

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY

ESCUELA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

CAMPUS MONTERREY



TECNOLÓGICO DE MONTERREY

**ANÁLISIS LITERARIO DE HABÍA MUCHA NEBLINA O HUMO O NO SÉ
QUÉ DE CRISTINA RIVERA GARZA Y DE LA RECEPCIÓN Y LAS
MATERIALIDADES DE LA OBRA: AUTORÍA PERFORMÁTICA,
DESAPROPIACIÓN Y TEQUIO**

TESIS PRESENTADA POR

MARIELL ANAID GUTIÉRREZ HERRERA

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

DICIEMBRE DE 2020



TECNOLÓGICO DE MONTERREY

**ANÁLISIS LITERARIO DE HABÍA MUCHA NEBLINA O HUMO O NO SÉ QUÉ DE
CRISTINA RIVERA GARZA Y DE LA RECEPCIÓN Y LAS MATERIALIDADES DE LA
OBRA: AUTORÍA PERFORMÁTICA, DESAPROPIACIÓN Y TEQUIO**

Tesis presentada por

Mariell Anaid Gutiérrez Herrera

como uno de los requisitos para obtener el grado de

Maestra en Estudios Humanísticos

Comité de tesis:

Dra. María de la Cruz de Fátima Castro Ricalde	-	Tecnológico de Monterrey
Dr. Roberto Domínguez Cáceres	-	Tecnológico de Monterrey
Dra. Ester Bautista Botello	-	Universidad Autónoma de Querétaro

Diciembre de 2020

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

Escuela de Humanidades y Educación

Los miembros del comité de tesis aquí citados certificamos que hemos leído la disertación presentada por **Mariell Anaid Gutiérrez Herrera** y consideramos que es adecuada en alcance y calidad como un requisito parcial para obtener el grado de **Maestra en Estudios Humanísticos**.

Dra. María de la Cruz Castro Ricalde
Tecnológico de Monterrey
Asesora principal

Dr. Roberto Domínguez Cáceres
Tecnológico de Monterrey
Miembro del comité de tesis

Dra. Ester Bautista Botello
Universidad Autónoma de Querétaro
Miembro externo del comité de tesis

Dr. Maximiliano Maza Pérez
Director del Doctorado en Estudios Humanísticos
Escuela de Humanidades y Educación
Tecnológico de Monterrey

Dr. Roberto Domínguez Cáceres
Decano Asociado de Posgrados
Escuela de Humanidades y Educación
Tecnológico de Monterrey

Formato de declaración de acuerdo para uso de obra

Por medio del presente escrito, **Mariell Anaid Gutiérrez Herrera** (en lo sucesivo EL AUTOR) hace constar que es titular intelectual de la obra titulada **ANÁLISIS LITERARIO DE HABÍA MUCHA NEBLINA O HUMO O NO SÉ QUÉ DE CRISTINA RIVERA GARZA Y DE LA RECEPCIÓN Y LAS MATERIALIDADES DE LA OBRA: AUTORÍA PERFORMÁTICA, DESAPROPIACIÓN Y TEQUIO** (en lo sucesivo LA OBRA), en virtud de lo cual autoriza al Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (en lo sucesivo el ITESM) para que efectúe resguardo mediante copia digital o impresa para asegurar su conservación, preservación, accesibilidad, disponibilidad, visibilidad, divulgación, distribución, transmisión, reproducción o comunicación pública con fines académicos o propios al objeto de la institución y sin fines de lucro como parte del Repositorio Institucional del ITESM, ubicado en la siguiente dirección electrónica: <http://repositorio.tec.mx/> EL AUTOR reconoce que al depositar su tesis en el repositorio, ésta quedará disponible y puesta a disposición con una licencia de recurso abierto a elección del autor. EL AUTOR reconoce que ha desarrollado LA OBRA en su totalidad de forma íntegra y consistente cuidando los derechos de autor y de atribución, reconociendo el trabajo intelectual de terceros. Esto incluye haber dado crédito a las contribuciones intelectuales de terceros que hayan participado como coautores, cuando los resultados corresponden a un trabajo colaborativo. De igual manera, EL AUTOR declara haber dado reconocimiento y crédito de autoría a cualquier parte de LA OBRA que haya sido previamente sometida, para obtener un grado académico, titulación y/o certificación en esta o cualquier otra universidad. Incluyendo la debida atribución a través de cita o referencia bibliográfica en LA OBRA a conceptos, escritos, imágenes y cualquier representación intelectual al consultar publicaciones académicas, científicas, culturales o artísticas de otros autores, así como la fuente de su obtención. EL AUTOR establece su deseo de conceder esta autorización de forma voluntaria y gratuita, y que de acuerdo a lo señalado en la Ley Federal del Derecho de Autor y la Ley de Propiedad Industrial, ITESM se compromete a respetar en todo momento la autoría y a otorgar el crédito correspondiente en todas las actividades mencionadas anteriormente de LA OBRA. De la misma manera, EL AUTOR manifiesta que el contenido académico, literario, la edición y en general cualquier parte LA OBRA presentada es de su entera responsabilidad, por lo que deslinda al ITESM por cualquier violación a los derechos de autor o propiedad intelectual o cualquier responsabilidad relacionada con LA OBRA frente a terceros.

