

Traducción y poética en *La imaginación pública* (2015) de Cristina Rivera Garza



Andrés Olaizola

Instituto de Literatura Hispanoamericana-ILH, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Recibido: enero de 2025
Aprobado: abril de 2025

Resumen

Desde su aparición en la esfera literaria, Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964) ha sido objeto de estudio de una miríada de ensayos, artículos académicos, tesis, compilaciones críticas, entrevistas, artículos periodísticos, etc. Sin embargo, debe subrayarse que, en comparación con su producción narrativa, la poesía de Cristina Rivera Garza no suscita una atención crítica equivalente. Por lo tanto, vamos a plantear un análisis centrado en las reflexiones sobre la literatura y la práctica escritural que se despliegan en el poemario *La imaginación pública* (2015). A diez años de la aparición de *La imaginación pública*, proponemos una lectura que se centre en aspectos de la poética de Rivera Garza que observamos en este libro, sobre todo, cómo la traducción es uno de los procedimientos más evidentes que se emplean en el poemario.

PALABRAS CLAVE: poética, traducción, poesía, literatura mexicana, escrituras digitales.

Translation and Poetics in *La imaginación pública* (2015) by Cristina Rivera Garza

Abstract

Since her emergence in the literary sphere, Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964) has been the subject of study in a myriad of essays, academic articles, theses, critical compilations, interviews, journalistic articles, etc. However, it must be emphasized that, in comparison with her narrative production, Cristina Rivera Garza's poetry does not elicit equivalent critical attention. Therefore, we will propose an analysis focused on the reflections on literature and writing practice that unfold in the collection of poems *La imaginación pública* (2015). Ten years after the publication of *La imaginación pública*,

we propose a reading that focuses on aspects of Rivera Garza's poetics that we observe in this book, especially how translation is one of the most evident procedures employed in the collection.

KEYWORDS: poetics, translation, poetry, Mexican literatura, digital writings.

Tradução e poética em *La imaginación pública* (2015), de Cristina Rivera Garza

Resumo

Desde seu surgimento na esfera literária, Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964) tem sido objeto de estudo de uma miríade de ensaios, artigos acadêmicos, teses, compilações críticas, entrevistas, artigos jornalísticos, etc. No entanto, deve-se sublinhar que, em comparação com sua produção narrativa, a poesia de Cristina Rivera Garza não suscita uma atenção crítica equivalente. Portanto, vamos propor uma análise centrada nas reflexões sobre a literatura e a prática escritural que se desdobram no livro de poemas *A imaginación pública* (2015). Dez anos após a publicação de *A imaginación pública*, propomos uma leitura que se centre em aspectos da poética de Rivera Garza que observamos neste livro, sobretudo, como a tradução é um dos procedimentos mais evidentes que se empregam no livro de poemas.

PALAVRAS-CHAVE: poética, tradução, poesía, literatura mexicana, escritas digitais.

Desde su aparición en la esfera literaria, Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964) ha sido objeto de estudio de una miríada de ensayos, artículos académicos, tesis, compilaciones críticas, entrevistas, artículos periodísticos, etc. La diversidad de enfoques y perspectivas de análisis se deriva en buena medida de los múltiples géneros y medios a través de los cuales la literatura de Rivera Garza se ha ido desplegando durante treinta y cuatro años de producción. Novelas, poemarios, libros de cuentos, ensayos, fotonovelas, cartas, artículos de opinión, forman parte de lo que la crítica ha llamado un “proyecto de escritura” que va más allá de formas literarias específicas (Palma Castro y Quintana, 2015; Quintana, 2016), una “escritura errante” (Griboul, 2006) entre medios impresos y digitales, un “proyecto creativo” que a la vez es “transdisciplinar, transgenérico y experimental” (Sánchez-Aparicio, 2017).

Sin embargo, debe subrayarse que, en comparación con su producción narrativa, la poesía de Cristina Rivera Garza no suscita una atención crítica equivalente, problemática que ya fue señalada por Cruz Arzabal (2019) y Palma Castro et al. (2015). Con respecto al análisis de los poemarios¹, se destacan los trabajos de Palma Castro et al. (2015), Cruz Arzabal (2019) y Prieto Rodríguez (2022), pero hay que señalar que son un repaso general de todos los libros de poesía de Rivera Garza. Hay relativamente pocos artículos críticos que examinen un texto poético en específico, podemos mencionar, por ejemplo, Cruz Arzabal (2016), quien trabaja con *Viriditas*; Sánchez-Aparicio (2016), quien menciona brevemente *La imaginación pública*; y Cruz Arzabal (2022), que analiza la presencia de la autoficción en *La más mía* y en *La imaginación pública*.

¹ *La más mía* (CONACULTA, 1998), *Los textos del Yo* (FCE, 2005), *La muerte me da* (Bonobos, 2007), *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* (Bonobos-UNAM, 2011), *Viriditas* (Mantis Editores-UANL, 2011), *La imaginación pública* (Práctica mortal, 2015).

Así como ya hicimos con *El disco de Newton*, vamos a plantear un análisis centrado en las reflexiones sobre la literatura y la práctica escritural que se despliegan en el poemario. A diez años de la publicación de *La imaginación pública*, proponemos una lectura que se centre en aspectos de la poética de Rivera Garza que observamos en este libro, sobre todo, cómo la traducción (Bourriaud, 2018; Gómez, 2019; Medina Arias y Giovine Yáñez, 2021) es uno de los procedimientos más evidentes que se emplean en el poemario.

Preliminares

La imaginación pública está compuesto de tres partes. La primera, “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, consta de nueve poemas que arman un mapa, una historia clínica de las enfermedades que sufrió un cuerpo durante todo un año. “Lo propio de la máquina es cortar” es la segunda parte del libro y está conformado por un solo poema, “I. Ningún lenguaje iluminará/los nunca”, que tiene cinco piezas (“a. Yo me equivoqué de bosque”, “b. En la sangre siempre es desayuno”, “c. Un de noche por el Ártico”, “d. Color ahora” y “e. La todavía no materia”). El poemario cierra con “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”, que engloba diecisiete textos, trece de los cuales tienen su origen en distintas publicaciones del blog de Rivera Garza *No hay tal lugar. U-tópicos Contemporáneos*²: seis poemas reescriben la serie digital *Telegramas para dos Increíblemente Pequeñas forajidas* (2010-2011)³ y otros siete textos emplean fragmentos de diferentes entregas de la fotonovela del personaje Increíblemente Pequeña⁴ y de otras publicaciones del blog.

La imaginación pública toma su título del ensayo *Aquí América Latina. Una especulación*, de Josefina Ludmer (2020). La referencia se hace más explícita cuando el epígrafe del poemario es un fragmento del artículo de Ludmer “Literaturas postautónomas”, pero transpuesto como poema:

[Mi punto de partida es

éste

Estas escrituras no
admiten lecturas literarias; esto
quiere decir que no se sabe
o no importa

si son o no son

literatura.
Y tampoco se sabe
o no importa
si son realidad o ficción.

