consonancia con las más recientes aportaciones ensayísticas de la autora, la conciencia colectiva de Rivera Garza se desplaza para abarcar también “toda esa materia sinfónica que vibra” (2015a, p. 24), tanto en el interior como en el exterior de la escritura.

Se trata de una postura planetaria que, aunque hoy suele vincularse con el pensamiento materialista de Gilles Deleuze y Félix Guattari, José Revueltas, Rosi Braidotti, Donna Haraway, Manuel De Landa, Rob Nixon o Jussi Parikka a la luz de obras como *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), *@EstacionCamaron* (2016), *Autobiografía del algodón* (2020) o el ensayo *Escrituras geológicas* (2022), resulta ya reconocible en los albores de su proyecto escritural. Dan cuenta de la heterogeneidad de la materia textual —ya sea en los cuerpos y voces diferenciadas en la narración o en la acumulación del capital— la multiplicidad de perspectivas en *La guerra no importa* (1991); las intervenciones de espacios, aves, insectos y códigos lingüísticos alternativos en *La cresta de Ilion* (2004); la inscripción de nombres científicos de árboles,

documentos y registros alimenticios en *Lo anterior*, *La muerte me da* y *La imaginación pública*; así como las alusiones en *El mal de la taiga* al extractivismo de bosques y cuerpos, y las figuras de la destrucción paisajística derivada de la actividad industrial en los relatos de *La frontera más distante* (2008) —el Paraje del Fin del Mundo, en «Estar a mano», o Chernóbil, en «Raro es el pájaro que puede atravesar el río Pripiat»—. Estas articulaciones, al confluir, activan un desvío y una tensión que convierten el relato mismo en ejercicio de atención crítica. De acuerdo con el análisis de Carlos del Castillo Rodríguez, la yuxtaposición, la reescritura sensible y los agenciamientos producidos en estas textualidades conforman prácticas como “ensamblaje[s] de subjetividades” (2024, p. 89) que escriben el territorio “mediante procesos de memoria y duelo junto a los muertos y los fantasmas” (2024, p. 104).

Teniendo en cuenta esta perspectiva fronteriza de sus textos, donde manifiesta “la porosidad de los límites” (Rivera Garza, 10-07-2004, s. p.) o lo que Betina Keizman ha denominado un “flujo narrativo-poético-reflexivo” desvinculado de pautas genéricas (2013, p. 3), Rivera Garza ha dispuesto estas preocupaciones en el conjunto de su producción haciendo hincapié en su circulación en el presente. Dicho enfoque constituye un trabajo documental situado en narraciones que cuestionan los discursos, en una creación poética que multiplica sus modos de lectura y, en definitiva, en la producción de un lenguaje esporádico —similar a la materia fluida de enunciados en las pantallas— y exofónico —para “hablar de otra manera” (Rivera Garza, 2013, p. 147, cursivas en el original)—, que circula a

través de la configuración de comunidades textuales en el espacio público de la escritura. A propósito de una crítica de las condiciones hegemónicas de producción en los textos, dentro y fuera de las pantallas, donde se privilegia al autor original, declara en *Los muertos indóciles* (2013): “Al callar, los escritores nos volvemos cómplices de una narrativa que excluye de modo sistemático cualquier rudimento que vincule a la escritura con el trabajo, a la escritura con procesos cotidianos de producción simbólica y material” (p. 233).

Por ello, tampoco resulta gratuita la presencia de ensamblajes e inscripciones de alcance planetario en su blog *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, cuya actividad comenzó el 8 de enero de 2004 —tras el cierre de su anterior bitácora *Words are the very eyes of secrecy*— y se extendió de manera continuada hasta 2023, así como en su producción en tuits, diseminada entre el perfil personal de la autora —que ha permanecido activo en X—, el espacio generado por el Primer Festival de Escrituras Digitales (#EDG16), donde compuso la tuitcrónica @EstacionCamaron, y la red social BlueSky. En estas piezas anotacionales⁵, Rivera Garza incorpora las intervenciones de los participantes en el espacio de escritura y genera la producción textual del contexto. Se observan así los datos de las condiciones climatológicas, las remisiones a los recursos que hacen viable la composición, el análisis de ámbitos de producción textual en espacios naturales o ecosistemas y las lecturas, citas o reescrituras con otros autores. Además, en el espacio de la blogosfera publica la serie “Un verde así” (2010) —transformada

⁵ Se sigue aquí el concepto de “formas anotacionales” (Herrera Pardo, 2023, p. 21), que Hugo Herrera Pardo ha localizado en la escritura

provisional y pospuesta del apunte “como un «no escribir», en el sentido de no seguir una continuidad discursiva, interrupción que tensiona el tiempo lineal, progresivo y productivo del trabajo” (2023, p. 39).

posteriormente en *Viriditas* (2011)—, donde la escritura se interrumpe en líneas breves y se hace consciente de los signos de los cuerpos y de las diversidades que conforman tanto el texto como su materialidad digital.

Teniendo en cuenta este marco material, no es gratuito que los poemas de “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” hayan sido realizados a través de la intervención de textos tomados de Wikipedia o que “Lo propio de la máquina es cortar”, también perteneciente a *La imaginación pública*, sea el resultado de una recomposición de fragmentos organizada por algoritmos. En ambas secciones, la “lectura inicialmente aséptica” (Sánchez-Aparicio, 2022, p. 85) del lenguaje articulado según el ritmo de la máquina (2016, p. 99) —neutral y enciclopédico en la primera, aleatorio en la segunda— se desestabiliza ante la irrupción de los signos de las corporeidades y de las tensiones que integran esos cuerpos⁶.

En un contexto, por tanto, donde cada participante en el proceso de escritura deviene agente activo y, más aún, se transforma en lenguaje, las composiciones de Rivera Garza adquieren de nuevo las lógicas de las variaciones del matsutake. Advirtiendo que no existen poblaciones de estos hongos solamente en Asia, Tsing constata que, a pesar de la capacidad de dispersión de las esporas, esta es limitada porque no recorren largas distancias por sí mismas. Por eso, la propagación tanto de poblaciones como de variantes depende en mayor medida de contactos, de los viajes comerciales y de la diversidad del espacio donde habitan. Según confirma la autora,

“lo importante es el entorno, no la ubicación” (2021, p. 325), además de que la seta no se reproduce idéntica, sino que emerge como otra variante en cada ambiente. De este modo, debido a los intercambios puntuales en distintos paisajes, las asociaciones interespecies no siempre coinciden, como tampoco lo hacen las mutaciones, y ello explica que los genomas de los matsutakes presenten variaciones. En lugar de la mera reproducción de ejemplares idénticos en distintos entornos, Tsing identifica paisajes que modifican a los ejemplares y generan alteraciones en sus esporas.

Esta aproximación permite comprender un principio compositivo fundamental en la obra de Rivera Garza, centrado en la integración intertextual y que la autora expone al sostener, siguiendo la perspectiva de Gertrude Stein, “que la repetición no existe, que no hay tal cosa como la repetición, puesto que toda narración involucra una variación” (Rivera Garza, 2013, p. 32). Así, procediendo desde el célebre aforismo de Stein, tanto los materiales ajenos como aquellos de elaboración propia son afectados en el conjunto de su producción. Se trata, como advierte Samuelson, de “una apertura a la influencia de otros textos que va más allá del lugar común”, gesto que en Rivera Garza pone de relieve la circunscripción del lenguaje a un modelo prescrito (Samuelson, 2010, pos. 1045).

