

En Roberto Cruz Arzabal, *Aquí se esconde un paréntesis. Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. México (México): Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza.

Cruz Arzabal, Roberto.

Cita:

Cruz Arzabal, Roberto (2019). *La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza*. En Roberto Cruz Arzabal *Aquí se esconde un paréntesis. Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. México (México): Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/12>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkzh/thM>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

ROBERTO CRUZ ARZABAL
Coordinador

AQUÍ SE ESCONDE
UN PARÉNTESIS:

Lecturas críticas
a la obra de Cristina Rivera Garza

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



La presente edición de *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* fue realizada en el marco del Proyecto UNAM DGAPA PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)”.

Primera edición: septiembre 2019

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, colonia
Universidad Nacional Autónoma
de México, C. U, delegación Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-1721-3

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza¹

ROBERTO CRUZ ARZABAL
Universidad Nacional Autónoma de México

¿Cómo entrar en la poesía de Cristina Rivera Garza? ¿Hace falta distinguir su poesía o la lírica como géneros cerrados frente a su narrativa o su ensayística? Claramente, y lo sabe quien la haya leído, la obra de Rivera Garza no se puede caracterizar por la delimitación de los géneros literarios; sus novelas no son relatos tradicionales que se centren de forma exclusiva en la trama o en la profundidad de los personajes, sus poemas no son objetos en los que la lírica mantenga la autoridad formal de la poesía al uso mayoritario. “Leerla es traspasar los límites del lenguaje, cruzar las fronteras de diversos géneros y quedar al filo del suspenso con muchas preguntas y pocas respuestas”.² Sin embargo, entre la cada vez más amplia bibliografía sobre ella, los textos críticos dedicados exclusivamente a narrativa superan por mucho a los de narrativa y ensayo, o narrativa y poesía; pero los destinados exclusivamente a su obra poética son, de hecho, entre los menos.³ [137]

¹ Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al Proyecto PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).”

² Oswaldo Estrada, “Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión”, en *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* México, Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, p. 27.

³ Salvo menciones en algunos textos con énfasis panorámico, como la citada introducción de Estrada y su capítulo dedicado a ella dentro de *Ser mujer y estar presente* (O. Estrada, *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 2014) destacan entre la crítica dos artículos dedicados al mismo poema, “Tercer mundo”, incluido en *Los textos del yo* (C. Rivera Garza, “tercer mundo”, en *Los textos del yo*. México, FCE, 2005, pp. 93-102), escritos por Ignacio Sánchez Prado (“El fin de la memoria ‘Tercer mundo’ de Cristina Rivera Garza”, en O. Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza*.



[138] La obra de Rivera Garza es heterogénea y su forma es refractaria a las lecturas desde modelos específicos de géneros literarios, sin embargo, no significa que la condición material de los textos sea idéntica para todas las publicaciones. Sus novelas han sido publicadas, desde el inicio de su carrera, en la editorial española Tusquets, una editorial entonces independiente de corte literario con presencia y distribución en Hispanoamérica, y relevante en los respectivos campos literarios de cada país;⁴ los libros de ensayos fueron publicados en Tusquets (*Los muertos indóciles*, 2012) y en la editorial independiente y autogestiva Sur+ (*Dolerse*, 2011); mientras que sus poemarios se han impreso mayormente en la editorial Bonobos (*La muerte me da, El disco de Newton*), y en editoriales estatales: el Fondo de Cultura Económica (*Los textos del yo*, 2005) y Conaculta (*La imaginación pública*, 2015). Las diferencias en las condiciones de producción y circulación de los textos permiten, si no atisbar una relación causal a la diferencia de poéticas, sí entender que estas diferencias encuentran un punto crítico en la articulación de lo que se publica como poético, al tiempo que constituye un proyecto con una especificidad literaria y material. En el encuentro entre la heterogeneidad constitutiva de la obra completa de Rivera Garza y la unidad al interior del proyecto de su escritura poética, es posible pensar un modo de dar cuenta tanto de las similitudes como de las singularidades de la poesía de la autora.

Para pensar la obra de Rivera Garza propongo recurrir a una imagen diagramática que permita imaginar la distribución de entradas, salidas y relaciones. Claramente, tomo esta imagen visual que sirve como punto de partida de la que a su vez hicieron Gilles

Ningún crítico..., pp. 279-289) y por Michael Davidson (*On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2011.)

⁴ Para una perspectiva general de Tusquets y otras editoriales transnacionales en México (vid. Ferando Escalante Gonzalbo, *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. México, El Colegio de México, 2007.)



Deleuze y Félix Guattari sobre las novelas de Kafka.⁵ Ellos hacen una lectura de Kafka desde la relación entre los bloques discontinuos y la fragmentariedad de la escritura a la manera de un pasillo sobre el que se alinean infinitamente los bloques. Las puertas de cada bloque están lo bastante alejadas la una de la otra para diferenciarse, pero también poseen “puertas traseras” que provocan que “dos puntos diametralmente opuestos resulten estar extrañamente en contacto”.⁶ La imagen corresponde a la proposición del rizoma, bien conocida ya. A semejanza de ésta, la obra de nuestra autora parte de la tensión entre continuidad y fragmentación mediante bloques dispuestos sobre una superficie; a diferencia de ella, no supone la constitución de estados de arquitectura (no hay en su obra espacios cerrados como el castillo o la habitación), sino de algo dotado de mayor labilidad: no tanto la Castañeda o la taiga, sino los cuerpos desde los que se trazan las líneas de fuga: el cuerpo deseante de Matilde Burgos, la mirada de Joaquín Buitrago, los cuerpos emasculados con versos de Alejandra Pizarnik sobre ellos, las dos Amparo Dávila, la multitud del Tercer Mundo, el cuerpo enfermo de *La imaginación pública*. Si bien, Deleuze y Guattari ya han sido usados como punto de partida para la lectura de Rivera Garza, de manera específica para *La cresta de Ilión*,⁷ en este artículo me propongo ofrecer una aproximación centrada, sobre todo, en la producción poética de la autora, para cartografiar una forma de la discontinuidad mediante la multiplicidad como epicentro de la poesía riveragarciana, y el cuerpo como la línea de fuga que permiten conectar lo heterogéneo.

[139]

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. de Jorge Aguilar Mora. México, Era, 1978, pp. 105-116.

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ *Vid.* Stephen Silverstein, “Deleuzo-Guattarian becoming in Cristina Rivera Garza’s *La cresta de Ilión*”, en *Letras Femeninas*, núm. 2, 2015), pp. 116-132.