² Véase <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>

³ Publicación del 27/10 en <https://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/10/>
Publicaciones del 4/11, 14/11 y 22/11 en <https://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/11/>
Publicación del 8/12 en <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2010/12/>
Publicación del 28/1 en <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2011/01/>

⁴ La serie completa se encuentra disponible en <https://increiblementepequena-blog.tumblr.com/>

Se instalan localmente
 y en una realidad
 cotidiana para “fabricar
 presente”

y ése
 es precisamente su sentido.]

(Rivera Garza, 2015: 7)

Para Rivera Garza (2013), la poética de lo que denomina “desapropiación” evidencia “autorías plurales que, lejos de proponer una fusión estable, una especie de bicéfalo monstruo al que le corresponde la unidad, mantiene y muestra la tensión que marca la relación entre lo literario y lo escritural propiamente dicho” (23). Es en este punto de *Los muertos indóciles* en donde Rivera Garza recupera el ensayo de Ludmer, para indicar que las literaturas postautónomas no respetan “la división estricta entre lo literario y lo no literario que distinguió tanto el quehacer de los escritores durante gran parte del siglo XX”; con lo cual, se confunde, más que se funde, “el borde entre la autoficción y lo propiamente fictivo” (23-24). Y aquí, Rivera Garza cita el mismo fragmento del ensayo de Ludmer, que dos años después reescribirá como poema.

La cita de Ludmer pone en tensión la pertinencia y especificidad de la esfera literaria, de sus mecanismos de recepción e interpretación, de sus criterios de valor y de “literaridad”. A su vez, subraya que los límites entre lo real y lo ficcional no sólo son difusos, sino que directamente tienen que omitirse como una variable a tener en cuenta para trabajar con las escrituras “postautónomas”. La oposición a establecer una definición cerrada, expulsiva de una de las dos opciones (ser literatura/no ser literatura, ser ficción/ser realidad) que despliega Ludmer claramente entabla diálogo con la poética de Rivera Garza: antes que transparencia, unicidad y legibilidad, se asume como trayectoria lo discordante, lo múltiple, lo opaco (Rivera Garza, 2004a). Pero quizás lo más interesante es que la prosa transpuesta evidencia, en su nueva forma de verso, los planteamientos poéticos de Rivera Garza.

En primer lugar, el centro del poema se organiza alrededor del verso “si son o no son”. La poética de Rivera Garza rechaza lo binario: es, a la vez, prosa y verso (*La muerte me da*, por ejemplo), realidad y ficción (*Los textos del Yo*, *Autobiografía del algodón*). Poco importa la clasificación de los objetos que se producen como literarios o no literarios. Lo realmente importante es que los textos generen un vínculo con su contexto, con su entorno de escritura, con las formas del lenguaje que emplea la comunidad de la que forma parte el/la escritor/a en un momento determinado, para “fabricar presente” (*Dolerse*, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*).

El otro aspecto a destacar es la importancia que se le brinda al verbo “fabricar”: para Rivera Garza, la escritura es una práctica en donde están implicados la materialidad del lenguaje y de los textos y, por supuesto, el cuerpo de quien escribe. La escritura es un trabajo en donde las materias lingüística y textual se transforman en un proceso en donde el cuerpo del/de la escritor/a gasta energía, queda marcado, también se transforma.⁵

Finalmente, el epígrafe de *La imaginación pública* da cuenta de cómo una escritura ensayística, de cómo la prosa, se reelabora para transponerse en un poemario. Una vez más, como en *La muerte me da* y en *El disco de Newton*, nos encontramos que, en Rivera

⁵ De hecho, en *Los muertos indóciles*, leemos: “La escritura a mano es, así, luego entonces, una forma de la gimnasia más bien impersonal. Toda escritura es una forma de energía corporal disciplinada” (Rivera Garza, 2013: 210).

Garza, el poemario es también una poética. En un nuevo entorno, las líneas del ensayo funcionan (transformadas mediante el corte, la utilización de los espacios en blanco) como líneas de un poema. El poemario “traduce” la prosa de un ensayo en versos.

En relación con el concepto de traducción, seguimos a Gómez (2019), para quien “el lenguaje es un código sujeto a traducciones que durante la Modernidad se centraron de modo dominante en una práctica entre lenguas verbales nacionales y que actualmente se expande hacia otras materialidades” (95). En el marco de los entrecruzamientos de la literatura impresa con los entornos digitales, como sucede en el caso de *La imaginación pública*, “la traducción se amplía al plano experimental mediante la intervención de lenguajes no verbales —visuales, musicales, cinéticos, fotográficos, etcétera—, como operaciones no contempladas en el sistema tradicional de traducción entre lenguas naturales”. De esta manera, Gómez sostiene que la traducción puede entenderse en un “sentido expandido”, a partir de los planteamientos de Krauss (1979). La traducción, entonces, “se expande más allá de las lenguas naturales en cuestión que supone su práctica de origen, produciendo nuevas traslaciones de una forma material del código a otra” (97). A partir de la idea de la traducción como “performance de lo transgénero” (Cruz Arzabal, 2019: 159), sostenemos que en la literatura de Rivera Garza, en general, y en *La imaginación pública*, en particular, la traducción puede entenderse en sentido expandido: se transponen lenguas, lenguajes, géneros, estéticas, regímenes de expresión completos entre textos, entre medios.

También consideramos el término “traducción intersemiótica”, que analizan Ana Medina Arias y María Giovine Yáñez (2021). Acuñado por Jakobson (1984), es uno de los tres tipos de traducción: traducción intralingüística (interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua), traducción interlingüística (interpretación de signos verbales mediante cualquier otra lengua) y traducción intersemiótica o transmutación, en la cual el mensaje se transpone de un sistema semiótico a otro. Medina Arias y Giovine Yáñez indican que la traducibilidad se basa en la noción de “interpretante”, uno de los tres elementos que constituyen un signo (objeto, representamen e interpretante), “cuya naturaleza esencial es la capacidad de traducir cualquier signo en otro subsiguiente”. De esta manera, cualquier tipo de comunicación “puede considerarse como un proceso de traducción en un sentido amplio”. Como interpretante, la voz poética de *La imaginación pública* lleva a cabo “traducciones de signos, textos u objetos en otras formas de signos, textos u objetos” (53).

“Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”

“Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo” consta de nueve poemas, que trazan una “corpografía poética del cuerpo enfermo” (Prieto Rodríguez, 2022: 126). En el epígrafe, leemos lo siguiente: “*El mecanismo que desencadena la hipocondría es la interpretación catastrófica de los signos corporales más ínfimos por parte del individuo. // es.wikipedia.org [en cursiva en el original]*” (Rivera Garza, 2015: 11). Alguien que desconozca la importancia de las escrituras digitales en la producción de Rivera Garza podría asombrarse de la inclusión de una cita de Wikipedia en un poemario. El procedimiento de expansión de las fronteras de lo específicamente literario funciona desde el inicio del texto. La centralidad compositiva de la escritura en los entornos digitales se vuelve explícita en la nota final de la sección: “[*Las instrucciones: se trata de las enfermedades que sufrió mi cuerpo durante el 2012. Ante cada nueva enfermedad, busqué las definiciones en Wikipedia. Con ese lenguaje de otros, mediado por las máquinas de hoy, elaboré los poemas anteriores*]” [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2015: 57). Así como en *Viriditas*, aquí también se nos comparte la fórmula de escritura que se ha empleado para construir los poemas: componer literatura requiere técnicas, fuentes, materiales, trabajo. Además de explicitar el procedimiento de escritura, las “instrucciones” nos brindan los lineamientos de un pacto de lectura posible, cómo leer esos poemas

construidos por el “lenguaje de otros, mediado por las máquinas de hoy” (Rivera Garza, 2015: 57).

