

Documentalidad, virtualidad y memorias del dolor en *La imaginación pública* de Cristina Rivera Garza

Laura Alicino

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract In recent years, theoretical debate around the so-called ‘documentary turn’ has intensified within Latin American literature. In this context, the reappropriation of archives and the political implications of their literary use have become increasingly important. This analysis focuses on the aesthetic and political role of the interplay between virtual documents, such as Wikipedia, and poetry in constructing memories of pain and gender-based violence in Mexico, as depicted in Cristina Rivera Garza’s poetry collection *La imaginación pública*. The critic shows how the virtual archive effectively embodies intimate experiences through a social language that both amplifies and condenses the text with lyrical undertones.

Keywords Mexican contemporary poetry. Documentary poetry. Archive. Gender-based violence. Cristina Rivera Garza.

Índice 1 La poesía de Cristina Rivera Garza y el paradigma documental. –2 *La imaginación pública*: documentalidad, virtualidad y cuerpo-memorias del dolor. –3 A manera de conclusión.

En todo vientre existe una cuna en olvido. Mucho dicen sobre el hambre, pero el hambre que desgarrar es de palabras. Cuando alguien las descubre, los hombres se lanzan a ellas para dejarlas como mujercuelas.
(Guadalupe Dueñas, «Caso clínico», 1958)

1 La poesía de Cristina Rivera Garza y el paradigma documental

Cristina Rivera Garza representa desde hace muchos años una de las voces más prolíficas, problemáticas y perturbadoras de nuestro presente, tanto en el marco de la literatura mexicana como a nivel internacional.¹ Acercarse a su obra significa enfrentarse a un cruce constante de límites tanto desde el punto de vista de los muchos y varios temas que atraviesan sus obras – relacionados con la migración, la violencia extrema y de género, las repercusiones sociales del capitalismo, las políticas del cuerpo – como en la forma de sus textos, donde la autora desestructura, destruye y de-construye todo tipo de convenciones. Por esta razón es imposible encajar su obra en una dimensión normativa definitiva. Solo podemos hundirnos en el universo de sus palabras para ver qué queda de nosotros mismos cuando terminamos la lectura. Su escritura «no-consumible» (Hind 2005, 35) es una escritura entendida mejor como «campo de acción» que como norma (Quintana 2016, 13), una escritura en la que trabajan «poéticas de resistencia» (Alicino 2022, 22), que contribuyen a minar constantemente nuestras convicciones.

Sin embargo, desde la publicación de la novela histórica *Nadie me verá llorar* (1999) resulta claro que una de las constantes de la escritura de Rivera Garza es la problematización de la relación con el archivo, con el documento y con todos esos soportes desde donde muchas veces gritan los otros, gritan los muertos. No para que podamos apropiarnos de su miseria y tomarnos la libertad de hablar por ellos, sino para que podamos liberar los rastros de sus infinitas resistencias. De ahí que su obra tanto narrativa como poética se ha medido siempre con lo que ella misma ha llamado «escritura documental», un concepto que ha venido teorizando incesantemente a lo largo de sus ensayos

Financiado por la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie Action Grant Agreement n. 101061978. Las opiniones aquí expresadas no necesariamente reflejan las de la Unión Europea y la Autora se queda única responsable de las mismas.

1 Entre los muchos premios y reconocimientos que Cristina Rivera Garza ha recibido a lo largo de más de treinta años de carrera, recordemos el Premio Pulitzer en la categoría “Memoire”, recibido en el 2024 por el libro documental *El invencible verano de Liliana* (2021); los premios Sor Juana Inés de la Cruz recibidos en 2001 por *Nadie me verá llorar* (1999) y en 2009 por *La muerte me da* (2008); El Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, recibido en 2021; la prestigiosa beca MacArthur recibida en el mismo 2021. Además, desde el 2023 forma parte de El Colegio Nacional, siendo la primera escritora mexicana que ingresa a esta magna institución.

teóricos, desde *Los muertos indóciles* (2013) hasta *Escribir con el presente* (2023), pasando por *Escrituras geológicas* (2022). Se trata de un tipo de escritura que utiliza, o re-utiliza en el cuerpo del texto, y a través de varias técnicas –cita, collage o yuxtaposición, entre otras–, documentos de naturaleza variada que no han sido creados por el autor. Algunos ejemplos son los reportes etnográficos, los documentos de archivo tanto como los audiovisuales o virtuales. Si bien la relación con los documentos y con el archivo siempre ha sido propia de la literatura, Cristina Rivera Garza subraya que la novedad de la escritura documental del siglo XXI es que el documento ya no se toma en cuenta solamente por la información que conlleva, sino que interactúa en el interior del texto como una materialidad, como un lugar de enunciación, abriendo no solamente cuestiones de tipo estético, sino también ético y político, puesto que se trata de problematizar justamente la relación del escritor con las demás autorías que emergen del documento mismo (2013, 119).

Las teorizaciones de Cristina Rivera Garza se insertan en un debate teórico complejo y articulado alrededor del *archival turn* que las humanidades han conocido en los últimos años (Foster 2004; Tello 2018), dentro del cual se mueve también el así llamado *giro documental*. Éste último se ha consagrado como patrón de las artes visuales al principio del siglo XXI (Nash 2008), pero su problematización a nivel sistémico ha empezado a delinearse ya desde finales del siglo XX. En este sentido, fundamentales han sido los primeros acercamientos teóricos de Mabel Moraña, quien analiza la tendencia documentalista de la narrativa testimonial del siglo XX, en tanto canalización de una denuncia de acontecimientos relevantes hecha por sujetos marginalizados, a través del testimonio de estos actores sociales, o a través de la mediación de otro autor (1997, 120). Junto a Moraña, también cabe mencionar el aporte de Julio Rodríguez-Luis (1997), quien proporciona un primer acercamiento taxonómico a la narrativa documental del siglo XX, haciendo hincapié en el modo en que los textos mantienen un mayor o menor apego al documento y cómo funciona la instancia narrativa con respecto a esto.