Contener lo múltiple

[140] Es común leer que la poesía latinoamericana de los últimos treinta años tiende hacia la insularidad y la fragmentación, ya sea porque deviene una clave interpretativa de la violencia de las dictaduras sudamericanas,⁸ o bien porque constituye una respuesta a la falta de discursos totalizadores que permitan entenderla en el marco de lo trascendente,⁹ o quizá una respuesta al desencanto producido por la falta de esos marcos de constatación,¹⁰ sin que la

⁸ Esta clave interpretativa sucede de modo formal como una oposición clara a las formas de las vanguardias históricas, especialmente el concretismo brasileño, y la poesía comprometida de los años anteriores a las dictaduras, si bien comparte con ellas el afán experimentalista y una tendencia a la anécdota sensible y subjetiva, se deslinda de ambas en el didactismo de la primera, y en la creencia en una vía media de comunicación de la segunda. Si bien estos elementos son propios de lo que Roberto Echevarren propone como la estética “transplatina” o neobarrosa (*vid.* Roberto Echevarren, ed., *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*. México, El Tucán de Virginia, 1990, pp. 7-20), es posible extenderlos a poéticas contemporáneas que no estaban directamente relacionadas con la escritura neobarrosa del Río de la Plata (*vid.* Enrique Mallén, *Poesía del lenguaje de T. S. Eliot a Eduardo Espina*. México, Aldus, 2008.)

⁹ Como respuesta a la defensa que Octavio Paz realizara de la labor de la poesía como aquello que se opone tanto al mercado como a la técnica del mundo contemporáneo, Cárcamo-Huechante y Mazzotti oponen una lectura incisiva sobre la esperanza de aquél en la poesía como evento totalizador: “Esta ansiedad por reasignar una identidad autosuficiente al evento poético —la figura universalista de ‘la otra voz’— fracasa en momentos en que, hacia fines de los ochenta, ya no son la historia totalizadora ni la utopía las que hacen posibles las cadenas estables de identidad, sino que la eficacia dislocante de la imagen mediática y el mercado global se imponen como escenario y pre-texto de la vida contemporánea” (Luis Cárcamo-Huechante y José Antonio Mazzotti, “Presentación: dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 29, núm. 58, 2003, p. 12, <doi: 10.2307/4531278>.)

¹⁰ “En pocas palabras, digamos que los años noventa son el escenario de un naufragio estético general que pone a las nuevas generaciones en una situación inédita, ya que las obliga a presentarse, alternativa o simultáneamente, como sobrevivientes de una catástrofe o como pioneras de un mundo nuevo. En ambos casos, aparecen flotando en un mar abierto donde el mapa de la tradición es a menudo



fragmentariedad sea propiamente una poética de nuestro tiempo sino acaso una condición producida, como señalaban Cárcamo-Huechante y Mazzotti,¹¹ por el dislocamiento de las cadenas de identidad. Sin embargo, en el caso de Rivera Garza, es posible entender la construcción formal de los poemas de un modo distinto al de la fragmentación, sin que tampoco busque la estabilidad de la “otra voz”, fuera de la enunciación poética.

[141]

Sus narraciones han explorado una pluralidad de elementos temáticos como la historia, la memoria, los usos sociales del cuerpo, la identidad, la construcción de lo femenino, la sensibilidad afectiva, etcétera. Esta diversidad existe también en su poesía, pero como una articulación múltiple que conjuga forma, sustancia, expresión y contenido que explora una tensión constante entre singularidad y conjunto, sin decidirse por una u otro. Las discontinuidades existen, pero no se presentan como concatenaciones de acontecimientos, sino como acumulaciones, sedimentos materiales sobre los que se construye la noción de unidad y conjunto de los poemas y los libros. *Los textos del yo* es la reunión de tres libros, cada uno independiente, escritos en tiempos distintos con estilos diferenciados, y con un modo de asedio a la ambigüedad del pronombre *yo*. A lo largo de las tres partes, el *yo* es presentado mediante una serie de articulaciones y contigüidades. Desde los epígrafes se presenta la tensión entre el pronombre como un emplazamiento estratégico, más que uno natural de la enunciación, en la cita de Deleuze y Guattari: “Llegar al punto en que no sea importante habar del yo o no hablar

de tan poca ayuda que ni siquiera el parricidio o la ruptura parecen pertinentes” (vid. Gustavo Guerrero, “Materialismo, realismo y prosaísmo en la joven poesía latinoamericana de los noventa”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, núm. 40 [2016], p. 386. doi: <10.11144/Javeriana.cl20-40.mrjp>. Vid. Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.)

¹¹ Vid. L. Cárcamo-Huechante y J. A. Mazzotti, *op. cit.*



del yo”,¹² y la tensión entre la exterioridad y la interioridad del pronombre en la cita de Alejandra Pizarnik “Decir yo es anodarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí”. Los poemas de *Los textos del yo* operan desde la discontinuidad del pronombre y a través de la continuidad de las líneas de fuga que organizan los poemas en torno de algunos puntos elementales:

[142] la historia personal y su subjetividad, el cuerpo como un espacio de negociación con el mundo y la memoria como una agencia de vuelta al mundo. Estos tres puntos dan cuenta de la desposesión del yo como un recurso de la enunciación hasta su constitución como un contenedor de imágenes, acontecimientos y signos. Al final del poema “la anatomía del lugar”, incluido en la sección “yo ya no vivo aquí”, se lee:

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

la carne como verbo.¹³

El cuerpo es el texto desde el que se escribe en la potencia de los elementos del cuerpo, “el cartílago que iba a ser hueso” más que una imagen es una proposición descriptiva del tiempo. Lo que podría haber sido no es, pero ambos existen al interior del cuerpo. El yo del epígrafe de Pizarnik es en este poema no ya algo que está afuera, sino el límite entre el adentro y el afuera. No es parte de ninguno de los dos sino su articulación, la puerta que une las discontinuidades. La desterritorialización del cuerpo hacia dentro, de un elemento a otro, al interior, del tendón a la campana y del hueso al cartílago, pero con el cuerpo como espacio de continuidad. El cuerpo entonces, es el plano de consistencia



¹² G. Deleuze y F. Guattari, *apud* C. Rivera Garza, *op. cit.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 115.

el yo de la hija regresa para hablar desde el poema. Más que la fragmentariedad de las vanguardias o la contigüidad metonímica del neobarroco, en estos poemas opera la suma que delimita el contenedor que le da forma. Lo interior del cuerpo es lo múltiple, ya sea porque multiplica el tiempo o porque multiplica los órganos del interior.

[144] De manera semejante, pero en una dirección distinta, se forma el poema “Tercer mundo”, incluido en la segunda parte del libro. El poema presenta la construcción de un sujeto colectivo y multitudinario y la articulación de una ciudad sórdida como sujeto del poema,¹⁷ incluso cuando cita referencias clásicas sobre la destrucción del yo artístico, lo hace para renovar el sentido hacia lo múltiple colectivo.¹⁸ Esta multiplicidad en la sustancia del contenido corresponde con una acumulación en el plano expresivo, de manera semejante a como fue formada en los poemas de “La más mía”, mediante la repetición de estructuras semejantes: “los lisiados [...] y sedientos [...] los locos [...] las vocales [...] las oraciones [...] los pirados y los drogos y los mudos”. El ritmo del poema se logra intercalando tanto sustantivos animados como no animados mediante personificaciones similares, es un sujeto múltiple y colectivo que se constituye en una línea de fuga al interior de las discontinuidades de los habitantes que llegan al tercer mundo, seres nómadas que se acercan para hacerse del lugar.¹⁹

¹⁷ I. M. Sánchez Prado, *op. cit.*, p. 282.