En su puesta en circulación de materiales ajenos, la autora despliega un trabajo documental que resiste toda lectura unívoca de los textos. Así, en “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, las reescrituras de

⁶ Cabe aludir también a la tercera parte del poemario como una construcción de la materialidad postdigital, en los términos de Alessandro Ludovico

(2014) —quien contempla estos objetos como un archivo impreso e híbrido— si se considera su ingreso en un sistema mediado por máquinas a través de una composición previa a la publicación del libro.

Wikipedia presentan una modulación alternativa del “poema lírico” (Salgado, 2023, p. 59), definido por un “ritmo respiratorio o aliento reconociblemente poético” (Fernández Salgado, 2014, p. 59), que desestabiliza las convenciones del lenguaje público del cuerpo. Como señala Roberto Cruz Arzabal a este respecto (2022, p. 54), la cita que encabeza la sección del poemario precisa el procedimiento de producción y lectura de los textos. La inclusión de una definición de la hipocondría —que coincide con el título del apartado—, en diálogo con los demás fragmentos enciclopédicos, condiciona de forma decisiva la lectura del conjunto la construcción de su sentido. El examen de su composición muestra que la sección compendia las dolencias padecidas por la autora durante un año y confirma que la cita excede la función de encabezado, al integrarse como operación interpretativa —“sobreinterpretación de los signos” (Cruz Arzabal, 2022, p. 54)— en el proceso de producción textual.

No en vano, en una poética reciente, Rivera Garza atendía a estas acciones producidas por los materiales ensamblados en su escritura (2021), y daba cuenta de una percepción colectiva del discurso que remite a los enfoques de Deleuze y Guattari a propósito del funcionamiento del lenguaje en el campo social. Según exponen en *Mil mesetas* (2020), la enunciación no opera como un acto aislado, sino que incluye intrínsecamente las voces de otros. Los autores observan un lenguaje producido por “significaciones dominantes” o por “consignas” (2020, p. 107), en el sentido de

órdenes internas, siendo estos constituyentes determinantes para la producción de sentido: “No es la distinción de los sujetos la que explica el discurso indirecto, es el agenciamiento tal como aparece de manera libre en ese discurso, el que explica todas las voces presentes en una voz [...]” (2020, p. 108). Por su parte, estas enunciaciones —o “agenciamientos colectivos de enunciación” (2020, p. 106)— funcionan como actos, puesto que pueden dar lugar a transformaciones semióticas.

Más aún, las relaciones entre agenciamientos “se reúnen en *regímenes de signos o máquinas semióticas*” (2020, p. 112, cursivas en el original). Esta es la cadena compositiva en los enunciados para Deleuze y Guattari, de modo que, según esta lógica, el lenguaje es un discurso indirecto, integrado por agenciamientos. De él “se extrae” un discurso directo —por ende, no individual, producto de una conciencia colectiva y dependiente de “muchos regímenes de signos heterogéneos” (2020, p. 112)— que puede ser expuesto mediante la escritura. Precisamente, estas son las premisas que los textos de *La imaginación pública* ponen en juego: el discurso atraviesa variaciones de agenciamientos —la inscripción de las dolencias, las voces de las autoras que recupera en sus lecturas y la textualización de un “contexto de violencia extrema” (Prieto Rodríguez, 2022, p. 125) que la interpela—, mientras que la enunciación directa, o el trabajo creativo con los materiales, pone de manifiesto su mediación colectiva⁷.

⁷ Esto también se manifiesta tempranamente en los relatos de *La guerra no importa*, donde la autora entabla un diálogo con otras lecturas, y se acentúa en las producciones atravesadas por materiales de archivo. De hecho, Ruffinelli (2008, pp. 37-38) advierte que los documentos provenientes del trabajo de investigación que llevó a cabo sobre las

instituciones mentales en el México del porfiriato participan en la ficción descolocando sus códigos. Según el autor, el lenguaje de la novela se analiza aquí a partir del expediente histórico, lo que confirma que el texto —y el fenómeno de control social al que remite— adquiere actualidad en relación con su presente escritural.

En la dinámica de las variaciones, las obras se perfilan como “en-proceso-perpetuo” (Rivera Garza, 2004, p.177), condición igualmente perceptible en su práctica de inscripción digital. En este contexto, se identifican trabajos considerados originalmente en el ciberespacio —en el blog, así como en la red social— y posteriormente reformulados en formato impreso, en los que tanto las estructuras como los modos de lectura conservan la memoria de su origen, al tiempo que se proyectan hacia un nuevo presente textual. Entre ellos se encuentran los textos incluidos en “¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?”, tercer poemario de *Los textos del yo* (2005); la serie “Un verde así”; algunas entradas de *No hay tal lugar*, integradas en la reflexión ensayística de *Los muertos indóciles*; y *@EstacionCamaron*, la tuitcrónica que circula en la textualidad de *Autobiografía del algodón*. En conjunto, tal entramado confirma un proyecto en el que las obras operan como “nodo[s] de una red de colindancias y superposiciones” (Cruz Arzabal, 2016, p. 39). De ahí que, en su inscripción en la novela, *@EstacionCamaron* no se reconozca como una adaptación —o traducción— de un material a otro, sino como un proceso orgánico en el que se produce un paisaje, donde los ensamblajes se coordinan y generan la textualidad del “coro de voces que ha dado forma al territorio” (Del Castillo Rodríguez, 2024, p. 93).

A su vez, este desplazamiento nómada de las obras abarca la circulación del lenguaje y de las referencias tanto dentro como fuera de los textos. La distribución de nodos en los relatos, en las estructuras y en la reconsideración —o “repropósito” (Rivera Garza, 2012, 18 de abril, s. p.) o “representación” (Hind, 2010, pos. 6116)— de piezas que invitan a una lectura consciente de los fundamentos de su obra y de su posicionamiento estético se perfila como

un rasgo distintivo de su proyecto escritural. En esta línea, Carlos Abreu Mendoza interpreta tales repeticiones como una técnica poética asociada a la configuración de ritmos y marcas retóricas (2010, pos. 5537) y Cruz Arzabal como “líneas de fuga” (2016, p. 139) en un espacio de conexiones rizomáticas, donde los ecos de cuerpos se activan, como sucede en *La imaginación pública*.

Teniendo en cuenta estos mecanismos, puede afirmarse que su obra se distingue por “sucesivos abordajes” (Keizman, 2013, p.7), por la concepción de un “proyecto de proyectos” (Cruz Arzabal, 2016, p. 39) y por reformulaciones conceptuales (Del Castillo Rodríguez, 2024, p.91). Estos montajes nacen de la conciencia de una realidad compleja y mutable y despliegan la potencia crítica del lenguaje al ponerlo en fricción con el presente. Se ubican, por tanto, en un mismo continuum —concebido por Cruz Arzabal como una dinámica de producción en la que convergen “singularidad y conjunto” como elementos constitutivos de las obras (2019, p. 141)— tanto los textos teóricos como las prácticas artísticas de Rivera Garza. Desde esta perspectiva, como advierte Ruffinelli, puede apreciarse también un acercamiento a los fenómenos que combina investigación y creación investigativa (2008, p. 36), desestabilizando lo que Trueba Mira denomina “el viejo binarismo” que establece una “oposición jerarquizada teoría/práctica” (2023, p. 84).