En lo concerniente a la poesía, se ha intensificando más el debate sobre lo documental a nivel inter- y transnacional. A partir del momento en que Edward Sanders ha teorizado el paradigma de la poesía investigativa, cuyo compromiso radica en el hecho de que «poetry should again assume responsibility for the description of history» (1976, 3), muchas han sido las teorizaciones desarrolladas por poetas y críticos estadounidenses, sobre todo en las páginas de la *Poetry Foundation* (Metres 2007; Earl 2010; Nowak 2011) y de *Jacket2* (Harrington 2011), acerca de este renovado compromiso de la poesía no solamente con la realidad, sino que también con sus huellas materiales, o sea los documentos. En la dimensión latinoamericana, el trabajo de Cristina Rivera Garza, a partir de *Los muertos indóciles*

(2013), ha promovido un avance crítico notable acerca del estudio sistémico del fenómeno documental en la literatura hispanoamericana contemporánea. Su trabajo figura como referencia de cabecera en varios estudios que intentan reconstruir el recorrido del paradigma documental tanto en la narrativa (Segade 2018; Klein 2019) como en la poesía, desde el reconocimiento del trabajo precursor de Raúl Zurita (Delgado Garaycochea 2023), hasta ahondar en la peculiaridad de la poesía documental del siglo XXI en Chile (Dorfman 2023) o en Colombia (Hoyos Guzmán 2020).

La novedad del trabajo de Cristina Rivera Garza, con respecto a las teorizaciones provenientes de los EE.UU., es superar una dimensión meramente material que haga hincapié en el mayor o menor grado de verosimilitud de la poesía. Aprovechando los planteamientos de Marjorie Perloff (2010) y Kenneth Goldsmith (2011), entre otros, Rivera Garza explora la importancia que ha adquirido el archivo y el documento contenido en éste también a la luz de los retos de la tecnología y de la virtualidad, en tanto desafío de los conceptos tradicionales de autoría y genio creativo. De hecho, la poesía documental es cada vez más relevante y está empezando a difundirse como uno de los espacios privilegiados para investigar las contradicciones en la reconstrucción de eventos traumáticos de naturaleza individual o colectiva, que se enmarcan en formas de violencia muy variadas, como la violencia institucional o la violencia de género.

Este uso masivo del archivo y del documento en la poesía parece mucho más chocante con respecto a la narrativa, porque estamos lidiando con un medio por su naturaleza fuertemente no-mimético e intimista. La interacción entre documento y texto poético produce un poderoso cortocircuito estético, que problematiza el valor social y político de la poesía, en tanto forma de escritura y agencia comunitaria. El cuestionamiento del concepto todopoderoso de autoría, que Rivera Garza propone, encaja también en un debate internacional fuertemente interdisciplinario sobre la necesidad de regresar al problema de la colectividad y de sus varias y nuevas formas de organización. Para quedarme con el caso italiano, en noviembre de 2022 desde el blog de crítica literaria *Le parole e le cose*², los poetas Lorenzo Mari y Gianluca Rizzo lanzan una indagación titulada «Poesía, prima persona plurale», donde varios poetas internacionales, del calibre de los estadounidenses Charles Bernstein y Paul Vangelisti, de la francesa Nathalie Quintane y de la canadiense Rachel Lamoureux, entre otros, discuten el valor social de la poesía, armando un discurso que se mueve más allá de la pura lírica.² En la presentación del proyecto Mari y Rizzo construyen los

2 Todas las intervenciones de los poetas entrevistados se pueden consultar en el blog *Poesía, prima persona plurale* al siguiente enlace <https://www.leparoleelescose.it/?p=45566>.

prolegómenos de su investigación y uno de los más relevantes es reconocer cómo el hecho de identificar el discurso poético con la lírica *stricto sensu* ha representado la doble condena de la poesía misma, la cual se ha vuelto o bien un producto elitista, de difícil acceso y opaco, o bien un lenguaje exclusivo de las almas que saben apreciarla. Para Mari y Rizzo esta tendencia es un síntoma mismo de la enfermedad de nuestra realidad, «una figura de ese Real suprimido por el Capital, hecho de atomización, aislamiento, alienación, y fracaso de las estructuras sociales destinadas a organizar a los ciudadanos en interés del bien público» (2022, trad. de la Autora). De ahí que algunos meses después, en diálogo con Mari y Rizzo, Charles Barnestein declarara que la poesía no es ‘una’ voz sino que «existe en forma de constelaciones» (Mari, Rizzo 2023).