Mariell Anaid Gutiérrez Herrera

A todas las mujeres de mi vida,

especialmente a ustedes cuatro, Mayra, M. Andrea, Michelle y María.

Y sobre todo para ti, Rafaella, que te has apropiado de una parte de mi ser.

Agradecimientos

Agradezco al Dr. Roberto Domínguez que, desde su entrevista para entrar a la Maestría, me encaminó hacia el tema de mi proyecto y me introdujo a escritoras y textos que inspiraron este trabajo, también agradezco todo su trabajo detrás de la revisión de este texto y de la propuesta que presenté para iniciar la investigación. Gracias a todos mis profesoras y profesores que durante mis estudios enriquecieron enormemente mi trabajo y mi conocimiento general sobre las literaturas y las Humanidades: al Dr. Rafael Gasperín, a la Dra. Blanca López, al Dr. Dejan Mihailovic, a la Dra. Nora Marissa León y a la Dra. Xitlally Rivero. También al Dr. Raúl Carlos Verduzco, quien no me impartió ningún curso pero me aconsejó y guió una gran parte del camino.

Gracias a la Dra. Marie-Agnès Palaisi quien fue una de las lectoras para mi presentación en el Coloquio de Humanidades y que a partir de sus comentarios y recomendaciones pude construir el marco metodológico de este trabajo y una parte importante del análisis de las materialidades de la obra.

Sobre todo, agradezco a la Dra. Maricruz Castro Ricalde, mi asesora de tesis, por toda su dedicación, sus horas de trabajo, las recomendaciones de lectura, de teoría y de ideas para el análisis. Gracias a su impecable edición y retroalimentación, sin las que no hubiera podido generar este texto. Especialmente gracias a todas las motivaciones que me dio durante estos años que me hicieron sentir siempre capaz y me recordaban el valor de mi trabajo.

Gracias a mi familia quien siempre me apoyó y me motivó durante los años que duró esta travesía.

Finalmente, gracias a mi esposo y mejor amigo, Jacobo, con quien compartí este posgrado y todos los retos que le acompañaron. Gracias por todas las pláticas, por escucharme y compartir ideas, teorías y hasta metodologías. Por las motivaciones y por los regaños también. Gracias por caminar siempre junto a mí en todos los momentos. Te agradezco y te amo.

Índice

Introducción.....	8
Acercamiento metodológico.....	20
Análisis de datos.....	33
Marco Teórico.....	34
Preguntas de investigación.....	61
Capítulo I: Análisis literario de Había mucha neblina o humo o no sé qué.....	63
Necroescrituras: (des)configurar a Rulfo.....	65
Desapropiación y lectura performativa.....	78
Resistencia y tequio.....	92
Capítulo II: Análisis de la recepción y de las materialidades de la obra.....	102
Procedimiento de recolección de datos.....	103
Procedimiento de análisis de datos.....	105
Resultados.....	107
Transgresiones a la autoría tradicional.....	108
Propuesta de lectura performática.....	139
Redes de resistencia y tequio.....	152
Conclusiones.....	173
Bibliografía.....	185
Obras y textos de Cristina Rivera Garza.....	185
Recepción Académica.....	185
Bibliografía Hemerográfica.....	186
Referencias citadas.....	191
Anexos.....	200