De profesión, mudantes

Los acercamientos críticos a la escritura de Rivera Garza coinciden, como ya se ha advertido, en el carácter complejo de sus obras, localizando en su producción narrativa procedimientos que favorecen la pérdida en el relato y, por tanto, dificultan la seguridad interpretativa. A su vez, el espacio poético, que también deshace un “sentido definido y estable” (Palma Castro, Galland Boudon, *et al.*, 2015, p. 141), reúne igualmente “lo irreconocible” (2015, p. 132) y atenta contra el signo desde su primer poemario. La configuración de una textualidad elaborada en la travesía de la enfermedad materna, en *La más mía* (1998); los textos fracturados por la máquina combinatoria en “Lo propio de la máquina es cortar”; así como la escritura de *La muerte me da* (2007), de Anne Marie Bianco, construida a partir de significantes interrumpidos, ponen de relieve una experiencia de inscripción en la que el lenguaje se revela y se constituye mediante autorías plurales que lo determinan. Así, no se trataría únicamente de que las novelas “jueg[ue]n con el proceso de la escritura, tomando como tema la misma ficción” (Ramírez Olivares, Palma Castro, *et al.* 2015, p. 84); ni de que, en la poesía, el lector reconozca el itinerario de una voz configurada como entidad compleja en un “espacio semiótico” (Palma Castro, Galland Boudon, *et al.*, 2015, p. 130); ni tampoco de que se exponga en las obras la “materialidad múltiple” (Keizman, 2020, p. 193) de la textualidad. Antes bien, en una dinámica donde el proyecto de escritura se

concibe como una red de artefactos textuales, cada pieza contribuye a un entramado mayor de ensamblajes textuales que permite a Rivera Garza analizar, de manera diferenciada, la composición de una realidad compleja.

Este es el espacio en el que se sitúa *La imaginación pública*, desde donde interroga la composición de la materia de la escritura en el presente. Dispuesta en tres apartados que, aunque emplean técnicas conceptuales afines para la producción textual —reciclaje, intervención, montaje y documentación— y convergen en el rechazo del genio original (Sánchez-Aparicio, 2016, p. 68; Cruz Arzabal, 2022, p. 54) y de la imaginación entendida como superficie intacta y sin huellas de otros, trabajan con materiales discursivos y herramientas diferenciados. Desde esta perspectiva, también tres procesos sostienen el poemario: la incorporación y reformulación de definiciones de Wikipedia; el montaje autora-máquina, ejecutado mediante la herramienta *LazarusCorporation*, con fragmentos de Guadalupe Dueñas y de los *Cunt-Ups* de Doddie Bellamy; y la documentación que conduce el poema hacia el territorio del lenguaje oficial —informes, relaciones, telegramas—, aquello que Sara Uribe nombra “redacciones no literarias” (2023, p. 16) y que Laura Alicino reconoce como inscripción de “actos sociales”⁸ (2025, p. 67). La relación que la obra establece con las prácticas citacionistas y con las postautónomas de Josefina Ludmer⁹, la potencia crítica de su lenguaje violentado y

⁸ Alicino, a partir de los desarrollos teóricos de Mauricio Ferraris, subraya el carácter documental de la sección, en la medida en que los textos elaborados como telegramas se rigen por las pautas compositivas de un documento social inexistente (2025, p. 67).

⁹ El propio título del volumen remite ya a los conceptos de Ludmer. Además, el epígrafe inicial del

libro es un fragmento teórico de la autora, intervenido por Rivera Garza, lo que, como ha señalado Cruz Arzabal, participa en una inscripción de su trabajo en el horizonte de las literaturas postautónomas, no solo por estas referencias explícitas, sino también por el modo en que este se reconoce en “la identidad móvil y el territorio” (Cruz Arzabal, 2019, p. 164).

la exhibición de las máquinas y de las mediaciones en su textualidad han favorecido una lectura que la sitúa como “marginalia” de los postulados formulados en *Los muertos indóciles* (Cruz Arzabal, 2019, p. 155) y como denuncia explícita de la necropolítica en el territorio mexicano (Prieto Rodríguez, 2022, p. 132; Alicino, 2025, p. 62). Este enfoque resulta pertinente, aunque no agota su alcance, pues el texto puede situarse también en el marco de una estética de investigación orientada al reconocimiento de los modos en que la imaginación y el lenguaje público se producen en mutua implicación. En este sentido, resulta pertinente atender a su concepción como práctica de la materialidad lingüística y, por ende, a los materiales que la componen, con el fin de localizar su función en el entramado textual del libro.

Para Cruz Arzabal, el yo poético adopta aquí una teatralidad que lo sitúa, en la primera parte, como intérprete de los signos de la enfermedad y, posteriormente, como figura absorbida por la maquinaria textual en la segunda (2022, pp. 52-54). Al rechazar la autorreferencialidad lírica mediante un procesamiento de la información, los poemas se orientan hacia un “empleo autorreflexivo del lenguaje” (Goldsmith, 2015, p. 152) donde este posee un carácter presencial y donde, en los términos de María Salgado, “las materialidades textuales [...] se modifican, transmutan y articulan *ad infinitum*” (2023, p. 46). Esto confiere a los paratextos un estatuto central, pues su inscripción no se subordina al sentido del poemario, sino que interviene en su producción de significado. Así, la cita inicial, procedente de un fragmento ensayístico de Ludmer y reinscrita en un código de versificación, pone de relieve la intención de la escritura. En consonancia con los postulados de la autora, quien sitúa la literatura en

proximidad con los discursos producidos en la “realidad cotidiana” (Ludmer, 2007, p. 73), Rivera Garza opera desde la exterioridad del lenguaje y convierte esas premisas en materia textual. De este modo, abre una lectura en la que lo literario y sus tradicionales “afueras” (Ludmer, 2007, p. 78) dialogan, se alteran e intercambian sus formas. Un propósito semejante asumen los paratextos anotacionales situados tras la primera y la segunda parte del libro. En esos espacios, más allá de esbozar una poética de la construcción de cada apartado, la autora introduce nuevamente un mensaje oblicuo. Si bien cada fragmento conduce al lector hacia la comprensión de que los textos resultan de una operación conceptual —reciclaje, mezcla y montaje— y los sitúa, a partir de ello, en una finalidad descriptiva, dichos paratextos desplazan la idea que subyace a tales actuaciones y, al hacerlo, se constituyen ellos mismos en la producción alegórica de esas escrituras.