En este sentido, encuentro que la poesía de Cristina Rivera Garza también existe y se desarrolla justamente en forma de constelaciones de voces, de sensibilidades, de subjetividades cuya autonomía y agencia se libera a través de la página escrita y luego vive más allá de ésta. La reciente publicación del volumen *Me llamo cuerpo que no está* (2023) por la editorial Lumen, dedicado a la poesía completa de Cristina Rivera Garza, ofrece finalmente la posibilidad de apreciar su trayectoria poética de modo unitario, considerando el valor que su poesía desempeña en toda su escritura y cómo ésta representa a menudo una clave para comprender también su prosa (Luna, Samuelson 2022). La lectura del volumen de poesía completa ayuda a percibir en qué manera, desde *Los textos del yo* (2005), donde trabaja con los expedientes médicos del aneurisma padecido por su madre, hasta *La imaginación pública* (2015), lo documental interviene para cuestionar la poesía en tanto normatividad, para cuestionar la autoría en tanto ‘autoridad’. Se trata de una poesía, como arguye Sara Uribe en el prólogo que abre el volumen, capaz de transformar a los lectores en traductores, detectives y cómplices de una escritura que se mueve mucho más allá de la página impresa, justamente mostrando «la deuda que toda escritura tiene con el lenguaje de los otros» (2023, 11). Si hasta la fecha muchos son los críticos que se han dedicado al análisis de su vasta obra, pocos son los estudios que se dedican expresamente a investigar cómo funciona la estética documental. Si encontramos algunos acercamientos expresamente dedicados a lo documental con respecto a la narrativa de Rivera Garza (García Sánchez 2018; Alicino 2022; Ritondale 2022), mucho menos son los estudios que se dedican a investigar el mismo tema en su relevante y desafiante producción poética (Cruz Arzabal 2017; 2019; Ema Llorente 2020).

Por esta razón, en este ensayo investigo el tema de la reapropiación del archivo y del documento en sentido amplio, discutiendo las implicaciones políticas de su uso literario en la poesía de Cristina Rivera Garza. En particular, ahondo en el papel estético y político que

existe entre documento, archivo virtual y poesía en la construcción de una memoria sobre el dolor y la violencia de género en México, como lo vemos en el poemario *La imaginación pública* (2015). Si algunos críticos han explorado el tema centrándose sobre todo en el tercer apartado del poemario, «Me llamo cuerpo que no está» (Prieto Rodríguez 2017; Ema Llorente 2020), en este capítulo analizo el poemario en su totalidad, tomando en cuenta la estrecha relación que hay entre sus apartados. Si bien son relevantes los acercamientos críticos proporcionados por Roberto Cruz Arzabal, quien analiza el tema de la relación entre cuerpo, enfermedad y lenguaje (2019), así como el modo en que funciona la teatralización del yo poético (2022), hago hincapié en el modo en qué lo documental se vuelve un dispositivo material que engloba al 'yo', y por ende lo testimonial, pero también lo excede, proporcionando un acercamiento inédito a la violencia de género como una tragedia a la vez individual y colectiva. No hace falta recordar la catástrofe social de la violencia de género en México, pero sí me interesa subrayar con qué relevancia estética muchas autoras siguen enfrentando esta guerra contra el cuerpo de las mujeres, para decirlo con las palabras de Rita Segato, intentando alejarse del peligro de la espectacularización de la violencia y de la reificación del dolor. Cristina Rivera Garza es una de esas autoras que sigue analizando esta realidad abrumadora desde la literatura, desde el lenguaje, en modalidades inéditas que incluyen lo documental. Me interesa, entonces, ampliar el conocimiento acerca de cómo la poesía de Rivera Garza sigue produciendo «cortocircuitos» estilísticos y temáticos en la producción poética mexicana del siglo XXI (Sánchez Prado 2010, 280), abriendo brechas de significado en el lenguaje con el que nos relacionamos con el dolor de los demás, cuestionando las implicaciones éticas de apropiarnos de su voz.

2 ***La imaginación pública: documentalidad, virtualidad y cuerpo-memorias del dolor***

La imaginación pública (2015) puede considerarse uno de los poemarios más interesantes y experimentales de la producción poética de Cristina Rivera Garza. En sus páginas se discute la relación que existe entre el cuerpo, el dolor, la enfermedad y el lenguaje, a la vez íntimo y colectivo, a través del cual decidimos verbalizarlos. En particular, me interesa analizar el modo en que el poemario se acerca a la violencia de género sobre el cuerpo de la mujer, el duelo colectivo y la necesidad del yo poético de cuestionar su presencia textual en relación con la voz de los demás, las mujeres en este caso, que ya no pueden hablar, que nunca pudieron hablar. Rivera Garza lo hace a través de una forma de escritura que aunque mantiene la materialidad del texto en forma de libro, en la construcción de sus poemas desafía los límites textuales constituyéndose como un ejemplo de «materialidad extendida», puesto que los poemas de los tres apartados textualizan una escritura a través de dispositivos automáticos virtuales, buscadores web u otras formas de escritura condicionadas por la tecnología como los telegramas (Cruz Arzabal 2021, 69). El poemario se divide en tres apartados: en el primer apartado se encuentran poemas producidos a partir de las definiciones de Wikipedia sobre varias enfermedades que el cuerpo de Rivera Garza padeció a lo largo de un año; el segundo apartado construye poemas a partir del cuento «Caso clínico» de la autora mexicana Guadalupe Dueñas (1958) y el poemario *Cunt Ups* de Dodie Bellamy (2001) reescritos a través del programa de escritura automática Lazarus Corporation; el tercer apartado construye poemas aprovechando la forma de comunicación del telegrama y lleva como tema la historia de la búsqueda de dos mujeres fugitivas.