Introducción

El conocimiento y las nociones epistémicas con las que interpretamos el mundo no son neutrales. Las ideas, culturas e historias no pueden ser entendidas o estudiadas seriamente sin el concepto de fuerza o de forma más precisa sin sus configuraciones de poder (Barthes, 1977; Said, 1979); y esas ideas, cultura e historia se fortalecen a través de la producción de narrativas o discursos que dirigen la manera como interpretamos y conocemos el mundo. A su vez, dice Michel Foucault, “la producción del discurso está controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función controlar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (5). Así, ciertas concepciones culturales predominan sobre otras, al igual que algunas ideas son más influyentes que otras. Este liderazgo cultural es el que se define como una hegemonía (Gramsci); en la actualidad éste se concentra en el poder capitalista, en los dueños del mercado y de las industrias, los cuales ejercen su liderazgo sobre las masas a través de una ideología o un discurso capitalista (DiMaggio).

Esta ideología –se le podría llamar epistemología¹– hegemónica se ha presentado como objetiva y universal con un respaldo en la ciencia y la razón; pero analizando sus mecanismos de poder y control, la razón (kantiana) y la ciencia (dura), son claramente patriarcales y occidentales (Lamas 332). Y esto lo digo simplemente por la exclusión histórica, sistemática e institucionalizada del discurso de la mujer y de ciertas culturas subalternas, identificadas como aquellas que la razón ilustrada no puede dar cuenta y que además cobran cuerpo y carne en los

¹ El capitalismo no es el único factor que determina nuestra organización social, sin embargo, es fundamental para definir cómo entendemos y moldeamos nuestro mundo. Un ejemplo claro de esto se puede encontrar en los salones de clases donde la economía neoclásica sigue imponiéndose como modelo (Earle, Moran y Ward-Perkins 37), es por eso que hablo de una epistemología que acompaña la parte ideológica y discursiva del capitalismo.

oprimidos por su posición social y su condición de periféricos con respecto a la colonialidad del poder en todos los niveles y todas las situaciones (Rodríguez 257).

Para sostener el discurso de ciertas culturas y grupos en la subalternidad es necesario que otros discursos y grupos permanezcan en primer plano (los hegemónicos). Siguiendo esta línea de pensamiento, las élites pertenecientes a cualquier campo de producción legitiman su poder a través de ciertos discursos que les permiten la acumulación de capital, siguiendo la lógica del capitalismo. Por lo tanto, el campo de poder –explorado por Pierre Bourdieu²– se caracteriza por la lucha y la acumulación de capitales por parte de los agentes y las instituciones que lo conforman. Hablando específicamente del campo de producción cultural, éste no se puede pensar fuera de las estructuras de dominación ya que una de sus características es la desigualdad de posiciones de los actores (Bourdieu *Distinction* 48). En términos del sociólogo francés, la dominación dentro de un campo, de acuerdo con el habitus y el capital, no presenta una sola dirección; en consecuencia, los actores tienen diferentes posiciones de acuerdo con la estructura. Esta posición se define a partir de la acumulación de una determinada cantidad de capital (económico, cultural, social y simbólico) en combinación con el lugar que otorga dicho capital

² “The field of power is the space of relations of force between agents or between institutions having in common the possession of the capital necessary to occupy the dominant positions in different fields (notably economic or cultural). It is the site of struggles between holders of different powers (or kinds of capital) which, like the symbolic struggles between artists and the 'bourgeois' in the nineteenth century, have at stake the transformation or conservation of the relative value of different kinds of capital, which itself determines, at any moment, the forces liable to be engaged in these struggles” (*The rules of Art* 216).

El campo de poder se define como el espacio donde se llevan a cabo las relaciones de fuerza entre instituciones que tienen en común la posesión del capital necesario para ocupar una posición de dominación en diferentes campos (notablemente económicos o culturales). Es el sitio de conflicto entre los poseedores de diferentes poderes (o tipos de capital), que, como los conflictos simbólicos de los artistas y los burgueses en el siglo diecinueve, tienen en juego la transformación o conservación del valor relativo de los diferentes tipos de capital, que en sí determinan, en cualquier momento, las fuerzas que pueden estar involucradas en estos conflictos [La traducción es mía].

en la estructura del campo, por ejemplo el simbólico puede representar menos reconocimiento que el social o económico (*The rules of Art* 112).