¹⁸ Así lee Davidson la referencia al “Je est un Otre” de Rimbaud: “Rivera-Garza da un giro político e histórico al sugerir la división del yo y el artista para anunciar la unidad del yo y la comunidad de lectores” (M. Davidson, *op. cit.*, p. 34). “Rivera-Garza gives it a political and historical twist from one suggesting the division of self and artist to one announcing a unity of self and community of readers”. A menos que se indique en la bibliografía, las traducciones son mías.

¹⁹ Como si se tratara de una lectura dirigida por los afanes teóricos de la autora, podría decirse que los nómadas y los “prárganas” que llegan lo hacen para desterritorializar. Recordemos que “un signo numérico que no es producido por nada exterior al mercado que lo instituye, que señala una distribución



La muerte me da (Bonobos, 2007) recurre también a la multiplicidad, pero dentro de un marco mayor, no ya el cuerpo como referente sino el libro como cuerpo material del texto. El libro es un objeto singular que existe como publicación autónoma y que circuló entre los lectores interesados sin que mediara el nombre de Rivera Garza en un principio. En el prólogo, el editor Santiago Matías explicaba la historia en la que una mujer desconocida, Anne-Marie Bianco, quien firma los poemas, le había hecho llegar el libro sin explicación alguna. Ante lo interesante e intrigante del material, decidieron publicarlo sin que mediara una explicación entre la autoría y el texto, más que una ficción *ex profeso* sobre la genealogía de autora.²⁰ El libro de poemas también forma parte de la novela *La muerte me da* (Tusquets, 2007), incluido como parte de la ficción. El desdoblamiento entre autoría y escritura se ejerce desde la materialidad de los objetos culturales, esto es: Anne-Marie Bianco existe como autora de un libro y como personaje de la novela; al

[145]

plural y móvil, que plantea funciones y relaciones, que efectúa combinaciones más que adiciones, distribuciones más que selecciones, que actúa por rupturas, transición, migración y acumulación más que por combinación de unidades, un signo de ese tipo, diríase que pertenece a la semiótica de una máquina de guerra nómada, dirigida a su vez contra el aparato de Estado” (G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, p. 123).

²⁰ Escribe Matías: “Días más tarde, y motivado por una circunstancia claramente ajena a estos asuntos, vino de súbito a mi cabeza el nombre de un escritor italiano —o al menos esa debería ser su ascendencia— que en los años sesenta y setenta publicó un puñado de poemas en algunas revistas literarias del país: Bruno Bianco. Pude recordar también, y esto gracias al poeta Ulises Aldravandi con quien traté el extraño suceso del envío, dos cosas más: primero, que durante algún tiempo se sospechó que Bruno Bianco era el seudónimo adoptado por un conocido grupo de poetas que solían reunirse con cierta frecuencia en una popular cantina de la colonia Céntrica: el ya mítico Bar Siracusa ... De súbito todo parecía caber dentro del nombre, todo dentro de Anne-Marie Bianco: el cuerpo delgadísimo de la hija de un poeta inventado; la silueta de la mujer que, ya vieja, decide romper la careta de la masculinidad y dejarse ver; el diagrama del hombre que siempre fue o seguirá siendo” (Anne-Marie Callet-Bianco, [Cristina Rivera Garza], *La muerte me da*. Toluca, Bonobos, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey Campus Toluca, 2007, pp. 8-10).



mismo tiempo, el libro de poemas está físicamente integrado dentro de la trama y cuerpo de la novela, pues el texto completo se incluye dentro de ésta.

[146] Anne-Marie Bianco, la presunta asesina dentro de la trama de la novela, es investigada por la Detective con ayuda de la profesora de poesía Cristina Rivera Garza, de cuya autoría se reproduce un artículo sobre la poesía de Pizarnik, también como uno de los capítulos de la narración. Uno de los planos de consistencia sobre los que opera la novela es el problema de la autoría, no la autoría en sí, sino ésta como un artefacto que aglutina elementos y los conduce hacia el interior del libro. Comenta Emily Hind: “El constante cuestionamiento de la frase ‘en realidad’ en la obra de Rivera Garza sugiere el motivo de trabajar con la técnica poética (la prosa ficticia) en *La muerte me da*”;²¹ para Sánchez Aparicio “*La muerte me da* se convierte, por tanto, en una obra que atraviesa las fronteras de los formatos y los medios, y cada fragmento textual aparece disgregado a la espera del lector participativo. Además de esta galaxia de contenidos, la novela se presenta como un metatexto que cuestiona la propia lectura y la escritura seccionada”.²²

La autoría es el plano de consistencia sobre el que operan las líneas de fuga; cada uno de los libros y cada uno de los estratos de autoría real y ficcional dentro de la obra. Más que la imagen del pasillo infinito con puertas que evocaban Deleuze y Guattari, *La muerte me da* se asemeja a un librero en el que al abrirse un libro, se ingresa a su vez al exterior de otro. La poesía existe en la materialidad como un elemento enucleado, extirpado del cuerpo de la novela, pero no ajeno a ella. El libro es una forma expresiva²³ que

²¹ Emily Hind, “Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*”, en O. Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, p. 322.

²² Vega Sánchez Aparicio, “Y en el principio era Tlön: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas”, en *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, núm. 1, 2014, § 3.

²³ Vid. Donald F. MacKenzie, “El libro como forma expresiva”, en *Bibliografía y sociología de los textos*. Trad. de Fernando Bouza. Madrid, Akal, 2005.



contiene y hace aparecer; las decisiones editoriales son estéticas y, en este caso, son también la articulación de una desterritorialización del poema hacia su exterior. Se podría decir que esta salida constituye una línea de fuga que eyecta los textos hacia soportes distintos, como ya adelantaba con la cita de Sánchez Aparicio, además de hacerlo en la forma de la expresión:

[147]

En tu sexo
 (armadura tajadura tachadura) (ranura)
 en el aquí de todas las cosas del mundo, me da
 la muerte (que es este paréntesis) (y este)

huelo como miro duelo: una colección de verbos²⁴

El universo entrópico que ha creado la ficción de la novela *La muerte me da* es desbordado en la práctica editorial que permite que *La muerte me da* de Anne-Marie Bianco se materialice y circule; la discontinuidad entre ambos libros, sin embargo, se une mediante una máquina de articulación textual que resulta de los estratos de la autoría diversificada. Bianco es pura autoría y pura textualidad que se encarna en la corporalidad múltiple de la novela y en el libro de poemas.