En el acercamiento crítico a los modos de escritura en una contemporaneidad afectada por la necropolítica (Mbembe 2003), Cristina Rivera Garza se pregunta incesantemente acerca del modo en que la estética va con la ética. Según la misma autora declara, en una realidad en que nos percibimos constantemente en riesgo, escribir dolientemente resulta en «una escritura formalmente arriesgada, estéticamente innovadora» (Azcona 2018, 163). De hecho, la puerta de ingreso a *La imaginación pública* está representada por un poema-epígrafe que versifica el muy famoso ensayo de Josefina Ludmer acerca de la necesidad de cuestionar las lecturas demasiado literarias de las escrituras postautónomas, de establecer si representan realidad o ficción, y de la función que tienen no solamente de representar el presente sino también de producirlo (2009). En su función de umbral (Genette 1987), este poema-epígrafe debería dirigir nuestra lectura, pero en realidad lo

que hace es derrumbarla desde el principio: ¿qué es lo que vamos a leer, si no es literatura y tampoco es pura realidad? Y, sobre todo, ¿quién es la voz que puede hablar en estos poemas no autónomos?

Para dar cuenta de estas preguntas, en el primer apartado, «INTERPRETACIONES CATASTRÓFICAS DE LOS SIGNOS DEL CUERPO», la autora construye una compleja relación entre el yo poético y la voz pública, partiendo desde un peculiar diálogo intertextual con las páginas de Wikipedia, un trabajo enciclopédico colectivo, desde donde la autora toma el lenguaje para describir las pequeñas enfermedades padecidas por su mismo cuerpo a lo largo de un año:

De la familia de los Orthomyxoviridae, las palabras
gripe o gripa proceden de la francesa

grippe; procedente
del suizo alemán grupí
[...]
de los Orthomyxoviridae proceden
de la francesa palabra
del suizo del alemán procede del italiano
influenza la infección de las palabras (13)

El poema verbaliza una de las más básicas acciones de nuestras vidas diarias, o sea buscar en el internet, a veces de una forma extremadamente hipocondríaca, los síntomas que padecen nuestros cuerpos. Sin embargo, si las páginas de Wikipedia tuvieran que producir un conocimiento científico y aclarar los signos del cuerpo, la versificación que desestructura este lenguaje revela el permanente estado de riesgo del cuerpo, también cuando busca explicaciones de su realidad dolorosa. El dispositivo estético de la repetición, con referencia a las etimologías de la palabra ‘gripe’ en varias lenguas, subraya cómo este estado de riesgo le pertenece a una comunidad global. De hecho, el poema podría leerse como una puesta en escena del estado en el que vivimos, puesto que el lenguaje de la enfermedad es, en realidad, «la infección de las palabras» (13).

Esta puesta en escena se aprecia de una manera más poderosa en el siguiente poema:

II. LAS CRIES

Es una enfermedad multifactorial, es la destrucción de los tejidos es la desmineralización, son los ácidos que genera la placa bacteriana. Son las bacterias que producen ese ácido son los restos de alimentos donde ocurre es la dieta que se les queda expuesta. Es exponer es la destrucción química dental, es la ingesta de azúcares y ácidos.

Es la desmineralización.

Son los errores en las técnicas de higiene son los errores en las pastas dentales inadecuadas, es la falta de cepillado dental o es no saber usar bien es la falta son los movimientos del lavado bucal; es la ausencia de hilo dental; es una etiología genética.

Es la destrucción.
son los tejidos donde se fabrica
el error.

Es la influencia del pH de la saliva. Tras la destrucción es la desmineralización del esmalte es lo que ataca a la dentina y alcanza es el ataque; es la pulpa dentaria que produce su inflamación, es la destrucción es la falta es la pulpitis; es la posterior necrosis (es la muerte pulpar).

Es la muerte.

Si el diente no es tratado es lo que lleva a la inflamación; es la falta multifactorial, es la inflamación del área que rodea el ápice (es el extremo de la raíz) es la desmineralización; es lo que produce una periodontitis apical, es la destrucción son los ácidos y lo que generan los ácidos es un absceso, una celulitis o incluso una angina de Ludwig. es la falta.

Es la necrosis. Es lo que

no. (15-16)

A través de un giro inherentemente irónico, el proceso de versificación con el uso obsesivo del encabalgamiento y de la repetición transforma el lenguaje de una enfermedad casi insignificante en las huellas trágicas que se imprimen en los cuerpos afectados por la violencia de la necropolítica: «es la destrucción | son los errores | es la falta | es la muerte | es la necrosis» (15-16). A partir de este proceso muy personal de investigación sobre las pequeñas enfermedades que padecemos diariamente, que muchas veces resulta innecesario cuando no psicológicamente peligroso por crearnos más ansiedad, la desterritorialización de las palabras invita a la página a un 'yo' doliente inusual, construido a través del lenguaje social y colectivo de un archivo digital de conocimiento del dolor, o sea Wikipedia. Como bien señala Roberto Cruz Arzabal, este 'yo' no proviene de un proceso de autofiguración, sino más bien de un proceso de teatralización, donde el lenguaje re-utilizado se vacía de su significado técnico, se vuelve un cuerpo aludido, pero de todas formas ausente en la página escrita (2022, 53). Elegir el lenguaje de Wikipedia y no un tratado científico significa también recurrir al lenguaje poroso de los medios digitales, un lenguaje que puede ser engañoso y sin embargo accesible. Se trata de un procedimiento que contribuye a verbalizar la manera tan contradictoria con la que construimos y re-construimos memorias, a través de un lenguaje muchas veces falible y desde un 'yo' también falible.