Posturas complementarias a la de Bourdieu sugieren que la posición artística de los actores culturales –hablando en este caso del campo literario– no progresa de manera lineal sino que las desigualdades de las posiciones son el resultado de trayectorias profesionales progresivas y acumulativamente desiguales entre los agentes culturales; de esta compleja disparidad entre las posiciones se supone que el artista no sólo es talentoso o no, sino que debe ser un estratega que moldee racional y conscientemente su carrera profesional (Dubois y Francois 518-519).

Partiendo de los estudios sociológicos del campo cultural y literario, los trabajos en América Latina –en especial el de Ángel Rama, *El boom en perspectiva*– trataron de comprender las trayectorias socioliterarias de la modernidad latinoamericana desde la perspectiva literaria, sociológica y también económica, mediante el análisis de los procesos editoriales. Sin embargo, las posiciones artísticas de los diferentes agentes se comprendieron a partir de una supuesta accidentalidad del mercado como entidad que distribuye el capital (Sánchez Prado 18). Desde una perspectiva más crítica, Ignacio M. Sánchez Prado argumenta que –hablando de escritores como Borges y Rulfo posicionados dentro del *boom*– el reconocimiento excepcional de ciertas figuras autorales de la región, a partir de la mitad del siglo XX, no se basó exclusivamente en las herramientas estéticas que emplearon para retratar la Modernidad sino que:

[...] su participación en una economía de bienes simbólicos tan desarrollada y profesionalizada como el campo literario mexicano de los años cincuenta o la esfera cultural de la vanguardia bonaerense (Ver Sarlo, *Una modernidad*) fue un factor decisivo en su posicionamiento

privilegiado como precursores y partícipes del *boom* editorial, cuya noción de literatura además de ser una homogeneización mercantilista de la producción latinoamericana, es también una síntesis de las estéticas privilegiadas por los campos de producción cultural profesionalizadas a lo largo y ancho del continente (19).

El fenómeno del *boom* y de sus principales expositores, no solo a nivel regional pero también internacional, lograron el reconocimiento de estéticas que se pudieron categorizar como latinoamericanas (como lo fue el realismo mágico). Por otro lado, se comienza a hablar de *filosofía latinoamericana* como una reflexión que surge a partir de estas propuestas literarias. Este desplazamiento de la creación a la interpretación de los textos literarios –que se consolida hacia la década de 1960– le da gran fortaleza al ensayo y a las epistemologías pensadas desde y para esta región geográfica (Weinberg 306). A partir de lo anterior, ciertos textos y sus autores –o corpus literario– se reconocen como los principales representantes de la Literatura Latinoamericana³ apoyados por supuesto por las casas editoriales con mayor acumulación de capitales en el campo literario. Liliana Weinberg denomina *familia de cultura* a este proyecto intelectual o textos que:

[...] representan el programa de pensar lo nacional a la luz del horizonte de lo hispanoamericano, en una tarea que resulta la resolución en el plano simbólico de una serie de contradicciones que se están dando en el nivel político y económico: el proyecto modernizador debe afrontar la tensión entre lo regional, lo nacional y lo continental y los intelectuales más características del proyecto habrían de traducirse en el plano de las ideas y resolver a través de una tarea interpretativa esta misma tensión (307).

³ Literatura Latinoamericana en mayúscula refiriéndome a la que es reconocida a nivel internacional y ocupa un lugar alto en la jerarquía de posiciones del campo literario y cultural de la región.

De estas familias de cultura –que se configuran dentro de una estética y estilo literario en el marco del mercado y las editoriales– se deriva el *canon latinoamericano*. Este concepto va más allá de una lista de autores y obras en las que recae el valor y los juicios de valor del campo literario⁴. Como podemos ver, la reflexión en torno al canon no puede llevarse a cabo sin incluir el contexto de producción (no sólo creativa sino también socioeconómica), la recepción y las relaciones sociales del autor, y el vínculo entre la función de la estética y la demanda sugerida por el mercado. Reflexionar sobre el canon, las familias de cultura y lo que se denomina como *literatura latinoamericana* en el siglo XX conduce a una crítica de la cultura y de los procesos de institucionalidad de la cultura y de la ideología (Moraña 164).