Asimismo, el proceso analítico desarrollado en las dos primeras partes — en un nivel semiótico que examina la ubicación y función de los enunciados dentro del régimen de significación, y en un nivel semántico que opera a través de combinaciones dialógicas—, junto con la generación textual desplegada en la tercera consolidan, un discurso poético en correspondencia con las prácticas de la materialidad lingüística. Siguiendo los postulados de Roland Barthes, el escritor moderno no se sitúa como una presencia dada, sino que se construye en la lectura de un texto. Esta circunstancia le permite al autor abrir la discusión sobre la crisis de la representación del signo lingüístico, núcleo de “La mitología hoy” (1994), donde propone una semiología entendida como “ciencia del significante”, dirigida a desarticular sentidos culturalmente consolidados (p. 84). En consecuencia, su labor se define como sintáctica, pues

busca localizar y “abrir fisuras” en los “tejidos de costumbres, [...] repeticiones, [...] estereotipos, [...] cláusulas obligadas y palabras clave” que configuran los lenguajes sociales (1994, p. 86). En este marco, Barthes sostiene que la tarea de la escritura reside en mostrar la reproducción de la ideología en la propia frase (1994, p. 84). Así, las acciones de una composición “analítica”, que en los términos de Salgado supone una ruptura con el régimen lírico y una desprogramación de sus categorías tradicionales (2014, p. 33), descomponen los discursos del libro y ponen de manifiesto no solo sus materiales y el proceso productivo que los articula, sino también aquel que se desplaza con los objetos trasladados y se reactualiza en su incorporación al libro.

Como se advierte en el poema “La invasión”, perteneciente a la primera parte de la obra, la intervención textual fragmenta el lenguaje descriptivo, enfatiza su estructura sintáctica y pone de relieve el procedimiento responsable de que ciertos matices quedan relegados a un segundo plano, entre ellos la composición colectiva del cuerpo —“invasión/fúngica” (2015b, p. 47)— y la reiteración de las lesiones. De igual modo, en el texto “La señal de alarma de todos los tiempos por venir” (pp. 82-84), incluido en la tercera sección y organizado en apartados siguiendo la estructura de un informe, la disposición textual disloca la jerarquía propia del documento técnico y produce una retórica material y simbólica en la que la acumulación de evidencias descompone el sentido. Así, los fragmentos siguientes ponen en evidencia la quiebra de una objetividad expositiva esperable en el lenguaje de estos apartados mediante la presencia de la elipsis, la suspensión del significado —fundamentalmente en la sección “g.”—, la redundancia —“...Dimos parte. Partimos. Nos partimos en muchas

partes” (p. 83)— y la autorreferencialidad —“Lentamente es un adverbio muy largo” (p. 83)—.

g.

Como a veinte mil metros de altura. Por la suerte. Entre los brazos. Una linda y hermosa criatura. Caí. En la nube. Ahí andaba.

h.

Preguntamos. Esculcamos el entorno. Corrimos despavoridos y, más tarde, regresamos. Le dijimos a todo mundo lo que hacíamos: buscadas. Pusimos anuncios. Dimos parte. Partimos. Nos partimos en muchas partes

i.

Recuperamos el hilo. Avanzamos sobre la carretera azul junto a un ejército de mudos. Lentamente es un adverbio muy largo. Abrimos los ojos. Una linda y hermosa criatura. Cualquier exageración.

(Rivera Garza, 2015b, p. 83).

En los dos poemas mencionados, se trata de un nivel de significación que excede el plano estrictamente semántico para inscribirse en el orden semiótico del significante, interrumpiendo la neutralidad aparente de los textos y haciendo visible su materialidad encubierta.

Desde estos planteamientos, el poemario opera como dispositivo de investigación documental que pone en acto esta metodología analítica a través de textualidades desplazadas y de superficies discursivas analíticas. En este sentido, cobran relevancia las aproximaciones de Virginia Trueba Mira sobre la obra *Hacia un ruido* de María Salgado, donde se reconoce una resistencia teórico-práctica al “régimen logoalfabético” (2023, p. 92), entendido como lógica que subordina la materialidad del lenguaje. Tal resistencia se plasma en una escritura desarticulada de los marcos genéricos, cercana a “un conjunto de ensayos generales que no llegan nunca a hacer obra”, y elaborados

desde el propósito de la investigación (2023, p. 88).

No es arbitrario que Trueba Mira emplee la metáfora de la caja de resonancia para pensar la relación entre el proyecto poético de Salgado y la investigación en el lenguaje (2023, p. 89). Además, a través de una reactivación de esa misma figura, Cruz Arzabal sostiene que en *La imaginación pública* el concepto de resonancia funciona en el sentido de Deleuze y Guattari (2019, p. 56): por un lado, como amplificación de los cuerpos a través del uso de las citas; por otro, como una dinámica del rizoma que reverbera y conecta dichos cuerpos en el conjunto de su producción escritural. Desde esta perspectiva, la resonancia puede entenderse también como una potencia rizomática de rastreo generada en la literatura. Como sostienen Deleuze y Guattari, en lugar de imitar o calcar, el rizoma capta códigos y, desde ahí abre dimensiones, pero no las unifica. Por ello, la concepción de la escritura como espacio de captación, atenta a registros de significación sensible, resulta operativa para aproximarse a una textualidad que reacciona a las tensiones del lenguaje y en la que, siguiendo a Fuller y Weizman, “[p]roducing and sieving through multidimensional data is an aesthetic act” (2015, p. 52).

Mientras que “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” y “Lo propio de la máquina es cortar” —este último, segundo apartado del trabajo— exponen un proceso analítico desarrollado sobre textos ajenos, la tercera sección, “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”,

presenta una deriva más propositiva de estos planteamientos y convierte el análisis de estas estructuras en operación productiva. En consecuencia, lejos de remitir a un estadio meramente práctico, en esta sección se advierte un desplazamiento que va de la investigación sobre los modos de construcción del lenguaje a la producción textual bajo el modelo de ese discurso críticamente examinado. Así, para Alicino, dicha operación produce un “efecto político” en la medida en que restituye presencias desaparecidas (2025, p. 67).

Aunque la obra en su conjunto funciona como artefacto de investigación documental¹⁰ sobre la composición de la escritura y, en concreto, de la imaginación, es en “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” donde el análisis se realiza a partir de la textualización de sus condiciones de posibilidad —los malestares que ralentizan la práctica escritural— y, simultáneamente, mediante una nueva textualización de sus herramientas analíticas, volcadas en el ejercicio de una lectura radical de los síntomas. “Aire de una forma correcta” ofrece una muestra de ello: el texto produce una “visión-en-lenguaje”, en los términos que Salgado recupera de Bernstein (2023, p. 46, cursivas en el original)¹¹, del registro corporal de la tos y convierte el síntoma en superficie verbal:

:cierre de la glotis
:relajación diafragmática
:contracción muscular frente a glotis
:cerrada
:máximo de presión positiva dentro
:de tórax, dentro

¹⁰ Alicino, por su parte, vincula el poemario con la poesía investigativa de Sanders, fundamental para la estética documental (2025, p. 55).

¹¹ Frente a la hegemonía de una poesía visual convencional en la que la visualidad vincula “significado y materialidad lingüística”, como en el

caso de los caligramas (Salgado, 2023, p. 46), Salgado propone una dimensión semiótico-material de la lengua poética, en la medida en que esta encarna presencias visibles, orales o performáticas. De acuerdo con esto, en el texto de Rivera Garza los signos de los síntomas se hacen “ver/oír/moverse” (Salgado, 2023, p. 46).

:de vías
:respiratorias

[...]

La traque/ostom/ía

corta

el cir/

cuito y los tu/

bosendotraq

lueales

(Rivera Garza, 2015b, pp. 26-27).