Si leemos desde esta perspectiva los nueve poemas que conforman este primer apartado, el nuevo texto que se produce, interviniendo el lenguaje social de la enfermedad, es emblemáticamente un cuerpo sufriente construido a través de un archivo colectivo del dolor. Estos poemas funcionan como un esqueleto de significantes a los que les podemos dar el significado que queramos, desde el dolor aparentemente más insignificante hasta la verbalización de un cuerpo, también social, que «se compone de muertas | células | muertas» (Rivera Garza 2015, 45) y de un «traumatismo a repetición. | A repetición. | A repetición. | A repetición» (47). Lo que estos poemas son capaces de devolver es el más allá de la literalidad de las palabras, visibilizando todo lo que en el sustrato del texto estaba ausente, o sea el temor de vivir como sujetos en riesgo. Cuando nos movemos en la realidad mexicana, estamos lidiando con un estado de alerta constante provocado también por lo que Achille Mbembe (2003) llama necropolítica, o sea formas de violencia política de control que aprovechan dinámicas de fragmentación del territorio, del derecho de matar sin hacer una distinción precisa entre enemigo interno y externo, de la lógica de los flujos de capital en las zonas con materias primas (21-2). Un constante estado de asedio, en el que se ofuscan las líneas de separación entre Estado y derechos humanos (30) y desde donde de todas maneras es necesario hablar, poniendo en marcha la escritura, la imaginación, como forma de resistencia y de cura. De

hecho, en su último ensayo Rivera Garza sostiene que la escritura es un producto de la imaginación, pero de «una imaginación acuerpada que nace, se complica o desfallece gracias a, o en contra de, los mismos vectores de poder que estructuran nuestras vidas» (2023b, 18). En este sentido, el primer apartado de *La imaginación pública* se vuelve el proceso de de-construcción de un archivo compartido del dolor que muestra cómo la imaginación siempre es un campo de batalla donde luchan los lenguajes que construimos en nuestras relaciones con los demás.

Lejos de representar el encuentro de un lenguaje metódico y estructurado, este archivo del cuerpo enfermo parece desestructurarse infinitamente, hasta que el mismo lenguaje pierde también su orden semántico volviéndose «el pronombre montaña [...] el | adverbio castillo [...] la preposición humanamente» (Rivera Garza 2015, 56). Más que representar un archivo, entonces, este apartado representa más bien un ‘anarchivo’ colectivo del dolor, en el sentido que Andrés Maximiliano Tello le da a este concepto, en tanto práctica que desestabiliza cualquier sueño de «ordenamiento orgánico de los registros y de los regímenes sensoriales que delimitan los modos de vida en un espacio tiempo determinado» (2018, 10). La poesía de Rivera Garza crea «archivos potenciales», como los llama Roberto Cruz Arzabal, o sea espacios que no pueden ser libres del dominio, pero pueden criticarlo trabajando con su misma materialidad (2017, 43). En este sentido, se mide con el cuestionamiento del archivo contemporáneo, con la acción de anachivar (Tello 2018), o sea desordenar su sistema clasificatorio dominante, desafiarlo, volverlo un cuerpo textual en riesgo.

En el caso de la poesía, el proceso anachivista se refleja también en el cuestionamiento del ‘yo’ poético, que aquí pierde su identidad, su ser reconocible, volviéndose un archivo de subjetividades otras, de las muchas individualidades que físicamente escriben en Wikipedia. Este concepto es retomado desde un punto de vista metadiscursivo en el segundo apartado, sugerentemente titulado «LO PROPIO DE LA MÁQUINA ES CORTAR». Aquí la autora interviene a través del programa digital de recorte lingüístico Lazarus Corporation³ dos evocativos textos literarios. El primero es el cuento «Caso clínico» (1958) de la escritora y ensayista mexicana Guadalupe Dueñas (1910-2002). El segundo está representado por algunos versos, traducidos al español por la propia Rivera Garza, del poemario feminista experimental *Cunt-Ups* (2001) de la poeta estadounidense Dodie Bellamy, que reutiliza en clave feminista la técnica del recorte literario, introducido por los dadaístas y retomado por el autor estadounidense William Burroughs. Esta forma de escritura a través

3 <https://www.lazaruscorporation.co.uk/cutup/links>.

de la máquina digital se configura como una recombinación de varios textos, y por ende de voces, que desestabilizan la construcción de un sujeto único y heteronormativo:

En la sangre siempre es de noche
ritmos de fósforo; danza
los huesos se ajan adentro. En todo
vientre cuna olvido.

El hambre que desgarras es de palabras. Alguien
la culpa: el eco,
cada convulsión.
este temblor,

el deshielo.

Las arterias sueltan sus papalotes y mi cabeza
se eleva, golpea el firmamento.
no estoy, no: mis brazos vienen
a mi encuentro y me empujan;
mis piernas huyen, son ellas
las que viajan. Cuando regresan
mi memoria parda y exprimida
no reconozco mi cuerpo. Prefiero
un puñado de luciérnagas; el resplandor
su vuelo sobre mi asfixia.

[...]

En la sangre siempre es desayuno y pensé
mi cuerpo debía poseerte.

Prefiero un puñado.

En el afuera todo cambia; ahora
las alquimias. Usted debe saber
esto: vientre cuna olvido

El hambre que desgarras es de palabras. Alguien
la eleva, golpea el firmamento.
No estoy, (Rivera Garza 2015, 61-6)

Lo que el dispositivo tecnológico de la máquina de cortar nos ofrece es, metafóricamente, la fabricación de un cuerpo nuevo, desintegrado porque se vuelve huesos, piernas, brazos, arterias, sangre, pero definitivamente presente e indócil. Establecer un diálogo con