Las entradas de Wikipedia ejemplifican los rasgos distintivos de las escrituras digitales: colaborativas, recursivas, multimodales, hipertextuales, interconectadas (Eyman, 2015; Hicks, 2009). Esa escritura de Wikipedia, pública y desapropiada, funciona como materia prima textual, la cual es “alterada, transformada y recombinada para producir otra cosa” (Prieto Rodríguez, 2022: 126). Las definiciones de Wikipedia, sin dejar de tener las huellas de un texto expositivo-explicativo, asumen la forma de poemas. Para Cruz Arzabal (2022), “hay una doble mediación técnica” en esta sección: por un lado, “la que va del signo médico al signo lingüístico, por otro lado, la mediación requerida para la conversión de un discurso en otro”. El crítico destaca que “el origen de las palabras usadas para confeccionar los poemas no sea un tratado médico sino Wikipedia, que es además de uno de los sitios web por antonomasia, un uso ejemplar de la inteligencia colectiva” (Cruz Arzabal, 2022: 54).

De esta sección, nos vamos a centrar en el poema “VII. Síndrome de carpo”. El poema está compuesto de cuatro partes: “a. Del túnel, a través de este túnel”, que se centra en cuál es la zona afectada; “b. Irradiándose”, en donde nos enfocamos en las causas específicas del dolor y en cómo éste se despliega; “c. Intratúnel”, que subraya los niveles de “presión dentro del túnel / de Carpo” (Rivera Garza, 2015: 41); y “e. Excepto el dedo meñique”, que sintetiza la definición, “Es una neuropatía / periférica” (Rivera Garza, 2015: 42), y las partes de la mano que la sufren (“excepto el meñique”).

En “b. Irradiándose”, leemos una trayectoria que se inicia por “cualquier proceso que provoque / ocupación del espacio” (Rivera Garza, 2015: 39). La voz poética plantea que lo que se despliega: “Puede ser dolor, puede ser debilidad / o entumecimiento de la mano / debilidad o dolor de la muñeca / irradiándose por todo el brazo.” (Rivera Garza, 2015: 39). Si ya Rivera Garza había establecido una relación directa entre literatura y dolor (en *Los textos del Yo*, por ejemplo), lo que también “[p]uede irradiarse” (Rivera Garza, 2015: 39) es la literatura. El procedimiento de expansión es una manera de irradiación. Leemos más adelante: “Las sensaciones de dolor pueden indicar / otras condiciones, otros ámbitos / aquí se traumatizan los nervios / periféricos del cuerpo. Aquí // se irradia. // El allá” (Rivera Garza, 2015: 40).

La literatura, en Rivera Garza, se entiende encarnada, se vincula con el cuerpo a través de la práctica escritural, que provoca, como todo trabajo intensivo, dolor.⁶ En la literatura, “se traumatizan” los nervios, los músculos, los huesos, en fin, todo el cuerpo en su totalidad de quien escribe. Ajena a cualquier perspectiva estética puramente textual o formal, para la poética de Rivera Garza, todo lo periférico, lo externo a la literatura (el cuerpo de quien escribe, la comunidad a la que aquel o aquella pertenece, toda la “imaginación pública”, los medios digitales, el entorno natural, las necropolíticas, etc.) se vuelve síntoma y texto, se encarna, en la literatura; y de ésta se expande, a su vez, hacia el afuera.

“Cualquier proceso que provoque / ocupación del espacio” (Rivera Garza, 2015: 39) por otros objetos, materiales, flujos que no sean los que se suponen que deban desplegarse allí provocan reacciones, consecuencias. Y eso es específicamente lo que busca la literatura para Rivera Garza. Eso es la base de las escrituras discordantes que se entrecruzan, se tensionan y generan lo estético a partir de su diferencia. La

⁶ El término no es casual, ya que Rivera Garza lo emplea para caracterizar cómo entiende la práctica escritural Gertrude Stein en “How Writing is Written” (1975): “La escritura como una realidad encarnada” (Rivera Garza, 2013: 31).

voz poética es bastante clara: la escritura “No es / totalmente sano [pero] no es / autoflagelación” (Rivera Garza, 2015: 49).

En la práctica literaria está implicado inevitablemente el cuerpo. Así como “[l]a mayoría de las cuestiones del cuerpo se encuentran / explicadas en un manual” (Rivera Garza, 2015: 55), bien pueden hacerse literatura en un poemario. Al fin y al cabo, las enciclopedias, los manuales, los diccionarios son bancos de textualidades y de discursos, son archivos portátiles en donde se encuentran materiales potenciales para producir literatura.

Trasladarse, *ir hacia* implica movimiento, y allí “[h]ay una rodilla en todo esto”, allí está el dolor del cuerpo para marcar que lo corporal es parte del proceso. “Flexionar, extender, bloquear, desbloquear, ligera rotación” (Rivera Garza, 2015: 55) hace referencia al movimiento de la rodilla cuando alguien camina, pero también puede ser el movimiento que realiza el/la escritor/a con el lenguaje. Quien escribe acciona disimilmente el lenguaje, lo lleva más allá de sus límites, oblitera o elide determinadas propiedades y rasgos, potencia y redescubre capacidades y características que por las normas y la tradición habían sido olvidadas o dejadas de lado. Quien escribe necesariamente tuerce, dobla, diverge, transforma los materiales, los textos, los lenguajes con los que compone y los transpone hacia otro lugar.

Seguimos leyendo en “IX. Hay una rodilla en todo esto”: “La palabra “astrágalo”. Las palabras: “falange proximal”. / Las palabras: “fibrocartílagos avascularizados” // Hay una rodilla en todo esto” (Rivera Garza, 2015: 56). La escritura de Rivera Garza desaprofia, por ejemplo, estas palabras científicas, de enciclopedia, de manual de ciencias naturales para producir literatura: son definiciones y a la vez son formas poéticas. La última estrofa del poema da cuenta de la materialidad de las palabras, pero de manera divergente, apartándose de las normas y clasificaciones gramaticales, pero empleándolas también como elementos del poema; a su vez, las dos maneras de entender el movimiento de la rodilla colindan en los versos: “Esta ligera rotación hacia el pronombre montaña hacia el / adverbio castillo hacia la preposición humanamente” (Rivera Garza, 2015: 56).