De este modo, el proceso se expone en la materialidad misma del texto: la hipocondría, a través de sus distorsiones del significado, no solo lo interviene, sino que opera como mediación de la propia creación. En consonancia con esta lógica operativa del poemario, cabe destacar que la obra no constituye una poética de investigación estrictamente autorreferencial, sino que, como se percibe, elabora una textualidad de carácter semiótico-material para hacer visibles las instancias que afectan a la escritura. En ella, se erige la exposición de diversas expresiones semióticas — textuales, visuales, conceptuales— que se coordinan y conectan entre sí, dando forma a lo que el lenguaje enuncia y produce. Así puede observarse en este fragmento de “Todos los sonidos de la muela del juicio” donde se hacen explícitas las maneras de nombrarla.

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 (בניה שן)

Darsa ta' l-għaqal o darsa ta' l-għaqad.

20 yaş dişi.

Figura 1. Fragmento de “Todos los sonidos de la muela del juicio” (Rivera Garza, 2015b, p. 17).

Por ello, no es gratuito que Adlin de Jesús Prieto Rodríguez hable de “corpografía” para caracterizar la primera sección del libro y subrayar, así, su dimensión gráfica (2022, p. 122). Cruz Arzabal, por su parte, proponía la “imagen diagramática” (2019, p. 139) para caracterizar el dispositivo rizomático de la obra de Rivera Garza, en diálogo con las cartografías que Deleuze y Guattari emplean para la narrativa de Kafka¹². Aunque la aproximación de Cruz Arzabal resulta cercana, la referencia al diagrama en este estudio no se restringe al funcionamiento de la obra, sino que se concibe como un “*method of analysis*” (Gan y Tsing, 2018, p. 113), trazado por la propia textualidad, en el que se reconocen las coordinaciones y el movimiento. Si, como sostienen Gan y Tsing al referirse a los dibujos elaborados para analizar los bosques del satoyama en Japón, esos operan como “*a visual guide to things growing in relation*” (2018, p. 109), pueden entenderse las textualizaciones como diagramas de interacciones momentáneas

¹² Deleuze y Guattari advierten los ejes de producción de agenciamientos en el entorno de la narrativa

kafkiana, en la que interactúan los elementos materiales y semióticos produciendo continuidades y variaciones.

entre elementos —reunidos, organizados, leídos, manipulados, mezclados y modulados en el libro—. En este sentido, lejos de aportar una respuesta unívoca a la investigación, dichas textualizaciones representan¹³ la coexistencia de factores cambiantes.

De este modo, el análisis desarrollado en el texto conduce a la intervención y a la exposición de sus estructuras compositivas. En este sentido, Oswaldo Zavala ha subrayado que las operaciones llevadas a cabo en la exterioridad discursiva, en las obras de Rivera Garza —una observación que puede aplicarse al trabajo analítico de *La imaginación pública*, dado su carácter revisionista en relación con los enunciados previos— “propone[n] el lenguaje literario como el espacio en que los distintos discursos de conocimiento pueden ser explorados en la inmediatez de su estructura lingüística” (2010, pos. 4148). Esto es lo que revelan el *copy and paste*, el movimiento de texto o las interrupciones sintácticas, entre otros procedimientos, en “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, cuando se identifica una maleabilidad del lenguaje público de la ciencia llevada a cabo por las semióticas corpóreas.

Atendiendo a la secuencia de dolencias comunes —la gripe, los problemas bucodentales, la cefalea, la tos crónica, los trastornos oculares, el síndrome del túnel carpiano, la degradación de las uñas, la artrosis y dicha hipocondría asociada a su emergencia— compiladas en “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, el sujeto poético y su escritura se identifican dentro de una comunidad atravesada por la

vulnerabilidad de lo viviente. Además, el orden mismo de esas afecciones no resulta fortuito: remite, por un lado, a la fragilidad y al desgaste de la materia humana y, por otro, a las consecuencias del ritmo diario y acelerado del rendimiento y del trabajo en el orden mundial. La autora recurre a Wikipedia para elaborar el catálogo de definiciones; sin embargo, no las examina en su contenido semántico explícito, sino en su materialidad textual, y las dispone como componentes de una escritura y de una imaginación permeables. En consonancia con ello, la elaboración de los textos mediante reescritura e intervención tampoco es arbitraria. El lenguaje colectivo, en tanto elemento documedial —es decir, de la docusfera abordada por Ferraris (2023, p. 59)—, se encuentra expuesto a modificaciones, reelaboraciones y duplicaciones constantes de datos, lo que genera precariedad discursiva y aquello que, en otro lugar, se identificó como pérdida de “responsabilidad corporal” (Sánchez-Aparicio, 2022, p. 87). Desde esta perspectiva, el ensamblaje construido por Rivera Garza —que localiza formulaciones abstractas y alterables, las nombra y las traduce en entidades perceptibles mediante su trasvase al libro y a través de operaciones de sobreinterpretación— se abre “como vía posible para palpar este cuerpo virtual y, a través de las estrategias del lenguaje, devolverle su fisicidad” (Sánchez-Aparicio, 2016, p. 99).

Como se observa, gran parte de las dolencias están relacionadas con las dinámicas de la producción en el semiocapitalismo o capitalismo semiótico —el dolor de cabeza, la pérdida de visión, la presión muscular en el túnel carpiano, la onicofagia—, del que Franco Berardi

¹³ En este sentido, no resulta casual el recurso a una terminología vinculada con dispositivos de inscripción y de exploración para situar la función de

La muerte me da, de Bianco, entendida como una escritura que realiza una “necropsia” (Palma Castro, Galland Boudon *et al.*, 2015, p. 149) en su atención a cada línea intervenida.

subraya su carácter ubicuo, la carencia de límites temporales y la transformación de los trabajadores en un “cognitariado” (2014, p. 22) para el sistema de la red. Según el autor, en estos contextos de precariedad laboral, se aprecia una desensibilización social derivada de una reducción de formas de contacto “entre cuerpos” por conexiones entre “entidades compatibles” (Berardi, 2014, p. 163). A esto debe añadirse un aumento de la indiferencia cognitiva provocada por el consumo de contenidos en la red. Pese a que los puntos de vista se multiplican, Geert Lovink sostiene que esta abundancia resulta desbordante para la atención de los usuarios en los medios de comunicación, lo que impide no solo un posicionamiento crítico, sino también la percepción de una “realidad manufacturada” (2019, p. 32). Se trata de una degradación del “conjunto de las modalidades del ser-en-grupo” (1996, p. 20) que ya para Guattari requería “cultivar el *dissensus* y la producción singular de existencia” (1996, p. 46). De ahí que reclamara prácticas micropolíticas orientadas a la reparación de las violencias provocadas por el racismo, el falocentrismo y la economía del beneficio (1996, p. 19), dado que estas operan para suprimir las alteridades mediante la inacción de gobiernos y colectivos.

En este horizonte, adquieren sentido las rupturas abruptas en la composición versal del poemario, así como la opacidad o el entorpecimiento del plano semántico en su textualidad. Rivera Garza inscribe, de este modo, una sintaxis marginal y analfabética que no solo pone en crisis la inteligibilidad inmediata del enunciado, sino que

problematiza lo que Salgado ha identificado como un carácter “possemántico” del lenguaje (Fernández Salgado, 2014, p. 321)¹⁴, y que se asocia al imperativo del consumo inmediato y a la dispersión propias del régimen semiótico contemporáneo. De este modo, el desplazamiento hacia la materialidad sintáctica y gráfica del texto habilita una forma de intervención política desde la propia escritura. Por ejemplo, en el caso del poema “Intratúnel”, la verbalización atropellada de la información se intensifica a medida que el texto comunica el aumento de presión en la mano; esta escalada supone un vaciamiento progresivo de la enunciación, reducida finalmente a la mera enumeración de elementos asociados al dolor. En consecuencia, la imposibilidad de lectura remite a un cese de la escritura y, por ende, a la limitación para sostener un ritmo de trabajo impuesto por las “inercia[s]” (Zafra, 2015, p. 32) de la cultura-red y de lógicas violentas del consumo.