El sistema de lo múltiple que conforma la poética de Rivera Garza alcanza su momento de formalización más claro en *El disco de Newton* (Bonobos, 2011). Libro hecho de fragmentos imantados que se van acumulando mediante montaje a partir de verbos que conducen cada uno de los denominados “ensayos sobre el color”: “despejar, conjurar, mercuriar, adorar, avizarar, vapulear, desparpajar, fosforecer, reencarnar, unir”. Este libro, cuya genealogía poética puede rastrearse en libros de la tradición anglosajona, de autoras como Anne Carson, David Markson o Maggie

²⁴ A. M. Callet-Bianco, *op. cit.*, p. 28.



[148] Nelson,²⁵ es una obra que parece materializar la pregunta por el principio unidad/fragmento que, para la Gestalt, opera en la percepción y es también una de las bases cognitivas de la lectura por procesos de montaje cinematográfico. Es, sí, un libro sobre la multiplicidad de la percepción, pero también sobre la sistematicidad del mundo que la provoca. Para continuar con los términos propuestos, en el *Disco de Newton* la operación de montaje constituye el plano de consistencia sobre el cual cada frase abre una potencial línea de fuga sobre la discontinuidad de la primera persona. Cada uno de los ensayos está hecho de lo diverso, es decir, enunciados, frases líricas, datos y anécdotas alrededor de la singularidad del *yo* que los detona; son ensayos sobre el color compilados desde un *yo* inescapable, un *yo* que percibe, recuerda y reúne. Transcribo completo, debido a su naturaleza, el quinto ensayo sobre el color, “Avizorar”:

²⁵ Mientras que Anne Carson suele trabajar mediante la recolección de fragmentos en forma de ruinas o recortes, ya sea que se trate de la reconstrucción a partir de fragmentos de la poesía de Safo como en *If not, Winter* (vid. Dimitrios Yatromanolakis, “Fragments, Brackets, and Poetics: On Anne Carson’s *If Not, Winter*”, en *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 11, núm. 2, 2004, pp. 266-272), o de fragmentos de los diarios y otros documentos de su hermano desaparecido para construir y traducir una elegía como en *Nox* (vid. Kiene Brillenburg Wurth, “Re-vision as Remediation : Hypermediacy and Translation in Anne Carson’s *Nox*”, en *Image & Narrative*, vol. 14, núm. 4, 2013, pp. 20-33), tanto David Markson como Nelson operan por un principio de recolección de data y experiencias que adquiere un sentido en el montaje de los fragmentos (vid. Sophie Cordier-Noël, *Pour une poétique du lien dans l’écriture fragmentée de David Markson (1927-2010)*, París, 2011. Tesis, École doctorale Études anglophones, germanophones, et européennes.). La poesía de los tres, sin embargo, está hondamente influida por la forma del *Tractatus lógico-filosófico* de Ludwig Wittgenstein, quien también es citado en uno de los epígrafes de *El disco de Newton* y cuya influencia formal y estilística entre poetas no se restringe a los mencionados sino también a autores como Gertrude Stein, Robert Creeley, Lyn Hejinian, etcétera (vid. Marjorie Perloff, *Wittgenstein’s ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary*. Chicago, University of Chicago Press, 1996).



Apenas una silueta en algo que da la apariencia de ser un horizonte.
 La miopía, del griego *myops* formado por *myein* (entrecerrar
 los ojos) y *ops* (ojo), es el estado refractivo
 del ojo en el que el punto focal se forma anterior a la retina.
 El pasado siempre está a punto de ocurrir, eso se sabe.
 Existe un punto en el tiempo y un punto en el espacio, sin embargo,
 en que algo ocurre.
 Estabas en la orilla de una mesa rectangular la primera vez
 en que te vi, oblicuamente.
 Hay un papalote, que vuela. Alguien habría hecho una invocación
 dentro de este cuarto lleno de luz. Uno
 a uno, los catorce irises han florecido bajo la bóveda celeste.
 Morado es un color y es también la descripción de un sitio
 que ha sido habitado por un ala magnífica y es
 el participio del ojo que, desde lejos, me mira.
 Acaba de sobrevolar, una vez más, el colibrí. Iridiscente.
 En una esquina, muchos años después, este mismo roce del viento
 sobre la cara; este mismo atardecer
 lleno de oxígeno; este mismo aquí.
 Ligeramente ruborizada. Sí, Louis; sí, Ella, hay un lugar
 que se llama *el cielo*.
 Hay encuestas que indican que el morado es el color preferido
 del 75% de los niños antes de la
 adolescencia, pues representa la magia y el misterio.
 Y de repente, como si fuera natural, el carmesí.
The Color Purple, alguien lo acaba de recordar,
 es el título de un libro de Toni Morrison.
 Y a la vera del camino, las moras. El arbusto. La mano que.
 Heráldicos, los dos labios.
 En el modelo de color RGB utilizado por *Flags of the World*
 se define el morado heráldico como RGB 140-0-752.
 En esta caja de terciopelo guardo tu mano derecha y tu ligerísima
 voz apresurada y la inclinación perfecta
 del cuello y la pestaña ésa que, al caer entre los dactilares
 de un adolescente,
 enunció un deseo.



[150]

La caja de terciopelo está sobre mi nochero.
Hay una cortina de algodón egipcio que se mueve al compás
del aire matutino: mejilla con mejilla.
Hubo, alguna vez, un pequeño vaso lleno de oporto sobre
una mesa de madera.
El Índigo es el fondo de este océano donde se asienta la mesa sobre
cuya superficie de madera un hombre
y una mujer colocan el delicado juego de tazas donde toman té.
Polvo serán, mas polvo enamorado, dicen que dijo Quevedo.
Los vasos de oporto tal vez fueron dos.
La lluvia también puede ser púrpura, a veces.
Detrás de esta cortina de agua los dos labios magníficos
y la voz, estupefacta.
Mi té favorito tiene el sabor de los frutos morados que crecen
en el bosque donde yace, a punto ya de despertar, la ex-durmiente.
Ah, la cereza. La zarzamora. La ciruela. Sangre de mi sangre.
Vena espléndida.
El último iris ahora. A punto de ocurrir, se sabe. Florecer
es algo que tú avizoras.²⁶

Resulta interesante sopesar la tensión entre unidad y fragmento en *El disco de Newton*, a diferencia de otros poemas en los que ésta funciona a partir de repeticiones casi anafóricas que mantienen la tensión de unidad en las discontinuidades del poema. En estos poemas la unidad no es visible, la repetición no existe como anáfora, sino como cadencia de frases sucesivas. Sobre el plano de la discontinuidad se construye, entonces, la unidad fantasmática de un yo que sólo aparece tangencialmente, si acaso con más presencia como enunciador en las frases con pronombre posesivo o como reflejo del enunciatario.