Guadalupe Dueñas, una de las voces más relevantes de la Generación de Medio Siglo en México que seguramente hace falta revalorar, y ponerla en relación directa con la poeta estadounidense Dodie Bellamy no tiene la función del ‘rescate’, sino de mostrar un legado literario transnacional que no conoce confines. La manipulación de un canon literario escrito por mujeres, a través de una tecnología que usa expresamente una herramienta virtual de escritura, es también una práctica política porque cuestiona la agotada categoría de genio creativo exclusivo, para recordarnos que siempre el lenguaje nos proviene de los demás, que hablamos siempre a partir del otro. Desestructurar no solamente el cuerpo sufriente, como sucede en el primer apartado de *La imaginación pública*, sino también la voz que lo enuncia y el soporte desde donde pretende hablar, como pasa en el segundo apartado, tiene la función de mostrarnos las entrañas del poema, o sea, en palabras de Sara Uribe, «los residuos que deja la escritura del poema tras de sí en las tecnologías que lo procesan» (2023, 18). Son residuos que se articulan a través de una sintaxis cortada que sugiere la infinitud de sus posibilidades, como muestra el último verso citado en el pasaje precedente, que termina con una coma. Se trata de elecciones estéticas que encajan también en la categoría de *tecnopoética* acuñada por Claudia Kozak (2012), que describe los modos inéditos en que literatura, arte y tecnología trabajan juntas para crear territorios donde es posible medirse con lo social, experimentarlo, volverlo materialidad.

Justamente estos residuos que deja el poema tras de sí, residuos de lenguaje que representan «un resto no domesticado» (Uribe 2023, 14) abren el tercer y último apartado de *La imaginación pública*, titulado «ME LLAMO CUERPO QUE NO ESTÁ: LOS ENCLÍTICOS», dedicado explícitamente a ahondar en el trauma de la violencia de género. Se trata de restos en forma de sustantivos, «sueño. lugar rocas color piezas concreto [...] carretera desierto sensación otro país otro continente» (Rivera Garza 2015, 77), o de verbos «Escribo se esfume retengo Estoy parecen [...] pasa desaparecen preocupa estén estoy corriendo [...]» (78), que nos muestran verbalmente en qué manera el poema es el residuo de una escritura social. De hecho, solamente después de haber cuestionado su mismo cuerpo sufriente haciendo desaparecer no solamente su individualidad, sino también la unidad formal del poema, en este apartado Cristina Rivera Garza reconstruye un territorio textual nuevo que convoca finalmente al cuerpo deshecho y desaparecido de las mujeres:

La gravedad de los huesos cuando caen de pie sobre la tierra.
Partirse en dos o en tres. Quebrarse en muchas.

[...]

La súplica se hace en la inmensidad del muro. La súplica se
hace bajo tu mano. La violencia del capital financiero nos hace
llorar.

[...]

Me llamo cuerpo que no está. Me llamo Agua Bendita. Me
llamo Salario de Dios. Vivo dentro de un fresco que ha
sobrevivido cientos de años. Dentro de un frasco con
salmuera
y formol. Recordar no pasa de ser eso

[...]

Perder el camino, equivocarse la salida, desviar la mirada. Eso
es el aquí: un hueco

[...]

El que continúa rezando a través del cuerpo, bajo la bóveda,
dentro del cejo. Véase genuflexión, adoración, reverencia.
Véase miedo. Siéntase el terror. Habría que entender algo
mirar las manos vacías, por ejemplo. Sentir el peso del cuerpo
que no está. (79-100)

Aquí el cuerpo se vuelve presencia a través del lenguaje, a través de
un trabajo peculiar con el pronombre en primera persona y en todas
sus variantes enclíticas. Su grito es aquí posible porque el sujeto
enunciante, el sujeto poético, se ha vaciado de su 'yo', se ha vuelto un
contenedor lleno de varios significantes, que ahora pueden volverse
su significado primordial, o sea el peso de su misma ausencia.
Ausencia de los cuerpos, que no es ausencia de lenguaje, sino un
hueco que también es un lenguaje.

En el interior de esta puesta en escena de un cuerpo-lenguaje
desarticulado, desempeña un papel fundamental lo documental,
representado por cinco «poemas-telegramas» (Uribe 2023, 16) donde
una voz poética no identificada intenta comunicarse con dos mujeres
fugitivas, las 'dos increíblemente forajidas':

[El texto se escribirá a doble renglón entre líneas y en mayúsculas
sostenidas/ [...] Se usarán términos enclíticos, como "solicítote",
"agradecemosle"/ Se deberá, en lo posible, utilizar palabras que
no pasen de los 10 caracteres.]

SOLICÍTOLES INFORMES PARADERO. ¿VOLVIÉRONSE FORAJIDAS? VIVEN EN
MUNDO SIN TRENES, AVISOLES. LAS FOTOGRAFÍAS ERAN MENTIRAS LA
DISTANCIA NO HACE MÁS QUE CRECER. GUARECERSE EN LA NOCHE: BIEN.
EL CAMINO AMARILLO, SÍGANLO. PLATIQUEN CON EXTRAÑOS: ÚNICA FORMA
DE LLEGAR. QUIÉROLAS. CUÍDENSE MUCHO. EL PAÍS POR DESAPARECER.
(Rivera Garza 2015, 81)

La inserción de estos poemas-documentos en la obra desempeña una función hermenéutica cabal, porque coloca las fracturas del lenguaje y del cuerpo en el texto, mostrando en él las huellas del pasado y del presente. Sin embargo, aquí no se trata de documentos reales de archivo, sino de una recreación que tiene la función de poner en escena la inscripción documental de la búsqueda de una ausencia corporal y textual: «no piense, ni por un minuto, que los documentos duran aquí para siempre», escribe la autora (2023b, 3). Si la violencia de género y la desaparición en México están constantemente marcadas por la impunidad, que también viene desde la falta de documentación meticulosa, estos poemas funcionan como una puesta en escena de la huella del acto social de la búsqueda de las mujeres desaparecidas.