La presión dentro del túnel de Carpo es de 7-8 mm Hg. En situaciones de patología alcanza hasta 30 mm Hg; a esta presión la debilidad o el entumecimiento ya hay disfunción. A esta presión a esta presión, cuando la muñeca se flexiona o se extiende el dolor, irradiándose la presión puede aumentar a 90 mm Hg o más lo que ocasiona Isquemia en el vaso nervorum. Un círculo vicioso: aparece el edema vasogénico el entumecimiento, la debilidad aumentando más la presión

¹⁴ Conviene precisar que María Salgado, al dar cuenta de las transformaciones que atraviesa el proceso de lectura en la contemporaneidad —marcado por la velocidad y el salto, que perforan la materialidad de las palabras—, advierte que los sentidos del lenguaje

han alcanzado un carácter *possemántico* y resuelto. Por ello, plantea que una “textura que compita y extraña con las texturas más exitosas” puede constituir una vía para devolverle al lenguaje su condición de “superficie” material (Fernández Salgado, 2014, p. 321).

la debilidad, el entumecimiento
intratúnel.
El dolor
(Rivera Garza, 2015b, p. 41).

El análisis que la obra plantea a propósito del discurso de Wikipedia deja al descubierto una concepción del texto como “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994, p. 69), formulación que le confiere el estatuto de objeto demostrable, subversivo y experimentable defendido por Barthes. Desde esta perspectiva, el texto no se presenta como unidad originaria, sino como entramado de voces, materiales y registros en circulación. La idea de un espacio textual conformado por diversas escrituras remite, en primer término, a una creación sostenida en la mediación colectiva de voces heterogéneas; noción que Rivera Garza retoma cuando, en consonancia con Barthes, vincula la defensa de la autoría única con la ideología capitalista. Aunque el modelo epistemológico de la enciclopedia en línea permanece expuesto —como se ha señalado— a la manipulación, la tergiversación e incluso la sobreinterpretación, conviene subrayar que constituye también un dispositivo de conocimiento colaborativo y plural, producido por una multiplicidad de sujetos y materiales en conexión, que dan cuenta de la textualidad del presente. Tal entramado lo distancia de la figura de autoría unitaria y definida que la autora rechaza al pensar los sustratos de la imaginación (2022, p. 185). De este modo, la enunciación desde puntos de vista múltiples que ofrece el texto establece también un correlato con el poliperspectivismo de la estética de investigación, dado que ambos fenómenos conllevan una producción orientada a experimentar por medios no hegemónicos un significado previamente establecido (Fuller y Weizman, 2021, p. 25).

Se advierten cruces significativos entre los planteamientos de Barthes y las propuestas creativas de Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles*, como la autora señala a lo largo del texto. En particular, se perfila una línea de afinidad con la concepción de la lectura formulada por Barthes, entendida como texto derivado de la experiencia del lector y no como imposición de sentido por parte del sistema literario. El autor, por su parte, ponía en cuestión la institucionalización del libro y de su crítica —atravesada, a su juicio, por una “ideología capitalista” (1994, p. 66)—, así como las estructuras que sostienen tales discursos. De ahí que instara a “desapropiar” nuestro saber” (1994, p. 110), gesto que constituye un antecedente de las técnicas desapropiativas que, desde el territorio de la creación, cuestionan la monumentalización de la obra. Resulta especialmente relevante que ambos coincidan en una perspectiva de la reescritura —o de-escritura, en términos de Barthes (1994, p. 108)— que sitúa en primer plano la apertura del texto y habilita la producción de sentidos desplazados respecto de la institución cultural.

Frente al auge de la apropiación en el sistema artístico contemporáneo, donde los objetos se disponen como una galaxia de signos consumibles y reutilizables, la alternativa propuesta por las poéticas desapropiacionistas potencia la significación de las materialidades que constituyen un texto. Mientras que, en la primera, los autores toman y mezclan los fragmentos de las “redes de signos” a las que aludía Bourriaud (2009, p. 204), las prácticas de las poéticas de la desapropiación extraen “relaciones de poder que atraviesan y marcan todo texto” (Rivera Garza, 2013, p. 270) o, como señalaba Barthes, lanzan luz “sobre unos objetos que, más que desconocidos son inesperados” (1994, p. 110). Apropiarse de

un texto supone un diálogo entre las obras, entendido como una lectura “para minar el monumento de la autoría romántica” (2013, p. 269); en cambio, desapropiarlo implica, desde la investigación crítica, una renuncia a los métodos de exclusión propios de toda imposición de sentido.

Por otro lado, el texto, concebido como red de participantes que se afectan mutuamente —visible tanto en la inserción de la definición de hipocondría que abre el apartado, y que “intraacciona”¹⁵, siguiendo los términos de Barad (2023, p. 12), con los agenciamientos posteriores, como en la secuencia gradual de patologías—, incide en la conciencia de una materia compleja abordada desde el pensamiento materialista. Más aún, en el prólogo a la poesía reunida de Rivera Garza, Sara Uribe recurre al correlato con el lenguaje de los algoritmos para caracterizar las notas e instrucciones distribuidas por la autora a lo largo del trabajo; este gesto enfatiza la relación entre el funcionamiento de la máquina y el diagrama, en los términos postulados por Deleuze y Guattari. No es casual, por tanto, que se haya observado la materialidad de la obra en la línea de las tecnopoéticas (Sánchez-Aparicio, 2022; Alicino, 2025, p. 65), no solo por su experimentación y cuestionamiento de los “fenómeno[s] técnico/tecnológico[s]” (Kozak 2012, p. 182), sino sobre todo porque, como sostiene Rivera Garza, la mediación con las máquinas forma parte de la materialidad de las escrituras contemporáneas (2013, p. 41). Desde esa perspectiva, la flecha de retorno que abre cada sección deja de operar como simple umbral gráfico o señal de ordenamiento textual y actúa también como gesto técnico que participa en la significación, en la

medida en que incide en la arquitectura semiótica del artefacto y modula su dispositivo de lectura. Así, la intervención maquínica no es solo elemento contextual de la creación, sino que su reconocimiento en la textualidad implica hacer visibles los signos de su fricción. Ello sucede cuando se convierten en texto los efectos de la interpretación extrema, cuando los síntomas de Dueñas se erotizan con el lenguaje pornográfico de Bellamy —“El sol y el espanto se elevan en la cama/ ningún lenguaje iluminará/ los nunca. La boca es un buen fósforo/ danza” (2015b, p. 70)— y cuando se sensibilizan los documentos del dolor en la tercera parte. La investigación pone el foco en las mediaciones y genera, así, un “arte de hacer reivindicaciones usando materia y medios, códigos y cálculos, narrativa y actuación”, tal y como expone Weizman a propósito del trabajo de la Arquitectura Forense (2020, p. 122).