Decía que este libro es donde se formaliza de manera más clara la sistematicidad de lo múltiple. La sustancia del contenido, aun-



²⁶ C. Rivera Garza, *El disco de Newton: diez ensayos sobre el color*. México, Bonobos Editores / Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 2011, pp. 27-29.

que en apariencia caótica, opera mediante afinidades electivas, como la memoria personal que pasa de un momento a otro a través del hilo de lo perceptual. *El disco de Newton* es una máquina de diez colores que cuando giran muestran a un sujeto hecho de los fragmentos de un mundo contenido, no hay un sujeto individual sino preindividual, hecho mediante el montaje de operaciones simbólicas, significantes y a-significantes como la significación del color, la memoria y la percepción o la sinestesia. Se trataría, siguiendo a Deleuze y Guattari, de la constitución de un Cuerpo sin Órganos (CsO) al interior del libro: [151]

¿Cuál es el cuerpo sin órganos de un libro? Hay varios, según la naturaleza de las líneas consideradas, según su concentración o densidad específica, según su posibilidad de convergencia en un “plano de consistencia” que asegura su selección. En este caso, como en otros, lo esencial son las unidades de medida: *cuantificar la escritura*. No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho. Un libro tampoco tiene objeto. En tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos.²⁷

El *Disco de Newton* es entonces la formalización de un proceso de escritura que ha desarrollado la autora a lo largo de los años, esto no significa que sea el más importante de su producción, sino que en él podemos encontrar la forma más depurada de una de las líneas de trabajo que pueden caracterizar la escritura de Rivera Garza como una exploración de los límites de la producción del presente mediante lo textual. La línea de lectura que va de *Los textos del yo* al *Disco de Newton* permite entreverar la constitución de modos de planos de consistencia hasta dar con el Cuerpo sin Órganos del color.

Si bien, la relación entre las discontinuidades y las líneas de fuga es una de las posibles lecturas de la trayectoria literaria de Rivera

²⁷ G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 10.



[152] Garza, no pretendo agotarla en esta aproximación, sino provocar lecturas simultáneas mediante aproximaciones a los elementos singulares que trazan un plano de continuidad en la obra. Si en la primera aproximación busqué mostrar las discontinuidades formales que se transformaron a lo largo de los libros, en la segunda parte de la lectura propongo leer uno de los elementos comunes a los libros. Como adelanté en páginas anteriores, este elemento que permite pensar la obra de Rivera Garza como una totalidad es la representación del cuerpo como un espacio común, vulnerable y abierto.

El cuerpo consistente

La experiencia del cuerpo es la experiencia de lo potencial, es decir, de lo que está por suceder a partir de lo que el cuerpo hace, éste no es lo que es sino lo que puede hacer o lo que padece; de ahí que pueda pensarse al mismo tiempo como un pasaje y como el que cruza el pasaje, el cuerpo percibe y también es percibido, incluso es percibido mientras percibe. “La carga de indeterminación que carga un cuerpo es inseparable de él. Estrictamente, coincide con él, en la medida en la que ese cuerpo está de paso o en proceso (en la medida en que es dinámico y está vivo)”²⁸

En su dinamicidad, toda experiencia del cuerpo nos parece inasible pero, ahí la paradoja, sólo mediante él podemos participar de ella. Sin embargo, para ser capaces de dar cuenta de la “corporalidad del cuerpo” (redundancia deliberada), es necesario atender a su porosidad. Notamos el cuerpo cuando éste se convierte en pura presencia, en la articulación que se desliza del sentido al sentir y de regreso; en la porosidad del cuerpo pode-

²⁸ “The charge of indeterminacy carried by a body is inseparable from it. It strictly, coincides with it, to the extent that the body is in passage or in process (to the extent that it is dynamic and alive)” (Brian Massumi, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation. Post-contemporary interventions*. Durham, N. C., Duke University Press, 2002, p. 5).



mos dar cuenta de su superficie, su movimiento, su dimensión y también del mundo que lo toca o lo atraviesa. El cuerpo, pues, es lo habitado y lo tocado. Lo que resiente y resiste, aún lo que embiste y contagia.

Es sabido que el cuerpo es uno de los problemas fundamentales en la obra de Rivera Garza, ya sea desde la perspectiva de la identidad y el género como flujos o del cuerpo como espacio de disputa de los discursos modernos y totalitarios.²⁹ Sin embargo, insistiendo en lo mencionado al inicio del artículo, ninguno de estos artículos dedica un espacio a la obra poética de Rivera Garza. Lo cual resulta aún más notable si se toma en cuenta que el cuerpo es una presencia ubicua en la poesía de la autora, incluso desde su primera publicación en 1985, cuando accedió al primer lugar del concurso de poesía de la revista *Punto de partida*. En esta publicación se incluyen varios poemas sobre el cuerpo en los que asoman ya tópicos que posteriormente Rivera Garza elaborará con mayor profundidad o radicalidad; por poner sólo un ejemplo:

²⁹ Entre la bibliografía destacan los artículos “Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*” de Vinodh Venkatesh; “Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza” de Ute Seydel; “Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza” de Oswaldo Estrada; “Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza” de Juan Bruce-Novoa; “Juegos de género y polifonía en *Ningún reloj cuenta esto*” de Encarnación Cruz Jiménez, todos incluidos en O. Estrada, *Cristina Rivera Garza: ningún crítico...* Véanse también: O. Estrada, *Ser mujer y estar presente...*; Glen Close, “Corpse Photography in Roberto Bolaño’s *Estrella distante* and Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar*”, en *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 91, núm. 4, 2014, pp. 595-616, doi:<10.1080/14753820.2014.886904>; “Antinovela negra: Cristina Rivera Garza’s *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico”, en *MLN*, vol. 129, núm. 2, 2014 pp. 391-411.; S. Silverstein, “Deleuzo-Guarrarian becoming in...”; Rebecca Garonzik, “Deconstructing psychiatric discourse and idealized madness in Cristina Rivera Garza’s *Nadie me vera llorar*”, en *Chasqui*, núm. 1, 2014, pp. 3-15.



Uno nace en el lugar más otro del cuerpo de uno mismo
—lo anterior fue advenir al mundo solamente—,
y recorre un laberinto de anchas sombras —los otros
también existen, temporales, recios como un árbol—
y luego muere en el lugar más solo del cuerpo de uno mismo.³⁰

[154] En los libros siguientes, Rivera Garza dará cuenta de la discontinuidad del yo mientras hace del cuerpo un espacio necesario para que el yo ocurra, pero las continuidades del cuerpo también serán continuidades al interior de los poemas. Como resonancia, se puede leer en uno de los poemas de “La más mía”:

Las ventosas de mis ojos sobre tu piel
el cataplasma de mis manos sobre tu piel
la penicilina de mi lengua sobre tu piel
el vendaje de mis palabras sobre tu piel
el ungüento de mi cuerpo que es tu propio cuerpo sobre tu piel
Esta manta de piel sobre tu piel.³¹

La existencia de un cuerpo será múltiple, pero no por ello fragmentada o desdoblada, siempre cerrada sobre sí, base de la experiencia y de la sustancia de la expresión, espacio de contigüidad y de contagio, de cura ente la madre y la hija. En otros versos de “La más mía” escribe:

³⁰ C. Rivera Garza, “Apuntes”, en *Punto de Partida*, marzo de 1985, p. 9. Todavía más notable resulta si comparamos sus primeros poemas con la poesía actual de Rivera Garza, la primera más tradicional, apegada a ciertas búsquedas estilísticas que intentaban dar cuenta de la experiencia personal mediante un lenguaje menos prosaico (por ponerlo en comparación con el prosaísmo con el que Gustavo Guerrero [vid. G. Guerrero, *op. cit.*] caracteriza la poesía latinoamericana de años posteriores, entre la que incluyo a la propia Rivera Garza), la presencia central del yo enunciador e incluso una forma que a pesar de su distribución espacial está escrita en combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, a la manera de la silva.