En la actualidad no se puede hablar de un solo proyecto intelectual latinoamericano: el campo literario y cultural se encuentra fragmentado y estructurado por un mercado global y por tendencias estéticas transnacionales. En la actualidad, el campo literario se caracteriza por las disputas transnacionalizadas por el control de la información, el predominio de unas lenguas sobre las otras, las luchas por la hegemonía de la representación y la reacción en contra de modelos discursivos, que avalados por el poder, invisibilizan la producción simbólica que no se encuentra dentro del marco dominante de circulación y consumo (Moraña 167).

El análisis del campo literario y su relación con el mercado no se puede analizar desde la lógica que operaba en el siglo pasado. La diferencia fundamental radica en que los discursos ya no actúan a partir de la formación de estéticas literarias latinoamericanas moldeadas por el mercado. En la actualidad nos enfrentamos “a un mercado que valida una proliferación de estéticas narrativas que exceden cualquier intento de fijación de “lo latinoamericano” en un

⁴ Véase el apartado “Canon” en el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* de Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco (51-54).

significante trascendente” (Sánchez Prado 31). Las categorías de nación, identidad y cultura dejan de funcionar como principales motores de reflexión social. Las estéticas responden de manera separada o conectada a epistemologías y visiones del mundo hibridizadas, traducidas, periféricas o irreconocibles que dan lugar a subjetividades *otras* (Moraña 169).

Por el otro lado, y aplicando una perspectiva de género al análisis y a la crítica de la producción simbólica y discursiva, se desarrollaron, a partir del siglo XX, corrientes feministas en Europa y Estados Unidos que destacaron la necesidad de un enfoque crítico hacia la epistemología patriarcal y occidental que se denominaba “universal”, dentro del campo cultural. A través de diferentes perspectivas, el feminismo ha forzado a reconocer la diferencia sexual y aceptar que existe una operación simbólica que otorga cierto significado a la masculinidad y la feminidad (Lamas 332). A partir de esto se pudo comprender la categoría de género para abarcar las características culturales específicas atribuibles a la masculinidad y a la feminidad, en virtud de una supuesta correspondencia con sus rasgos biológicos (Castro 112); o se puede conceptualizar como el conjunto de referencias simbólicas que una cultura reparte en función de una clasificación de quién es hombre y quién es mujer. El sexismo se deriva de dicha conceptualización y se consolida en la dicotomía de lo público/privado (Lamas 332-333).

Siguiendo las posturas postestructuralistas, la crítica cultural feminista ha tratado de desmitificar y desnaturalizar el orden social que funciona a partir de la construcción del género y que se legitima con las diferencias sexuales. Paola Contreras y Macarena Trujillo definen esta crítica cultural feminista como una propuesta epistémica que puede reconocer la no neutralidad del conocimiento y la representación:

Así, las epistemologías feministas se conciben como una apuesta por deconstruir las prácticas convencionales en el marco de la investigación científica, desde una perspectiva crítica y propositiva, permitiendo avanzar hacia una praxis liberadora del conocimiento, cuestionando la “objetividad valorativa” basada en un sistema social y simbólico que se apoya en dicotomías rígidas y jerarquizadas (147).

Todo lo anterior forma parte del contexto epistemológico que rodea, a grandes rasgos, el objeto de estudio de esta investigación: la producción cultural y su recepción desde una perspectiva de género en México. Por lo anterior, es necesario formular primero dónde me sitúo epistemológicamente y, después, cuestionar los procedimientos de poder que forman parte de mi objeto de estudio; pues el conocimiento desde el punto de vista no situado es verdaderamente fantástico, desorientado e irracional (Haraway 587). Esa falta de situación y condicionamiento ha propiciado que la ciencia y la razón sean de naturaleza patriarcal y occidental. Por esto, Donna Haraway propone los conocimientos parciales y situados, ya que cada *yo* es la expresión más radical del ser y, por lo tanto, el ser es parcial, nunca terminado, incompleto y singular en consecuencia; es capaz de ver junto con el otro sin necesidad de perderse a sí mismo. En este sentido, ningún investigador (o su objeto de estudio) puede estar simultáneamente en todas o completamente en ninguna de las posiciones privilegiadas o subyugadas estructuradas por el género, la raza, la nacionalidad o la clase social (586).