“Lo propio de la máquina es cortar”

“Lo propio de la máquina es cortar” está conformada por un solo poema, “I. Ningún lenguaje iluminará/los nunca”, el cual posee cinco apartados. Revisemos algunos aspectos formales de esta sección. En “c. Un de noche por el Ártico”, por ejemplo, leemos:

Habité la raíz, él
los pececitos que han perdido el crepúsculo
¿los sacia el mondado desde el temblor?
Prefiero un puñado de encantamientos.
Mi mal sobre las luciérnagas; el resplandor
paseando, mis dientes
¿ya descubrieron su sitio? El corazón
avanza un de noche por el Ártico.

Me equivoqué
ritmos de fósforo; danza
éste me empuja;
mis síntomas. Tu verga y mucho.
(Rivera Garza, 2015: 67)

El poema es una muestra de cómo se despliegan en “Lo propio de la máquina es cortar” la fragmentariedad, el empleo de figuras retóricas como el hipérbaton, la personificación y la sinécdoque (Prieto Rodríguez, 2022). Estos y otros recursos apuntalan una “acumulación abiertamente repartida, inconexa y relacionada por la cercanía”, para resignificar “procedimientos retóricos que, en esta última sección, alcanzan una belleza particular centrada en la ruptura y la discontinuidad” (Prieto Rodríguez, 2022: 128-129).

Al finalizar la sección, encontramos la fórmula de la escritura, la explicitación de que, en contra de los conceptos de originalidad y pertinencia literaria, el proceso de composición necesariamente debe dar cuenta de las relaciones de propiedad y de autoría —tal como ya se detallaba en Rivera Garza (2013)— además de explorar las distintas formas de la escritura en y a través de los entornos digitales. Leemos que para la composición se emplearon los textos “Caso clínico” (1958), de Guadalupe Dueñas, y *Cunt-Ups* (2001), de Dodie Bellamy, con la “máquina mezcladora” Lazarus Corporation (Rivera Garza, 2015: 73)

Así como en varias entrevistas (Hind, 2003; Ruffinelli, 2008) Rivera Garza menciona a Guadalupe Dueñas como una de las escritoras mexicanas que más la había influenciado, la inclusión de su cuento como elemento compositivo para el poemario relegitima el lugar de Dueñas en la tradición literaria mexicana, en donde durante mucho tiempo ocupó una posición marginal, junto a Amparo Dávila o Josefina Vicens (Castro Ricalde y Havard, 2015; Sánchez Prado, 2018).

De la misma manera en que Rivera Garza elige una autora ausente del canon oficial mexicano, hace uso de una tradición literaria pretendidamente “ajena”, para conformar un “archivo cultural alternativo” (Sánchez Prado, 2018) al sistema literario nacional. La inclusión de Dodie Bellamy, integrante de New Narrative, se inscribe en la trayectoria que Rivera Garza delinea alrededor de la poesía anglosajona que reflexiona sobre el lenguaje y la representación: la referencia al escritor Steve McCaffery en *La cresta de Ilión*; las lecturas sobre Language Poetry y el conceptualismo que se despliegan en varios ensayos y en su traducción de *Notes on Conceptualisms* (2009), de R. Fitterman y V. Place; el análisis de la novela *Wittgenstein's Mistress* (1988), de David Markson, en *Los muertos indóciles*, etc.

Prieto Rodríguez (2022) detalla que *Cunt-Ups* es ya una reelaboración, desde el feminismo, de la técnica del corte de William Burroughs y Brion Gysin. *Cunt-Ups* difumina la frontera entre prosa y verso y está construido a partir de los fragmentos “reorganizados” de otros textos (como las transcripciones de la confesión del asesino serial Jeffrey Dahmer). Desde nuestra lectura, el libro de Bellamy reescribe y traduce otros textos.

Para cruzar estas dos tradiciones disímiles, Rivera Garza emplea el generador de texto digital Text Mixing Desk de la Lazarus Corporation⁷ y detalla cómo usó la herramienta digital para componer los poemas:

El método: reduje, a través de un método intuitivo de tachadura, el cuento de Guadalupe Dueñas a líneas breves, alineadas en el margen izquierdo de la página. Respeté el orden original del texto, limitándome a quitar vocablos y a reorganizar los restantes en líneas cortas. Coloqué el resultado de este ejercicio en la sección I, bajo el título “Yo me equivoqué de bosque”. Traduje algunas líneas del texto de Doddie [sic.] Bellamy y las introduje, junto con mi versión de “Caso clínico”, en la máquina de Lázaro. Repetí este procedimiento dos veces, con cortes de siete y de cinco palabras, incorporando los resultados en la sección II, “En la sangre siempre es desayuno”, y en la sección III, “Un de noche por el Ártico”.

⁷ Véase The Lazarus Corporation en <https://www.lazaruscorporation.co.uk/>

Ninguna palabra fue omitida. Finalmente, extraje fragmentos de los textos anteriores de manera aleatoria y los recombiné sin respetar el orden original en la sección IV, “Color ahora” y en la sección V, “La todavía no materia”. [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2015: 73)

La nota evidencia que la escritura digital está lejos de ser algo automático, basada exclusivamente en el funcionamiento del algoritmo. La escritura con los entornos digitales implica el trabajo manual de la escritora; aunque se quiera soslayar, el componente humano es indispensable y fundamental (Rivera Garza, 2013). Toda escritura es tecnológica y como tal conlleva el trabajo de quien hace uso de ella para transformar los materiales en objetos literarios. Para Prieto Rodríguez (2022), “en este recorte, rearmado artesanal y maquinico vemos la fusión de varios lenguajes –español, inglés, poético, narrativo, algorítmico– que devienen en un lenguaje extraído”, tal como propone Rivera Garza (2013), “gracias a la experimentación lúdica y cortante hecha con ellos” (130).

Lo propio de la literatura es cortar, trasladar, pegar, trocar, tachar, borrar, mezclar. Es una “práctica de compartencia mutua”, [...] de producción colectiva [...]” donde entran en juego las lecturas y “sobre todo, los libros interpretados: los libros reescritos, ya en la imaginación personal o ya en la conversación, esa forma de la imaginación colectiva”. En este punto, para Rivera Garza es necesario “hacerse preguntas que permitan volver visibles las huellas que esos otros han dejado, de una forma u otra, en las reescrituras y, luego entonces, en la versión final [...]” (Rivera Garza, 2013: 282).

Además de estas cuestiones vinculadas a la práctica compositiva, en las líneas cortadas y remezcladas de “Lo propio de la máquina es cortar” podemos observar lineamientos de la poética de Rivera Garza, los cuales adquieren mucho más desarrollo en la siguiente sección. En “b. En la sangre siempre es desayuno” leemos: “Mi sexo y el lenguaje hecho de puros / fantasmas. [...] / Habité la raíz, el color / la materia” (Rivera Garza, 2015: 65). Así como los cuerpos, el lenguaje está marcado por el pasado. Hay, en la sintaxis de las pieles, huellas habitadas por quienes han pasado antes por allí.⁸ La pretensión de originalidad literaria carece totalmente de fundamento. Lo anterior, pero también el espacio, las relaciones sociales, culturales, económicas, políticas con otros individuos se encarnan en el/la escritora, y él/ella debe hacerse cargo de ello. El verbo clave aquí es “habitar”, porque, como decía Rivera Garza (2004d), “[s]olo los habitados narran”; idea que reformula para postular: “Narrar es estar habitado. Narrar produce una habitación. Un espacio. Un cuerpo”⁹ (Rivera Garza, 2007a: 15).

“Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”

Cruz Arzabal (2019) y Prieto Rodríguez (2017, 2022) centran sus análisis en cómo esta parte evoca los cuerpos desplazados, desmembrados, desaparecidos a/ causa de la violencia desatada por las necropolíticas. “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos” textualiza la posibilidad de pensar, sobre todo, los cuerpos femeninos desaparecidos

8 A partir del 2016, y siguiendo los lineamientos con los que había formulado anteriormente el concepto de “poética de la desapropiación”, Rivera Garza plantea la idea de las “escrituras geológicas”, las cuales articulan capas y capas de relación con lenguajes mediados por cuerpos, experiencias y materialidades. La práctica escritural entendida a partir de estrategias de excavación, reciclaje y yuxtaposición permite entender el procedimiento de composición que ha seguido Rivera Garza con la trayectoria vital y literaria de Juan Rulfo en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), la historia de la familia Rivera Garza y de José Revueltas en *Autobiografía del algodón* (2020) y las escrituras del archivo personal y judicial vinculado con la vida y el femicidio de Liliana Rivera Garza en *El invencible verano de Liliana* (2021).

9 En Rivera Garza (2020), la idea de “habitar” remite al planteo de José Revueltas sobre la “pertenencia” como condición primordial de los seres humanos y del mundo natural. A su vez, “habitar” también se vincula con los postulados de Floriberto Díaz, quien entiende a la existencia misma del cuerpo en el cruce de ejes horizontales (terrestres) y ejes verticales (celestes), en el marco de una determinada comunidad (Rivera Garza, 2013). De acuerdo con Rivera Garza (2020), “se pertenece a la tierra y al cielo, pero no de una manera individual o aislada, no unívocamente, no de una vez y para siempre, sino con otros y en otros”; por lo tanto, pertenecer “es habitar”, es “reconocer la consistencia misma de nuestras múltiples habitaciones y responder a sus requerimientos” (87-88).

en México “como unos capaces de subvertir, de algún modo, el horror, el sufrimiento o, al menos, de confrontarlos” (Prieto Rodríguez, 2022: 133).

En el caso de las “dos Increíblemente Pequeñas Forajidas”, sus cuerpos aparecen en la escritura en la forma de los enclíticos dentro del mensaje de los telegramas. Veamos, por ejemplo, el “Telegrama 1.4 para dos Increíblemente Pequeñas Forajidas”:

[El texto se escribirá a doble renglón entre líneas y en mayúscula sostenida/ No se deberán dividir silábicamente las palabras/ Se deberán eliminar palabras innecesarias como: artículos, conjunciones y preposiciones/ Se usarán términos enclíticos, como “solicítale”, “agradecemos-le”/ Se deberá, en lo posible, utilizar palabras que no pasen de 10 caracteres].

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. (Rivera Garza, 2015: 98)

El uso de los pronombres enclíticos no es casual, ya que, como destaca Prieto Rodríguez (2017), es una clase de palabra “que carece de contenido semántico, que toma prestado de otros elementos lingüísticos para utilizarlo temporalmente”. Los enclíticos se adhieren al verbo como sufijos y no sustituyen al nombre, pero aluden a él: en el caso de los telegramas, los enclíticos “señalan lo que no está, a quiénes no están” (Prieto Rodríguez, 2017: 8). “Que despavoridas no”, poema dedicado a la memoria de Marisela Escobedo, activista social mexicana asesinada el 16 de diciembre de 2010, cuando protestaba frente al Palacio de Gobierno por el asesinato de su hija Rubí, subraya aún más la potencia de los enclíticos que se refieren a esos cuerpos femeninos ausentes: “El que reza se postra. El que ruega. El que pide: que regresen vivas. El que murmura: que encuentren el camino a casa, que me oigan, que despavoridas no” (Rivera Garza, 2015: 100).

Las diferentes formas del pedir (Prieto Rodríguez, 2022), ya sea a través de la palabra, del gesto o del mismo silencio, se despliegan para ir más allá del miedo, del terror, de la amenaza evidente de la muerte, para clamar por ellas. En “La señal de alarma de todos los tiempos por venir”, leemos: “Preguntamos. Esculcamos el entorno. Corrimos despavoridos y, más tarde, regresamos. Le dijimos a todo mundo lo que hacíamos: buscarlas. Pusimos anuncios. Dimos parte. Partimos. Nos partimos en muchas partes” (Rivera Garza, 2015: 83). El cuerpo se quiebra, se desarma por el cansancio, por el dolor, pero sigue encontrando maneras para dar cuenta de la injusticia: “Balbucir. Trastabillar. Que es quebrarse, entiéndase. Decir: Aquí. Decir: Duele. Repetirlo. Que significa no me levantaré. Que es pedir que regresen vivas, gatear” (Rivera Garza, 2015: 99-100). La ausencia de los cuerpos, desconocer por completo su paradero, es una carga que se adhiere a los/las familiares, tal como los enclíticos, pero que también cataliza la furia: “Sentir el peso del cuerpo que no está. Rasguñar que es gruñir con los dedos. Tiritar. Zaherir. Un muro también es una cosa hecha de sereno” (Rivera Garza, 2015: 100).

Los posteos del blog de Rivera Garza, en donde ya se habían ejecutado procesos de traducción entre sistemas semióticos a partir de la inclusión de los telegramas y la fotonovela, se transfieren hacia el libro impreso y, al hacerlo, son transcódificados (Sánchez-Aparicio, 2018; 2019). Aunque el texto verbal de los telegramas es prácticamente el mismo, el cambio de medio los transforma completamente: dejan de formar parte de la arquitectura y estética digital del blog y pasan a colindar con el espacio,

las tradiciones, las dinámicas, etc., de la literatura impresa. A su vez, los telegramas del blog, al formar parte del poemario, habilitan ser leídos de una determinada manera a partir de las relaciones que establecen con el resto de los textos del libro. Otros poemas de la sección (“La gravedad de los huesos cuando caen de pie sobre la tierra”, “La señal de alarma de todos los tiempos por venir”, “Que despavoridas no”, por ejemplo) poseen una clave de interpretación posible de los telegramas, en el marco de la necropolítica reinante en el México actual. El pasaje de un medio a otro necesariamente implica transformaciones: ir hacia otros espacios, traspasar fronteras se constituye a través de la reescritura, que es, en definitiva, otra manera de entender la traducción (Medina Arias y Giovine Yáñez, 2021).