³¹ C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 58.



La más mía está postrada dentro de su cuerpo.
 Bajo la bóveda del cráneo
 en la magnífica flor gelatinosa y rosácea del cerebro
 con la simetría exacta de su lado izquierdo y su lado derecho
 en la raíz del solitario tallo perfecto y vertical
 donde las venas se enredan y estallan las puntas del sistema
 de los nervios
 mi madre es un pétalo dentro de la caja de su cuerpo ³²

[155]

La construcción perceptiva de la enfermedad como un estar postrado al interior del propio cuerpo permite apreciar no sólo la permanencia del cuerpo como espacio de existencia y como existencia misma, sino también la construcción simbólica de este espacio mediante la concatenación de repeticiones, la insistencia de la discontinuidad sobre el plano de consistencia que es el cuerpo enfermo y amado.

Desde este plano, ¿cómo pensar con el cuerpo en la escritura, cómo hacer que esa torsión sea también una fricción que incomode? Que se aleje, en palabras de Rivera Garza, del condescendiente “dar voz a los otros”,³³ un dar voz que apela, como leíamos al comienzo, al anacrónico trascendentalismo cuyo lugar fue desplazado por la imagen mediática. Una forma posible del cuerpo en la escritura, vinculada además con la discontinuidad de lo múltiple, es la multitud como agenciamiento de un devenir-cuerpo por parte de los sujetos. “En las últimas líneas [de ‘El tercer mundo’], la poeta imagina una forma de encarnación en la cual uno no sólo *usa* el lenguaje, sino que *deviene* el tejido literal y las secreciones del cuerpo de cuyo lenguaje emana”.³⁴ Se podría pensar, entonces, que una buena parte de la poética del cuerpo en la escritura viene

³² *Ibid.*, p. 24.

³³ C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles*. México, Tusquets, 2013, p. 23.

³⁴ M. Davidson, *op. cit.*, p. 35. “In these last lines, the poet imagines a form of embodiment in which one not only *uses* language but *becomes* the literal tissue and secretions of the body from which language emanates” (cursivas en el original).



de la mano de la poética de apropiación y cita. Ya la propia Rivera Garza trabajó sobre ello en su conocido *Los muertos indóciles*: ser un curador del lenguaje en vía doble, el que selecciona y dispone y el que restituye en el duelo y en el contagio, “el que cura es un enfermo terminal; padece de lenguaje. El que cura con cuidado y diligencia, que es como lo señala la raíz latina del verbo *curare*, es, [156] en el caso de la escritura, un escritor que reescribe frases”.³⁵

Esta estética es, sobre todo, visible en la escritura de *La imaginación pública* (Conaculta, 2015). Leemos en la nota del primer apartado: “Las instrucciones: se trata de las enfermedades que sufrió mi cuerpo durante el 2012. Ante cada nueva enfermedad, busqué las definiciones en Wikipedia. Con ese lenguaje de otros, mediado por las máquinas de hoy, elaboré los poemas”.³⁶ Un lugar común sería enarbolar la originalidad o la autenticidad de esta práctica, pero claramente sería situar el libro en un espacio de inscripción algo chato y reducido, en una relación casi jerárquica dentro del campo literario. Sabemos que el citacionismo no es novedoso, como incluso queda claro en *Los muertos indóciles*, cuya genealogía de la apropiación permite leer cierta zona fértil de la reproducción y la intervención de materiales. Por ello prefiero leer la práctica citacionista en *La imaginación pública* como una marginalia en relación con el texto principal, que no es el procedimiento sino la sustancia de la expresión, el cuerpo enfermo como una recurrencia.

Para pensar el espacio del cuerpo en la obra de Rivera Garza tuve que cartografiar sus márgenes. A partir de esto, me pregunto, ¿de qué modo leer entonces *La imaginación pública*? Creo que podemos pensar este libro a partir de un concepto que nos muestre la relación tensa y productiva entre cita y cuerpo, y que al mismo tiempo nos permita explorar la geología del libro en relación con la obra de Rivera Garza. Esta noción, todavía vaga, con la que pienso el libro, es “la resonancia”.

³⁵ C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, p. 92.

³⁶ C. Rivera Garza, *La imaginación pública*. México, Dirección General de Publicaciones, Conaculta, 2015, p. 57.



La resonancia es un fenómeno acústico, pero también una analogía de la temporalidad y la espacialidad de la memoria. En un espacio vacío; la resonancia nos sirve para sentir acústicamente los límites de ese espacio; en ese espacio lo que escuchamos de vuelta es nuestra voz en una temporalidad doble: escuchamos en presente el pasado de lo que dijimos.

La resonancia, la comunicación que se produce entre los dos órdenes independientes es la que instauro el sistema estratificado [...], de igual modo que la expresión tiene una forma que manifiesta por su cuenta el conjunto estadístico y el estado de equilibrio al nivel macroscópico. La expresión es como una “operación de estructuración amplificante que hace pasar al nivel macrofísico las propiedades activas de la discontinuidad primitivamente microfísica”.³⁷

[157]

Lo que resuena da cuenta del espacio, del tiempo y del cuerpo. Todo en la resonancia es potencial, todo en la resonancia es cartografía de los límites en los que nos situamos.

Los primeros poemas de *La imaginación pública* fueron escritos, es decir, dispuestos a partir de las definiciones y de sus límites verbales. La cita recupera este límite y lo transforma: “La mayoría de las cuestiones del cuerpo se encuentran explicadas en un manual”.³⁸ El cuerpo adentro del libro lo explica, pero también el cuerpo afuera, en el exterior de la repetición:

[...] en combinación con microtraumatismos
se asientan en la porción proximal de la matriz
ungueal o a través de la cutícula

o traumatismos a repetición.

A repetición

³⁷ G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, p. 63.

³⁸ C. Rivera Garza, *La imaginación pública*, p. 56.