En línea con esta exposición de la heterogeneidad material, “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” atiende a las entidades humanas y no humanas que atraviesan el cuerpo y su relato. Este entrelazamiento de registros divergentes da cuenta de una existencia sostenida por múltiples materialidades vivas o activas, cuya aparición en la escritura complejiza su composición. Son fundamentalmente miembros, extremidades, tejidos u órganos; pero también medicamentos y sus dosis— “dextrometorfano (15mg cuatro veces /al día) [...]—; incluso microorganismos —el hongo (p. 51)—; las sustancias químicas — los ácidos (p. 15)—; o los términos científicos yuxtapuestos. Tomando como referencia esta expansión visible de las diversas entidades, en la tercera parte, el

¹⁵ El pensamiento materialista de Karen Barad propone el concepto de ‘intraacción’ en lugar de ‘interacción’ (2023, p. 12) para caracterizar los

intercambios entre entidades que se producen en la materia, en cuya actividad no se realiza una transformación de identidades sino que prevalece la indeterminación o un materia no fijada ni dominante.

ensamblaje experimenta una modulación mediante otras operaciones. La textualización de una materia traumada se inscribe aquí como registro de la experiencia en una estructura “*violentogénica* potencialmente y genocida” (Segato, 2016, p. 142) que atiende a las demandas patriarcales y del capitalismo extremo —“La violencia del capital financiero nos hace llorar”, anota (Rivera Garza, 2015b, p. 79)—, donde los cuerpos desaparecen y las muertes no se computan. Así, si el discurso público se compone de una materia plural, cambiante y atravesada por la alteridad, los documentos sobre el dolor o los informes perdidos del feminicidio pueden pensarse también como composiciones colaborativas y socialmente organizadas, inscritas en una práctica colectiva de producción de sentido¹⁶. Parafraseando a Trueba Mira cuando describe el archivo reunido por Salgado, *La imaginación pública* “se propone hacer algo con todas esas frases” (2023, p. 91).

Desde esta perspectiva, el diagrama textual de *La imaginación pública* puede entenderse como una práctica de “*verificación abierta*” (Weizman, 2020, p. 206, cursivas en el original) que, en el marco de la estética de investigación, expone de manera colectiva y múltiple las violencias sistémicas dirigidas a los cuerpos y presentes en los lenguajes del poder. En ella, siguiendo los postulados de Weizman, se detalla “cómo se ha llevado a cabo cada paso del proceso, sus circunstancias, las personas involucradas, los materiales empleados, cómo y dónde se

ha encontrado cada prueba material, sus modos de autenticación, la manera en la que se encajaron las diferentes pruebas y cómo se ensambló el caso” (2020, p. 208). Las violencias registradas se focalizan en las condiciones de la escritura en el presente y revelan una imaginación marcada por la limitación de la materia corporal, por un entorno que excluye la feminización de la escritura o la abstrae de su corporeidad —“Mi sexo y el lenguaje hecho de puros/ fantasmas” (2015b, p. 65) enuncian dos versos texto mezclado de Dueñas y Bellamy— y por la precariedad vital asociada a un “Estado sin entrañas” (Rivera Garza, 2011, p. 13).

De este modo, la obra de Rivera Garza reúne los vectores de esta imaginación y los expone en el espacio público, en coherencia con su distanciamiento crítico respecto del sistema financiero y de los mecanismos que excluyen la fuerza de trabajo. El poemario, a su vez, prolonga el modelo analítico formulado en “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” y consolida una práctica “*de la observación-con*” (Sánchez Aparicio, 2026, p. 30), sustentada en el diálogo y en la articulación de dimensiones textuales orientadas por una perspectiva política del lenguaje.

Conclusiones

“Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” opera como un dispositivo de observación crítica que revela las tensiones en la producción de lenguaje dentro del sistema social del

¹⁶ Esto puede observarse, además, en el propósito expresado de manera explícita por Rivera Garza al inicio de su libro *El invencible verano de Liliana*, donde alude a la producción del archivo en respuesta a unas condiciones materiales concretas, en el momento del asesinato de la protagonista, y a la caducidad del expediente como “memoria oficial de

la presencia de Liliana sobre la tierra” (2021b: 38). En este sentido, es evidente el enfoque del texto como documento poético, dado que, siguiendo la perspectiva de Christophe Hanna, la memoria privada en torno a la hermana asesinada se transforma en documento colectivo, en “*problème public*” (2010, p. 182) y “*agit dans l’espace social*” (2010, p. 192).

presente y propone modos colaborativos de conocimiento. En ella, la ruptura del texto, la interrupción enunciativa y la deriva semántica constituyen operaciones de resistencia frente a los mecanismos de homogeneización y clausura del sentido. Esta textualidad, al introducir fracturas e inestabilidades, expone las estructuras de normalización que sostienen los discursos de la modernidad-capital y, al hacerlo, instaura una lectura que rehúye la transparencia y exige atender a los procesos materiales que condicionan la producción de lo visible. En este marco, la escritura se afirma como un dispositivo capaz de registrar la complejidad social desde su propia materialidad y, al reinscribir las formas de la violencia en la superficie del texto, transforma la observación en un gesto político de atención: en lugar de representar el contexto, la obra lo propone en su fragilidad material, haciendo de la textualidad un plano de resistencia en la asociación. Si el libro, como lo define María Negroni en *El corazón del daño* (2023), “es una máquina de pensar, un dispositivo que encarna el

más alto espíritu de contradicción” (2023, p. 87), en esta textualidad la práctica escritural se revela como un territorio de interacciones donde lenguaje, tecnología y experiencia se entrelazan, reconfigurando las relaciones entre lo humano y lo no humano, entre la materia textual y las infraestructuras que la fundamentan.

Como se ha advertido, no se trata de reproducir estrategias de experimentación y ruptura en clave de espectáculo manteniendo intactas las posiciones de autor, obra y público, sino de producir micropolíticas capaces de modificar las lógicas impuestas a partir de una intervención formulada en el ámbito social de la escritura. Cuando se registra en un espacio asignado al lirismo, la dimensión analítica del texto —como ocurre con las garzas mudantes en “Pajarracas”— abre la posibilidad de que “otro mundo, otra estratosfera, otro sistema solar [es] posible” (p. 122), así como la emergencia de un lenguaje público alternativo que integre materias sensibles.

Referencias

Abreu Mendoza, C. (2010). Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (Edición Kindle, pos. 6665-7011). Ediciones Eón.

Alicino, L. (2025). Documentalidad, virtualidad y memorias del dolor en *La imaginación pública*. *Biblioteca di Rassegna Iberistica*, (41), 53-71. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-925-2/003>

Barad, K. (2023). *Cuestión de materia. Trans/materia/realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Holobionte.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora.

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

Cruz Arzabal, R. (2019). La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza. En Cruz R. Arzabal (Coord.), *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 137-165). Universidad Nacional Autónoma de México.

Cruz Arzabal, R. (2022). Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza. *Visitas al Patio*, 16(1), 44-66. <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/3789>

Del Castillo Rodríguez, C. (2024). Devenir tierra desde Estación Camarón en *Autobiografía del algodón*, de Cristina Rivera Garza. *Revista Sarance*, (52), 89-109. <https://revistasarance.ioaotavalo.com.ec/index.php/revistasarance/article/view/1017>

Deleuze, G. y Guattari, F. (2020). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.