Si hace veinticinco años se podía pensar en dos capas (electrónica y cultural) que se influían, que se traducían mutuamente, en este momento todos los sistemas sociales, económicos y culturales están impregnados, funcionan por el software, el cual es “el pegamento que une” todos los procesos, los mecanismos y, en gran medida, los discursos de las diferentes esferas (Manovich, 2013). Ante la capa del software que unifica las interrelaciones, los intercambios, los objetos y los sujetos, el arte contemporáneo, en general, y la literatura de Rivera Garza en particular, proponen a la traducción, a la transcodificación como una práctica de interpelación, de lectura-(re) escritura crítica, de resistencia: “se trata de luchar por la indeterminación del código, de rechazar cualquier código-fuente que ofrezca un ‘origen’ único a las obras y a los textos” (Bourriaud, 2018: 62). La/el artista del siglo XXI se enfrenta con la informática, el software, con las líneas reticulares, y (se) desplaza (en) su producción de un código a otro, se aleja de la especificidad sedentaria de su disciplina y de su medio, para trasladar su texto/obra/objeto/proyecto a territorios heterogéneos y confrontarlo/a, tensionarlo/a en todos los formatos disponibles.

Desde *La guerra no importa* (1991), la producción de Rivera Garza sigue la forma compositiva de las escrituras colindantes, que necesariamente ejecutan transcodificaciones múltiples, simultáneas y constantes.¹⁰ En Rivera Garza, géneros, identidades, personajes, textos, universos ficcionales, mundos de la historia, representaciones, se desplazan entre sí y de un medio a otro (Cruz Arzabal, 2022): los códigos, las formas se trasladan a otros sistemas, estructuras, territorios en donde se arraigan precariamente, en tensión, rechazando cualquier pertenencia a un espacio-tiempo fijo y cualquier asignación a una estética,¹¹ poética, retórica, tradición irrevocable y permanente (Bourriaud, 2018). La apertura del blog *No hay tal lugar* en 2002 permite que visitemos el taller de Rivera Garza, su laboratorio de escritura: el lugar de su autoexposición “en condiciones controladas” en el momento mismo en que se encuentra desarrollando su producción (Laddaga, 2010). El blog evidencia que las formas, las textualidades “se ofrecen en estado de copia, [...] parecen en suspenso, mantenidas en espera entre dos traducciones, o perpetuamente traducidas” (Bourriaud, 2018: 120).

Si en *Los textos de Yo* el último apartado es el que ejecuta el pasaje entre lo impreso y lo digital, y en *El disco de Newton* la forma de los ensayos/poemas remedan el tuit

10 El 10 de julio de 2004, Rivera Garza (2004b) publica “Escrituras colindantes”, en donde postula que “en la vida como en la escritura, lo verdaderamente interesante ocurre en las colindancias”, las cuales define como “esos espacios volubles donde lo que es no acaba de ser y, lo que no es, todavía no empieza”. Ante dos o más lenguas, lenguajes disímiles, las escrituras colindantes, lejos de disolver las diferencias en una nueva unidad, conservan las características dinámicas de cada una/o (Rivera Garza, 2004c). La colindancia no es hibridación, ni una combinatoria, menos una “nueva forma de fijación” que busca una resolución que es siempre ficticia: la colindancia es errancia permanente. Las escrituras colindantes, errantes y discordantes de forma constante, “no ocurren, no pueden ocurrir, en un género literario específico” (Rivera Garza, 2004b).

11 Ya en 2004, Rivera Garza proponía que la escritura colindante “titubeará, como alguna vez lo dijo Kafka, con la mayor contundencia posible”. La autora mexicana recuperaba a Deleuze y sostenía que hay que “escribir de una forma líquida o gaseosa, precisamente porque la percepción normal y la opinión ordinaria son sólidas, geométricas” (Rivera Garza, 2004b).

y el versículo, *La imaginación pública* se constituye en su totalidad a partir de las trayectorias que ejecutan las escrituras digitales y la literatura impresa.¹² A su vez, de la misma manera en que los anteriores poemarios de Rivera Garza son poéticas, *La imaginación pública* despliega sus planteamientos, sobre todo, en “Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos”.

La sección abre con dos poemas que funcionan como muestrarios de los materiales con los que se componen los textos. El primer poema es “El sueño es un sustantivo”, el cual citamos en extenso:

sueño. lugar rocas color piezas concreto. lugar carácter balneario aire lugar cauce
 río Turia ciudad. cauce las orillas bies diagonal. personas lecho piedras matorrales
 la cornisa. explanada ciudad fondo metros metros pista fogonazos gestos miradas
 mujer palabras los detalles. carrera, sensación día, mar casa kilómetros. piernas salto
 hombre pelo cara cintura mano carrera. carretera desierto sensación otro país otro
 continente. carrera. metros pista, embestida. ocasión, movimiento brazo hombros
 suavidad ruido, duna bordes dispersión pigmento seda arena. ritmo zancadas. tubo
 obras interior. túnel tráfico sonido, prisa desierto. metros parte, sensación nada
 piernas corazón respiración sin saber nada más que esto (Rivera Garza, 2015; 77).

Si bien la mayoría de las palabras del poema son sustantivos (tanto comunes como propios), también observamos el uso de artículos y de signos de puntuación como la coma y el punto seguido. Hay cierta constelación semántica vinculada al espacio, al territorio, al mapa, que colinda con la materialidad y lo sensorial del cuerpo. Los sujetos, por necesidad y/o por deseo, por historia individual, familiar o colectiva, se ponen en movimiento y cruzan fronteras geográficas. Las líneas marcadas en mapas por intereses políticos y económicos los pueden llegar a retrasar, e incluso detener, pero siguen adelante hasta ir más allá. Avanzar, retroceder, huir, resistir, todas acciones que implican que los individuos y las comunidades se movilen, migren, con el objetivo de escapar, subvertir, rebelarse contra políticas de control, exterminio y/o explotación.

La deambulatoria, la movilidad intrínseca del ser humano, es una forma de subversión y tiene tal potencial de motivar cambios sociales que origina dispositivos y formas político-culturales de control poblacional (Papadopoulos et al., 2008).¹³ De la misma manera, es un proceso que puede pensarse como estético, porque, tal como han demostrado, por ejemplo, Bourriaud (2018), Speranza (2006), Garramuño (2015), entre otros/as, el cruce de fronteras entre disciplinas y campos artísticos y culturales es un procedimiento central en ciertas prácticas artísticas contemporáneas. En este marco es donde se puede entender cómo Rivera Garza conceptualiza a la escritura. De hecho, ya en 2007, sostenía que el acto de escritura “tiene, por fuerza aunque no por principio y ni siquiera como finalidad, que ser un acto transgresor —un acto que añade o trastoca o niega lo real y sus efectos—.” La práctica de la escritura es una “experimentación”, a través del cual, “explorándolos, se tensan y, a veces, se desbocan, los límites del lenguaje” (Rivera Garza, 2007a: 15).