Para comprender mejor este punto, me apoyo aquí en las teorías del filósofo italiano Maurizio Ferraris acerca de la ontología del documento que, en su dimensión ambigua, no solamente tiene la función de representar un hecho dado, sino también de inscribir actos sociales que pueden ser mutables en el espacio y en el tiempo (2009, 281). Hay documentos que no tienen solamente una finalidad descriptiva sino también una finalidad performativa, o sea la de producir un efecto (301). En otras palabras, un documento no es solo un objeto material sino también un acto performativo que produce un efecto político en la sociedad. En este sentido, la incorporación de estos telegramas en una obra como *La imaginación pública* tiene la función de restituir presencia a lo ausente, a través de lo que Paula Klein llama «efecto de documento» (2019, 5). Como bien explica la semióloga italiana Cristina Demaria, el efecto principal de la representación no es solo restituir la realidad gracias a varios medios expresivos, sino también mostrar el potencial de «volver presente» lo que está ausente a través de una selección de formas y fuerzas que pueden producir nuevos cuadros de significado (2011, 157). En este sentido, la puesta en escena de la documentalidad de los telegramas, a través de los cuales se da cuenta del acto de buscar a las dos increíblemente forajidas, expone la necesidad de devolverle a todas las mujeres desaparecidas de México su presencia en el mundo y en la memoria.

Al hacer esto, *La imaginación pública* se puede leer como lo que Adlin de Jesús Prieto Rodríguez ha denominado un «poema-cuerpo» (2017, 1). Aquí el archivo virtual del dolor público, que es Wikipedia, crea colectivamente una cuerpo-memoria del dolor que luego se textualiza a través de la documentalidad del telegrama y da forma y voz a las mujeres en tanto sujetos jurídicos, no solo restituyendo la huella material de su desaparición sino también el acto colectivo que es la búsqueda incesante y la demanda de justicia. Eso muestra, por ejemplo, el poema «QUE DESPAVORIDAS NO» (Rivera Garza 2015, 99-101), dedicado a la memoria de Marisela Escobedo, madre de Rubí Marisol Frayre Escobedo, víctima de feminicidio a los 16

años y activista en contra de la impunidad, asesinada por su lucha incansable. El paratexto funciona aquí como marca referencial que asalta al poema, para que se queden grabados en la materialidad del lenguaje y de la página, y entonces se vuelvan cuerpo: «El que pide o los que piden. Los que se unen para tomarse de las manos y orar [...] La madre que ve a través del velo de su hija. La hermana que espera. Un tío o un primo que se parten» (100).

3 A manera de conclusión

Como bien señala Sara Uribe, la poesía de Cristina Rivera Garza es un espejo del mundo donde «el lenguaje es corporeidad, y ésta, producción de sentido y de comunidad» (2023, 13) o sea siempre un acto ético y político a través del cual la autora nos pone dentro de las heridas de nuestra realidad. Primero expone los efectos de su dolor, y luego las nombra para que quede viva su memoria a pesar de la impunidad y el olvido. Se trata de un procedimiento que se da a menudo a través de lo que Rivera Garza misma llama una «estética forense» que hace hincapié en el uso del documento en su dimensión más amplia, en tanto materialidad apta para comprender el mundo (Azcona 2017, 162). Así, Cristina Rivera Garza se inserta de una manera inédita en el panorama de la poesía mexicana actual: interrogando su función cultural (Sánchez Prado 2010, 288) y la «puesta en crisis» (Aguilera López-Castañeda Barrera 2018, 88) de la obra de arte y, sobre todo, problematizando la relación política que la poesía tiene con su contexto.

En *La imaginación pública*, en particular, lo virtual y lo documental interactúan en un discurso poético que intenta alejarse de los límites mismos del poema para volverse una escritura capaz de ‘fabricar presente’ (Ludmer 2009). El poemario de Cristina Rivera Garza semióticamente interroga al archivo virtual del lenguaje social del dolor, representado por la interacción entre las páginas de Wikipedia y la forma del poema, en tanto metáfora de una memoria en continua construcción que, al mismo tiempo, es una huella depositada en el mismo lenguaje. Su contenido se convierte en la otra materialidad del poema: es la cuerpo-memoria de un dolor a la vez privado y colectivo que también es testimonio. Recurriendo a las huellas engañosas y tan accesibles de un conocimiento colectivo como el de Wikipedia, Cristina Rivera Garza expande lo lírico y expone lo íntimo en una poesía hecha de un lenguaje social que se presenta como «una forma de producir tiempo. Ésta es la cera con la que rehago tu cuello, tu boca, tu pelo» (Rivera Garza 2015, 101).