Estrada, O. (2010a). Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (Edición Kindle, pos. 281-706). Ediciones Eón.

Estrada, O. (2010b). Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (Edición Kindle, pos. 3221-3750). Ediciones Eón.

Fernández Salgado, M. (2014). *El momento analírico. Poéticas constructivistas en España desde 1964* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid. <https://repositorio.uam.es/entities/publication/35c7a530-c934-4b9d-8c6b-d993f462bf5b>

Ferraris, M. (2023). *Documanidad. Filosofía del nuevo mundo*. Alianza Editorial.

Fuller, M. y Weizman, E. (2021). *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth* [Edición Kindle]. Verso.

Gan, E. y Tsing, A. (2018). How Things Hold. A Diagram of Coordination in a Satoyama Forest. *Social Analysis*, 62(4), 102-145. <https://doi.org/10.3167/sa.2018.620406>

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra Editora.

Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.

Hanna, C. (2010). *Nos dispositifs poétiques*. Questions théoriques.

Herrera Pardo, H. (2023). *Próximo destino: las afueras. Anotaciones, simples, paratextos*. Ediciones Mimesis.

Hind, E. (2005). El consumo textual y *La cresta de Ilion* de Cristina Rivera Garza. *Filología y Lingüística*, XXXI(1), 35-50.

Hind, E. (2010). *Lo anterior* o el tiempo literario de *La muerte me da*. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (Edición Kindle, pos. 5883-6490). Ediciones Eón.

Keizman, B. (2013). El blog de Cristina Rivera Garza: experiencia literaria y terreno de contienda. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 42(1), 3-15.

Keizman, B. (2020). Sensibilidades y rearticulaciones humanas y no humanas en la narrativa de Cristina Rivera Garza. *Anclajes*, XXIV(3), 189-203 <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-24312>

Lámbarry, A., Sánchez Carbó, J. et al. (2015). La cuentística de Cristina Rivera Garza o la dispersión narrativa desde el posestructuralismo. En A. Palma Castro et al. (Coords.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 103-122). Ediciones EyC.

Lovink, G. (2019). *Tristes por diseño. Las redes sociales como ideología*. Consonni.

Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas 2.0. *Kipus. Revista andina de Letras y Estudios Culturales*, (22), 71-78 <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/4968>

Ludovico, A. (2014). Post-Digital Publishing, Hybrid and Processual Objects in Print. *APRJA*, 3(1), 79-85 <https://aprja.net/article/view/116088>

Negrón, M. (2023). *El corazón del daño*. Penguin Random House.

Noguerol, F. (2024). Countermapping in contemporary women writers in Spanish: From myth to autoethnography. *Verba Hispanica*, 32(1), 11-28 <https://doi.org/10.4312/vh.32.1.11-28>

Palma Castro, A. y Quintana, C. (2015). Cristina Rivera Garza: Desde la situación de lo impropio. En A. Palma Castro et al. (Coords.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 7-21). Ediciones EyC.

Palma Castro, A., Galland Boudon, N. et al. (2015). La ficción más grande: la poesía de Cristina Rivera Garza. En A. Palma Castro et al. (Coords.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 123-185). Ediciones EyC.

Parodi, C. (2010). Cristina Rivera Garza, ensayista y novelista: el recurso del método. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (Edición Kindle, pos. 1158-1381). Ediciones Eón.

Prieto Rodríguez, A. de J. (2022), *Huellas habitadas. Tras los hilos de la escritura de Cristina Rivera Garza* [Tesis doctoral]. Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8666>

Ramírez Olivares, A., Palma Castro, A. et al. (2015). La puesta en ficción del acto de escritura: de La muerte me da a Verde Shangai. En A. Palma Castro et al. (Coords.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 63-102). Ediciones EyC.

Rivera Garza, C. (10 de julio de 2004). Escrituras colindantes. *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com.es/2004/07/>

Rivera Garza, C. (18 de abril de 2012). La cámara verde: RE. *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2012/04/>

Rivera Garza, C. (19 de mayo de 2009). La página cruda. *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009/05/>

Rivera Garza, C. (2004). Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera. En R. Bolaño *et al.*, *Palabra de América* (pp. 167-179). Seix Barral.

Rivera Garza, C. (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Surplus.

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.

Rivera Garza, C. (2015a). Ojos desde Urano: José Revueltas y los planetas. *Buen Salvaje*, (2), 23-25.

Rivera Garza, C. (2015b). *La imaginación pública*. Conaculta.

Rivera Garza, C. (2018). La primera persona del plural. En G. Jauregui (Ed.), *Tsunami* (pp. 159-173). Sexto Piso.

Rivera Garza, C. (2021a). Deambulatoria: cuerpos que caminan sobre el territorio del capitalosceno. En S. Almada, C. Rivera Garza y J. P. Villalobos. *Deambular otra vez*. Impronta Casa Editora.

Rivera Garza, C. (2021b). *El invencible verano de Liliana*. Random House Mondadori.

Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Iberoamericana-Vervuert.

Rivera Garza, C. (2025). *Terrestre*. Random House Mondadori.

Ruffinelli, J. (2008). Ni a tontas ni a locas: La narrativa de Cristina Rivera Garza. *Nuevo Texto Crítico*, 21(41-42), 33-41.

Salgado, M. (2023). *El momento analírico*. Akal.

Samuelson, C. (2010). “Algo destrozado sobre la calle”: *La guerra no importa* como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (Edición Kindle, pos. 708-1156). Ediciones Eón.

Sánchez Prado, I. (2010). El fin de la memoria: “Tercer Mundo” de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (Edición Kindle, pos. 5231-5325). Ediciones Eón.

Sánchez-Aparicio, V. (2016). Las escrituras alegóricas del software: colapso estético, rearticulación ética, desde el espacio mexicano. *Revista Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5(2), 80-113. <http://revistacaracteres.net/revista/vol5n2noviembre2016/escrituras-software/>

Sánchez-Aparicio, V. (2017). Escrituras mías de mí: la comunalidad en Cristina Rivera Garza. En Montoya, Jesús y Natalia Moraes Mena (Eds.), *Territorios del presente. Tecnología, globalización y mimesis en la narrativa en español del siglo XXI* (pp. 135-149). Peter Lang.

Sánchez-Aparicio, V. (2022). Interruptoras: asepsia digital y tecnopoéticas responsables en las escritoras hispánicas. *Diálogos Latinoamericanos*, 31, 76-92. <https://doi.org/10.7146/dl.v31i.134426>

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.

Seydel, U. (2010). Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (Edición Kindle, pos. 2731-3220). Ediciones Eón.

Trueba Mira, V. (2023). La práctica de la Teoría de la práctica (La propuesta poética de María Salgado). En D. Viñas Piquer (Ed.). *La Teoría en la ficción literaria española del siglo XXI* (pp. 83-105). Iberoamericana-Vervuert.

Tsing, A. L. (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre las posibilidades de vida en las ruinas capitalistas*. Capitán Swing.

Tsing, A. L. (2023). *Ensamblajes multiespecies en el Antropoceno*. Ediciones Mimesis.

Weizman, E. (2020). *Arquitectura Forense: violencia en el umbral de detectabilidad*. Bartlebooth.

Zafra, R. (2015). *Ojos y capital*. Consoni.

Zavala, O. (2010). La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (Edición Kindle, pos. 4124-4451). Ediciones Eón.