En “El sueño es un sustantivo” el punto y la coma están presentes, pero no implantan sus convenciones ortográficas en el texto, o más bien, adquieren otra función visual en el poema, acaso como marcas, migajas, huellas que se dejan en el camino. La repetición de ciertas palabras como “metros”, “carrera” y “piernas” subraya la

¹² Cruz Arzabal (2016) plantea que una dinámica similar ocurre en *Viriditas*.

¹³ La idea de la deambulatoria ya se encuentra presente en el trabajo “Deambulatoria: cuerpos que caminan sobre el territorio del capitalosceno”, incluido en *Deambular otra vez* (2021). El volumen compila textos de Selva Almada, Juan Pablo Villalobos y Rivera Garza.

idea de movimiento, de la marcha a través del espacio, que puede parecer repetitiva, redundante, pero que, aún en la monotonía, establece un avance.¹⁴

Estamos en un momento específico de la poética de Rivera Garza: desde *El disco de Newton* y *Viriditas*, el verbo, la acción adquiere mayor preponderancia en los poemas. Tal como lo postula Rivera Garza en *Dolerse* y luego en *Los muertos indóciles*, no se puede escribir de la misma manera que antes en un momento en que impera la necropolítica. Por ello, “El sueño es un sustantivo” se articula con el poema inmediatamente posterior, “Soñar es un verbo”:

Escribo se esfume retengo Estoy parecen tiene es Estoy se parece serlo es cruza está tiene Voy caminando Estoy hablando me encuentro hay creo recordar llegar a saber Estoy pasa desaparecen preocupa estén estoy corriendo estoy me doy cuenta están corriendo vamos he tenido haber estado andando me duelen las siento Sigo corriendo estamos Me suena no lo conozco Seguimos corriendo noto sigo corriendo empujando continúa hay no tengo correr No sé pienso continúa Vuelve intentar sacarme aguantando Acelero Ya queda Y vuelve a hacerlo le pregunto lo hace hace no responde Empuja me zafó cae parece tiene es Se levanta sigue Escucho llegamos parece cabemos Al entrar se ilumina Pasar fuese es disminuye se desvanece Ya queda salir hacemos Hemos vuelto Sigo corriendo se ilumina Al ver he desconcertado se refiere quedan llegar. vamos está alcanzarme, estoy llegar seguimos corriendo tengo haberlo dejado seguir corriendo no ver por llegar sigo pesan siento latir me despierta sin saber nada más que esto. (Rivera Garza, 2015: 78)

La primera palabra, “Escribo”, permite establecer una relación entre transitar a través del territorio físico y del textual. Quien escribe va más allá de fronteras, va y viene entre el pasado, el presente y el futuro, mueve y transforma el texto. Si en el anterior poema se les propicia otro sentido a los signos de puntuación, aquí se trabaja con las mayúsculas, estableciendo ascensos y descensos como cualquier camino, partes más trabajosas y empinadas seguidas por bajadas en donde adquirimos más velocidad. Es interesante observar la presencia de verbos en plural: el viaje, la deambulatoria a través de los territorios se da, siempre, con y en tanto otros/as. En los fondos documentales, en los textos, en las tradiciones literarias veladas reverberan voces y relatos, lo mismo que en los caminos y las regiones de Oaxaca, de Tamaulipas, en las calles de la Ciudad de México: “Transitar es un verbo que requiere a otros” (Rivera Garza, 2020: 196). Un año después de *La imaginación pública*, Rivera Garza (2016) sostiene: “No creo en la escritura sedentaria. La escritura que me gusta denominar como verdadera es una escritura en migración” (párrafo 3). Una escritura en migración es aquella que traza derivas entre el archivo literario y el territorio, entre las lenguas y lenguajes, entre las materialidades (de los textos, de las voces, de los cuerpos) y sus presencias y ausencias.

La presencia de fórmulas de escritura en todas las secciones de *La imaginación pública*, y más su repetición al inicio de cada telegrama para las dos Increíblemente Pequeñas Forajidas, coincide con nuestra lectura del poemario como una poética. A su vez, hay también otras referencias interesantes que podemos destacar, por ejemplo, en el poema “Todo esto forma la cintura pélvica” (Rivera Garza, 2015: 86). El texto está conformado por veintidós fragmentos ordenados con letras de la “a” a la “t”. La literatura debe tener “un ojo en Las Afueras”, más allá de sí misma (Rivera Garza, 2015: 86). Pero ese espacio afuera no es sólo otro medio, otro campo, otra disciplina, sino un tiempo otro. La relación con el pasado, con ciertas tradiciones, sentidos, textos, etc.,

14 Cruz Arzabal (2019) analiza en detalle el empleo de la repetición en *Los textos del Yo* y en *La imaginación pública*.

cuyas potencialidades no habían sido activadas,¹⁵ se entiende también como un movimiento hacia afuera. El procedimiento de la expansión cubre lo espacial y también lo temporal, lo mismo que la reescritura y la traducción: “Antes es un lugar. Antaño es una esfera” (Rivera Garza, 2015: 87).

En “Todo esto forma la cintura pélvica”, leemos: “Todo libro es una cita textual. Toda imagen. Todo sonido. Toda cintura pélvica y todo lagrimal. Toda fosa” (Rivera Garza, 2015: 90). Toda forma de representación está compuesta de fragmentos, de colecciones de “líneas rotas” de anteriores textos y objetos (Rivera Garza, 2007b: 342). El cuerpo fisiológico y textual llevan en sí las marcas, las cicatrices de los libros, de los otros cuerpos que han dialogado con ellos y ejecutado reelaboraciones, traducciones y expansiones de distintos tipos de límites: los genéricos, los identitarios, los del placer, los del dolor.

Finalmente, en el poema “Su sombra su vaho su espectral”, leemos: “Es bueno cerrar los ojos a veces. Cavilar. Desvanecerse. Cuestión de tomar la salida equivocada y pestañear. Una puerta (escucha el rechinido). Un reino (la probabilidad). La nube que. Usted está aquí. Y allá” (Rivera Garza, 2015: 92). La dubitación, lo disímil, la ambigüedad, la colindancia de trayectorias opuestas son constitutivas de la práctica literaria. Ajena a cualquier postura que declame la armonía, transparencia, utilidad, pertinencia y especificidad de lo literario, Rivera Garza postula: “Habría que extender el límite de Legible, la frontera de ParaQué” (Rivera Garza, 2015: 92).

Cierre

La literatura de Rivera Garza reescribe textos propios y ajenos, de variados géneros, con múltiples modos de composición y de disímiles medios. Las fronteras de la esfera literaria se expanden y sus textos van hacia tradiciones, disciplinas y regímenes de expresión que desestabilizan lo supuestamente específico y pertinente de la literatura. Desde la apertura de su blog personal, en sus textos, la literatura impresa se entrecruza con las estéticas y estrategias digitales. En *La imaginación pública*, sus tres secciones transponen textos y procedimientos de las escrituras digitales. Las entradas de Wikipedia, las mecánicas de los generadores textuales o los posts multimodales del blog son traducidos a un poemario impreso; procedimiento que también se ejecuta sobre el cuento de Dueñas, el libro de Bellamy o el ensayo de Ludmer. La transcodificación, pasaje del sentido de un texto a otro, de una forma desde un sistema de códigos hacia otro, implica una visión “del espacio-tiempo que cuestiona fuertemente las nociones de origen y de originalidad” (Bourriaud, 2018: 158).