A repetición

A repetición.³⁹

[158] Leemos y algo resuena, algo estratifica “la corporalidad del cuerpo”; en esa resonancia se encuentra de nuevo el procedimiento de la definición y de nuevo el cuerpo. *La más mía* comienza con un epígrafe, una definición de lo que aqueja un cuerpo: “Aneurisma: m (del gr. *Aneurism*, dilatación). Tumor sanguíneo causado por la dilatación de una arteria”⁴⁰ un cuerpo enfermo que en su sosiego abarca toda la escritura posible, la potencia de la sanidad. Cito de nuevo de *La más mía*:

En el hospital
donde el cuerpo es una aglomeración de órganos
las sílabas imperfectas de la palabra imperfección
la ventana sin cortinas tras la cual se desnuda el mundo
sólo débil o drogado o padeciendo una enfermedad mortal
sólo embrutecido de sedantes o de dolor
o de cualquier manera fuera del sí mismo
sin pudor.⁴¹

Ese cuerpo enfermo encuentra su resonancia, es decir, su cavidad, en las definiciones. Porque toda definición es siempre tendiente a lo general, a lo que borra la unicidad de los cuerpos y los devuelve a su singularidad porosa. El cuerpo de la madre preso de sí se convierte en la discontinuidad sobre el plano de consistencia que es el cuerpo, la enfermedad interrumpe lo molecular, pero produce líneas de fuga dentro del poema. La enfermedad es el dispositivo del cuerpo, el lenguaje médico que podría ser el otro

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰ C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 14.

⁴¹ *Ibid.*, p. 51.



dispositivo es transformado mediante la *cura* en una línea de fuga, en cuerpo nómada.

En el segundo apartado de *La imaginación pública*, escrito mediante la intervención de una máquina de traducción, se lee en el poema “En la sangre siempre es desayuno”:

Mi sexo y el lenguaje hecho de puros
fantasmas.

[159]

Las que viajan, cuando regresan
mis cosas.

Habité la raíz, el color
la materia.

Los síntomas.⁴²

Habitar los síntomas es habitar, por supuesto, el lenguaje, la semiología a-significante del cuerpo que habla en su porosidad de mundo, en su dejarse tocar y tocarnos. “Lo propio de la máquina es cortar” es el nombre del apartado, su confección es fruto de un procedimiento conceptual: la cita, la reformulación de la máquina, la traducción como performance de lo transgénero. El lenguaje es siempre el lenguaje de otros, de eso que somos en las definiciones en el lenguaje de los imperios: otredad replegada hacia su propio cuerpo, hacia su singularidad. En *El disco de Newton*, en los márgenes de la definición que es la contigüidad de lo semejante, aparece otra resonancia sobre el cuerpo y la extensión: “Un jardín bien pudiera ser un cuerpo que se extiende a la vera del camino: lujoso, trémulo, equidistante./Y el cuerpo bien podría ser la huella que produce el jardín sobre la textura del tiempo.”⁴³

“¿Cuáles son esos encadenamientos alógicos que siempre se producen en el medio, y gracias a los cuales el plan se construye fragmento a

⁴² C. Rivera Garza, *La imaginación pública*, p. 65.

⁴³ C. Rivera Garza, *El disco de Newton*, p. 39.



fragmento según un orden fraccionario creciente o decreciente?”⁴⁴ En términos de la teoría literaria tradicional, podemos pensar que los encadenamientos son los espacios de la memoria a-significante. Lo que se recuerda no-racionalmente, sino desde la repetición, desde el ritmo de la máquina compositiva. En la repetición de los lugares se vuelve también al cuerpo, se hace, diríamos, del lugar común, comunidad. Tópico,
[160] lugar de la memoria pero también lugar del cuerpo para nombrar lo que está fuera del cuerpo. El lugar de la memoria es la resonancia, lo que se dijo en el pasado y que regresa en la forma de sus repeticiones. Escribe Rivera Garza en el poema “la anatomía del lugar”, incluido en el segundo apartado de *Los textos del yo*:

Bajo la uña

(con la escueta determinación del alfiler)

el lugar se hace pequeño y atraviesa

la tentativa hipótesis de lo real [...]

en la vertebral columna del adentro
el lugar se existe sin ser

la carne como verbo.⁴⁵

La uña deja de ser parte del cuerpo para convertirse en un lugar, un tópico al interior del sistema que es la obra de Rivera Garza, así, se constituye un poema como “El cuerpo ungueal” en cuyas seis partes se escribe desde la resonancia de las uñas, si acaso uno de los mayores y más inadvertidos instrumentos de escritura:⁴⁶

⁴⁴ G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, p. 517.

⁴⁵ C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 51,

⁴⁶ Vilém Flusser sobre el gesto de escribir: “Escribir no significa aplicar un material sobre una superficie, sino rascar, arañar una superficie; y así lo indica el



Córnea la estructura
que conocemos como uña: el cuerpo
ungueal

la porción
dura, la translúcida
de queratina.⁴⁷

[161]

De la uña a la uña la repetición, el cuerpo como espacio de circulación de los lenguajes sobre el cuerpo. La poética del lugar es la poética del cuerpo, el plan de consistencia se ha creado como unidad en la obra de Rivera Garza, las variaciones al interior del cuerpo textual no quiebran las relaciones. Cada repetición es una línea de fuga que hace salir a otra forma de lo corporal.

El lenguaje del cuerpo se convierte por contigüidad en el lenguaje del cuerpo violentado. La descripción de la violencia, sin embargo, no pasa por la aparentemente neutra enumeración de huellas de ésta, o por su pormenorizada narración, como en nota roja. Hay en la descripción de la violencia, en los libros de Rivera Garza, una suspensión de la alegorización. Los nombres de los personajes son nombres y son caracterizaciones, pero no son símbolos que desplacen la violencia real al territorio de la didáctica. Leemos en la última parte de *Los textos del yo*:

Cuando una Mujer Amoratada se (des) aparece bajo la lluvia quiere decir que urge enunciar la palabra “sangre”, la palabra “violencia”, las palabras “para siempre”.

verbo griego *graphein*. ...Escribir continúa significando hacer ‘in-scripciones’. No se trata, por tanto, de un gesto constructivo, sino de un gesto irruptor y penetrante”. (Vilém Flusser, *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Trad. de Claudio Gancho. Barcelona, Herder, 1994, p. 31).

⁴⁷ C. Rivera Garza, *La imaginación pública*, p. 45.



LA MIRADA IMPOSIBLE

[162]

En *The Plague of Fantasies*, en el capítulo titulado “The Seven Veils of Fantasy”, dice Slavoj Žižek que una narrativa fantasmática siempre involucra una mirada imposible, es decir, la mirada a través de la cual el sujeto se hace presente en el momento mismo de su propia concepción. Yo leo esto justo cuando La Mujer Amoratada se vuelve a verme desde detrás de la ventanilla y su mirada atraviesa el cuerpo (casi invisible) (casi presente) de la lluvia.⁴⁸

El cruce entre la mirada de la voz y la mirada de La Mujer Amoratada produce no sólo un intercambio sino sobre todo una suspensión. La mujer que devuelve la mirada, ¿es una o la misma? Quizá sean dos distintas, quizá sea la misma, pero mediante la mirada se tiende una línea de multiplicidad que pasa por el cuerpo. Deleuze y Guattari proponen que el rostro se codifica cuando la cabeza se hace parte independiente del cuerpo, “cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional”.⁴⁹ Lo que aparece a continuación en el poema es el nombre, “Agnes” y su cuerpo violentado, “Éste es el momento de enunciar la palabra “sangre”, la palabra “violencia”, las palabras “para siempre”. Éste es el momento de dar inicio a la historia”.⁵⁰ Ante el cruce de miradas, parece que se ha codificado el cuerpo mediante el dispositivo de la violencia. Agnes es un Rostro Amorado,⁵¹ la Mirada Imposible es el reconocimiento de esa sobrecodificación en la que la voz lírica se desdobra: “*Pero la mirada sólo es secundaria con relación a los ojos sin mirada, al agujero negro de la rostridad*”.⁵²

⁴⁸ C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 175.