Bibliografía

- Alicino, L. (2022). *El guiño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza*. Valencia: Albatros Ediciones.
- Aguilera López, J.; Castañeda Barrera, E. (2018). «La poesía mexicana del siglo XXI ante la crisis institucional: apuntes para un panorama estético». *América sin Nombre*, 23, 85-96. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.06>
- Azcona, T. (2018). «Entrevista a Cristina Rivera Garza». *Letras Femeninas*, 43(2), 161-4.
- Bellamy, D. (2001). *Cunt-ups*. New York: Tender Buttons Press.
- Cruz Arzabal, R. (2017). «Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza». *Letras Femeninas*, 42(2), 35-43.
- Cruz Arzabal, R. (2019). «La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza». R. Cruz Arzabal (ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 137-65.
- Cruz Arzabal, R. (2021). «Materialidad». S. González Aktories, R. Cruz Arzabal y M. García Walls (eds), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 61-74.
- Cruz Arzabal, R. (2022). «Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza». *Visitas al Patio*, 16(1), 44-66. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3789>
- Delgado Garaycochea, C.P. (2023). «Entre el desierto y el cielo: 'Purgatorio' de Raúl Zurita como un antecedente de la poesía documental en Latinoamérica». *Sapienza: International Journal of Interdisciplinary Studies*, 4(4), e23057, 1-6. <https://doi.org/10.51798/sijis.v4i4.714>
- Demaria, C. (2011). «'Documentary turn'? La cultura visuelle, il documentario e la testimonianza del 'reale'», *Studi Culturali*, 8(2), 155-76.
- Dorfman, D. (2022). «'Denied in toto'. Documental Poetry and Archive Collectivization in Chile». *Aisthesis*, 72, 359-82. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.72.19>
- Dueñas, G. (1958). «Caso clínico». Guadalupe D., *Tiene la noche un árbol*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 122-4.
- Earl, M. (2010). «Documentary Poetry and Language Surge», *Poetry Foundation*, 13 de abril. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/documentary-poetry-and-language-surge>
- Ema Llorente, M. (2020). *La patria en fuga: Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*. Ciudad de México: Bonilla Artigas.
- Foster, H. (2004). «An Archival Impulse». *October*, 110, 3-22. <https://direct.mit.edu/octo/article/doi/10.1162/0162287042379847/55948/An-Archival-Impulse>
- García Sánchez, N. (2018). «Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental». *Acta Poética*, 39(1), 45-65. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2018.1.814>
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuils.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative Writing*. New York: Columbia University Press.
- Harrington, J. (2011). «Docupoetry and Archive Desire». *Jacket2*, 27 de octubre. <https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire>
- Hind, E. (2005). «El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza». *Filología y Lingüística*, 31(1), 35-50.

- Hoyos Guzmán, A. (2020). *Una generación emboscada: la emergencia de la poesía testimonial frente a la violencia en Colombia*. Santa Marta: Universidad del Magdalena.
- Klein, P. (2019). «Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente». *Cuadernos LIRICO*, 20, 1-13.
- Kozak, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Lamas, M. (2020). «El estamento ontológico de la poesía documental». *Guaragua*, 24(63), 83-100.
- Leong, M. (2020). *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Ludmer, J. (2009). «Literaturas postautónomas 2.0». *Propuesta Educativa* 32, 18(2) 41-5.
- Luna, I.; Samuelson, C. (2022). «Breathing in Tandem: Notes on Co-Translating Cristina Rivera Garza's Poetry». *Berkeley Review of Latin American Studies*. <https://clacs.berkeley.edu/brlas2022/breathing-tandem-notes-co-translating-cristina-rivera-garzas-poetry>
- Mari, L.; Rizzo, G. (2022). «Poesía, prima persona plurale». *Le parole e le cose*², 24 de noviembre. <https://www.leparoleelecose.it/?p=45566>
- Mari, L. y Rizzo, G. (a cura di) (2023). «Poesía, prima persona plurale / 2: Charles Barnstein». *Le parole e le cose*², 15 de marzo. <https://www.leparoleelecose.it/?p=46357>
- Mbembe, A. (2003). «Necropolitics». *Public Culture*, 15(1), 11-40.
- Metres, P. (2007). «From Reznikoff to Public Enemy. The Poet as Journalist, Historian, Agitator». *Poetry Foundation*. www.poetryfoundation.org/articles/68969/fromreznikoff-to-public-enemy
- Moraña, M. (1997). «Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX». Moraña, M. *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*. Caracas: Ediciones eXcultura, 113-50.
- Nash, M. (2008). «Reality in the Age of Aesthetics». *Frieze*, 114, 1 de abril. [frieze.com/article/reality-age-aesthetics](http://www.frieze.com/article/reality-age-aesthetics)
- Nowak, M. (2011). «Documentary Poetics». *Poetry Foundation*. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/documentary-poetics>
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Prieto Rodríguez, A.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 la I Jornadas Internacionales «Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas», Universidad de Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/825/192>
- Quintana, C. (2016). *Cristina Rivera Garza. Une écriture-mouvement*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2015). *La imaginación pública*. Ciudad de México: Conaculta.
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Rivera Garza, C. (2023a). *Me llamo cuerpo que no está: Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen.

- Rivera Garza, C. (2023b). *Escribir con el presente. Archivos, fronteras y cuerpos*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- Rosado Marrero, J.R. (2019). «Las palabras de los otros: la poética postautónoma de Cristina Rivera Garza». En Palma Castro, A; Quintana, C. (eds), *Deconstrucción del espacio literario en América Latina 1996-2016*. Paris: Editions des archives contemporaines, 277-86.
- Sánchez Prado, I.M. (2010). «El fin de la memoria: 'Tercer mundo' de Cristina Rivera Garza». Estrada, O. (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*. Ciudad de México: Ediciones Eón, 279-89.
- Sanders, E. (1976). *Investigative Poetry*. San Francisco: City Lights.
- Segade, L. (2018). «El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina». *Cuadernos de Literatura*, 22(44), 77-100.
- Segato, R.L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Tello, A.M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Adrogué: La Cebra.
- Uribe, S. (2023). «Prólogo». C. Rivera Garza. *Me llamo cuerpo que no está: Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 9-20.
- Zaldívar, F. (2023). «*Me llamo cuerpo que no está*: entrevista a Cristina Rivera Garza». *Revista rúbrica de Radio UNAM*, 5(155), 3-15.