Postulamos que, en Rivera Garza, la traducción expandida —retomando la idea de Gómez (2019)— “reconstruye simbólicamente líneas de fractura, divisiones”, trabaja “en procesos de filtración” (Bourriaud, 2018: 148). En los textos de Rivera Garza, hay una traducción-en-proceso permanente (Rivera Garza, 2004a), hay una tensión entre los códigos que se insertan unos en/con otros, hay grietas textuales (Sánchez-Aparicio, 2019). Esa discordancia entre las diversas escrituras colindantes presentes en sus textos es la clave de su poética: la literatura, lejos de la síntesis unificadora, se despliega en “espacios de choque”, en territorios de “lo diferente, lo disarmonico e, incluso, lo incompatible”, como los versos de *La imaginación pública* (Rivera Garza, 2004b).

15 La idea de “excavar” escrituras y experiencias individuales y colectivas para “activar”, desde el presente, potencialidades estéticas y políticas que habían permanecido dormidas, ocultas u obliteradas en el pasado es planteada por Rivera Garza ya en “Breve historia íntima de la escritura en migración” (2016), seguirá desarrollándose en la segunda edición de *Los muertos indóciles* (2019) y se plasmará en la compilación de ensayos *Escrituras geológicas* (2022).

Bibliografía

- » Benmiloud, K. y Lara-Alengrin, A. (2014). Breve genealogía de las escritoras mexicanas. En *Tres escritoras mexicanas* (pp. 13-24). Presses universitaires de Rennes.
- » Bourriaud, N. (2018). *Radicante* (M. Guillemont, Trad.; 20). Adriana Hidalgo.
- » Castro Ricalde, M. y Havard, T. (2015). 12—Women Writers in the Revolution. En I. Rodríguez y M. Szurmuk (Eds.), *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* (pp. 211-227). Cambridge University Press.
- » Cruz Arzabal, R. (2016). Archivos potenciales: Domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza. *Letras femeninas*, 2 (42), 35-43.
- » Cruz Arzabal, R. (2019). La multiplicidad, el cuerpo: Líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 137-165). 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.
- » Eyman, D. (2015). *Digital Rhetoric. Theory, Method, Practice*. University of Michigan Press.
- » Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. FCE.
- » Gómez, V. P. (2019). Máquinas de (de)codificar. Expansiones de la traducción en la literatura digital latinoamericana. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10 (20), 94-116.
- » Griboul, F. (2006). Escriture errante. Navigation dans les blogs d'une écrivaine mexicaine: Cristina Rivera Garza. En M. Ezquerro (Ed.), *Le texte et ses liens I. El texto y sus vínculos* (pp. 143-156). Indigo & Côté Femmes Editions.
- » Hicks, T. (2009). *The Digital Writing Workshop*. Heinemann.
- » Hind, E. (2003). Entrevista con Cristina Rivera Garza. En *Entrevistas con quince autoras mexicanas* (pp. 185-197). Iberoamericana-Vervuert.
- » Jakobson, R. (1984). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción (J. M. Pujol & J. Cabanes, Trads.). En *Ensayos de lingüística general* (pp. 67-78). Ariel.
- » Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44.
- » Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Adriana Hidalgo.
- » Ludmer, J. (2020). Literaturas postautónomas. En *Aquí América Latina. Una especulación* (20, pp. 149-156). Eterna Cadencia.
- » Manovich, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury.
- » Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15 (1), 11-40.
- » Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Duke University Press.

- » Medina Arias, A. C. y Giovine Yáñez, M. A. (2021). Traducción intersemiótica e intermedial. En S. González Aktories, R. Cruz Arzabal y M. García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 53-60). Universidad Nacional Autónoma de México.
- » Palma Castro, A., Galland Boudon, N., Torres Ponce, M. y Rosado Marrero, R. (2015). La ficción más grande: La poesía de Cristina Rivera Garza. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares y F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 123-185). Ediciones EyC.
- » Palma Castro, A. y Quintana, C. (2015). Introducción. Cristina Rivera Garza: Desde la situación de lo impropio. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares y F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Ediciones EyC.
- » Papadopoulos, D., Stephenson, N. y Tsianos, V. (2008). *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-first Century*. Pluto Press.
- » Prieto Rodríguez, A. de J. (2017). La escritura doliente de Cristina Rivera Garza: “Me llamo cuerpo que no está” o de cómo convocar el cuerpo a la página. *Actas de las I Jornadas Internacionales Cuerpo y Violencia en la literatura y artes visuales contemporáneos*, 1-11.
- » Prieto Rodríguez, A. de J. (2022). *Huellas habitadas. Tras los hilos de la escritura de Cristina Rivera Garza* [Tesis doctoral]. Universidad Andina Simón Bolívar.
- » Quintana, C. (2016). *Cristina Rivera Garza. Une écriture-mouvement*. Presses universitaires de Rennes.
- » Rivera Garza, C. (2004a). Blogsívela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera. En *Palabra de América* (pp. 167-179). Seix Barral.
- » Rivera Garza, C. (2004b, julio 10). Escrituras colindantes. No hay tal lugar. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>
- » Rivera Garza, C. (2004c, mayo 14). Las lenguas pos-maternas. No hay tal lugar. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>
- » Rivera Garza, C. (2004d). Hábito, habitar, habitación. No hay tal lugar. <https://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/05/>
- » Rivera Garza, C. (2007a). Introducción. Escribir un libro que no es mío. En C. Rivera Garza (Ed.), *La novela según los novelistas* (pp. 9-16). FCE, CONACULTA.
- » Rivera Garza, C. (2007b). *La muerte me da*. Tusquets.
- » Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- » Rivera Garza, C. (2015). *La imaginación pública. Práctica mortal*.
- » Rivera Garza, C. (2016). Breve historia íntima de la escritura en migración. *Tierra Adentro*. <https://shorturl.at/Xujzz>
- » Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del algodón*. Literatura Random House.
- » Ruffinelli, J. (2008). Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964. *Nuevo Texto Crítico*, 21(41-42), 21-32.
- » Sánchez-Aparicio, V. (2016). Las escrituras alegóricas del software: Colapso estético, articulación ética, desde el espacio mexicano. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5 (2).

- » Sánchez-Aparicio, V. (2017). Escrituras mías de mí: La comunalidad en Cristina Rivera Garza. En J. Montoya & N. 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. (2018). Respirar en el paisaje de los medios: Las poéticas disruptivas de Cristina Rivera Garza. *Revista Landa*, 7 (1), 212-231.
- » Sánchez-Aparicio, V. (2019). Grietas textuales y discursos interrumpidos: El recurso del glitch en las «escrituras del software». *Digithum*, 23, 1-10.
- » Sánchez Prado, I. M. (2018). *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Northwestern University Press.
- » Speranza, G. (2006). *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama.