⁴⁹ G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, p. 176.

⁵⁰ C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 177.

⁵¹ “El Rostro Amorado se cansa. / Le digo: tú estabas muy lejos. / Todo a nuestro alrededor se vuelve mar. / La conduzco hasta el ático en el que se encuentra el lecho donde descansará. / La Mirada Imposible se cierra dentro de sí misma. / Hace frío. / Un momento de suma oscuridad” (*ibid.*, p. 178).

⁵² G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, p. 177.



Todo lenguaje es un hecho del cuerpo, un fenómeno de la repetición que transforma, que reza y recita. El aquí en el que se sitúa la escritura es la resonancia, la línea de fuga que liga un poema con otro sin que medie la cita o la referencia. El aquí es la insistencia de la escritura sobre sí misma para sobrecodificar, el aquí de la última parte de *La imaginación pública* es la evocación de un cuerpo ausente mediante la escritura, “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”. Los cuerpos de las “dos increíblemente pequeñas forajidas” aparecen en la escritura en la forma de las partículas enclíticas dentro del discurso del telegrama: [163]

DICEN VIÉRONLAS PADECER HAMBRE FRÍO SOLEDAD. DICEN VIÉRONLAS BAILAR FUMAR REÍR. DICEN VIÉRONLAS CALLAR INMÓVILES OTRO LADO VENTANA. DICEN VIÉRONLAS CORRER DESPAVORIDAS HUIR. DICEN VIÉRONLAS CAER ABISMO CAJUELA TUMBA. DICEN TANTAS COSAS. REGRESEN. PONGAN GRITO EN EL CIELO EN EL CUERPO EN EL ÁRBOL. SIGAN INSTRUCCIONES CAMINO A CASA. ESPÉROLAS ORILLA MÁS LEJANA: AQUÍ. EL PAÍS DESAPARECIDO DESPARECIENDO. QUIÉROLAS.⁵³

El aquí también es resonancia, su repetición inexacta da cuenta del espacio y del cuerpo. En la tercera sección el cuerpo desaparecido toma la forma de la referencia, no sólo de la partícula sino también del lenguaje: “Hablar y gatear son con frecuencia lo mismo. Que quiere decir tocar el suelo con las manos”;⁵⁴ el cuerpo aparece en contigüidad con el habla. El cuerpo es el *aquí* en su porosidad, es decir, en su capacidad de dejar pasar el lenguaje y la mirada; no hay dispositivo de rostridad pues el cuerpo ha sustituido al nombre y al rostro. Como una respuesta a la desaparición, los poemas de esta sección son la resonancia de un cuerpo desaparecido en los poemas de la primera obra:

⁵³ C. Rivera Garza, *La imaginación pública*, p. 98.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 99.



Un cuerpo es un cuerpo porque se abre. El cielo es a veces así. Del lat. *aperire*. 7. tr. Separar la parte del cuerpo del animal o las piezas de las cosas o instrumentos unidos por goznes o tronillos de modo que entre ellas quede un espacio mayor o menos, o formen ángulo o línea recta.⁵⁵

[164] Un cuerpo es cuerpo porque también es rostro, porque su multivocalidad produce la escritura de los enclíticos, de las desapariciones que son conjuradas para la memoria de la Mujer Amaratada. Como resonancia, como una discontinuidad desde la que es posible entrar en un cuerpo y salir en otro; sobre el plano de consistencia del cuerpo, el propio cuerpo se desdobra en su cartografía.

A modo de cierre

En su muchas veces citado artículo sobre las literaturas posautónomas, Josefina Ludmer describe su función y asegura que existen “para imaginar identidades de sujetos que se detienen afuera y adentro de ciertos territorios”.⁵⁶ La obra de Rivera Garza podría ser parte de las literaturas posautónomas, no sólo porque escribe dentro de las condiciones de producción que engloban a éstas, ni sólo porque la propia autora ha referido el concepto de Ludmer como uno de sus más recientes objetos teórico-creativos —el epígrafe de *La imaginación pública* es una versión poética de una cita de Ludmer—, sino sobre todo porque su trabajo está cruzado por dos de los problemas que dotan de densidad a la propuesta ludmeriana: la identidad móvil y el territorio. Si bien, ambos problemas habían sido señalados y analizados en la prosa narrativa de la autora, no aparecen menos en la poesía. Como he intentado mostrar en este

⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁶ Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 156.



artículo, tanto el problema de la identidad como el del territorio son relevantes en la obra poética de Rivera Garza, y lo son todavía más porque toman forma mediante las discontinuidades formales y sus líneas de fuga, y mediante el cuerpo como el territorio problemático desde el cual la identidad, e incluso el propio cuerpo, se desterritorializa.

La poesía de Rivera Garza es parte fundamental de su escritura, comparte con la prosa narrativa y con el ensayo —y también con las formas intermediales— las búsquedas y reflexiones que caracterizan su obra toda: territorialización de las identidades, reterritorialización del lenguaje y de los cuerpos, intensidades y discontinuidades de la escritura como el régimen visible de lo oral. La poesía de Rivera Garza no escapa, pues, de las contradicciones y límites de su obra, sino que está al centro de éstos, es un desvío y también una reformulación, es la forma de lo múltiple, del cuerpo y su territorio. [165]



Índice

Presentación	[199]
<i>Mónica Quijano Velasco</i>	7
Introducción	
<i>Roberto Cruz Arzabal</i>	13
La identidad como un problema de escritura. Acercamiento a la trayectoria narrativa de Cristina Rivera Garza	
<i>Diana Sofía Sánchez Hernández</i>	25
Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza: la verdad de la ficción	
<i>Nayeli García Sánchez</i>	51
La narración de los fracasos: La muerte me da y El mal de la taiga	
<i>Ivonne Sánchez Becerril</i>	79
La escritura en la narrativa de Cristina Rivera Garza: hurtos, apropiaciones, trazos de la otredad textual	
<i>Julia Érika Negrete Sandoval</i>	111
La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza	
<i>Roberto Cruz Arzabal</i>	137
Bibliohemerografía de y sobre Cristina Rivera Garza	
<i>Irene Luna y Roberto Cruz Arzabal</i>	167