Partiendo de los conocimientos situados y parciales de Haraway, no puedo estudiar la producción cultural literaria de Cristina Rivera Garza bajo la lupa solamente del feminismo sino que tengo que tomar en cuenta esa situacionalidad o parcialidad que representa la autora, su obra, el contexto de su recepción y los signos que se desprenden de esta última. Ello debido a que el discurso de resistencia de la mujer latinoamericana está cifrado dentro de una realidad y

negatividad distinta a otras por ser mujeres y ser mestizas. Sara Castro Klaren establece que al estudiar la escritura de mujeres en América Latina o de otra vertiente diferente a la tradición de occidente llegamos a un problema epistémico que se refleja en la construcción narrativa de las escritoras:

[...] parece que el problema de la identidad como una herramienta crítica de análisis residiera de la manera global [occidental] en que se lo ha concebido [...] así el problema de la identidad de la mujer, es decir, su acceso al conocimiento, se relaciona directamente con el sistema de sobre determinación de la representación que hemos heredado del pensamiento occidental (186).

Siguiendo el argumento anterior, Castro Klaren establece que lo que se necesita para la construcción de la mujer latinoamericana y escritora es la subversión de los sistemas masculinos y occidentales que hemos heredado (188) y aquí sustento mi necesidad de partir desde una epistemología, sí, feminista, pero también interseccional.⁵

Siguiendo las teorías interseccionales, me interesa situar la investigación partiendo del feminismo latinoamericano que se entreteje con la idea de descolonizar la construcción del conocimiento. Walter Mignolo habla de posoccidentalismo para referirse al discurso de descolonización intelectual desde los legados del pensamiento Latinoamericano⁶ (32). El autor argumenta que el prefijo pos se coloca debido a la crisis de la modernidad que tiene como

⁵ El término de interseccionalidad se le debe a Kimberle Crenshaw, quien lo utilizó dentro del “black feminism” para denotar las varias maneras en que la raza, género, clase o situación social pueden moldear la forma multidimensional y simultánea de discriminación que viven las mujeres Negras [sic], refiriéndose al escenario de Estados Unidos (1244). La interseccionalidad o el feminismo interseccional ha sido utilizado como una metodología epistémica o una herramienta conceptual para entender cómo el género se implica con otros ejes de exclusión. Así la interseccionalidad se puede definir como “el cruce e interdependencia entre diferentes ejes o factores de discriminación como son el género, la raza, la clase social, la opción u orientación sexual, la situación administrativa, la diversidad funcional o la religión, entre otros” (Herrera 13).

⁶ Al igual que Crawshaw, Mignolo capitaliza la L en Latinoamericano para distinguir las historias locales (en Latinoamérica) de su esencialización geo-histórica (latinoamericano) (32).

respuesta la emergencia de proyectos que la trascienden: desde Europa y Estados Unidos el proyecto posmodernista; el proyecto poscolonialista desde y en India (estudios subalternos); el proyecto posorientalista (Said); y el proyecto posoccidental desde América Latina (42). Estos cuatro “pos” son una crítica a la modernidad inconclusa y a la democracia global respaldada por el capitalismo sin fronteras; por lo que “estos proyectos actualizan y activan, al mismo tiempo, la descentralización y la ruptura de la relación entre áreas culturales y producción de conocimientos” (43).

Dentro del último proyecto mencionado, el Latinoamericano, el occidentalismo se diferencia de otros sistemas asimétricos del poder que ha ejercido la hegemonía por “una serie de estrategias cognoscitivas, ligadas al poder, que dividen el mundo en unidades bien delimitadas, separan conexiones entre sus historias, transforman las diferencias en valores, naturalizan tales representaciones e intervienen [...] en la reproducción asimétricas del poder” (Coronil citado en Mignolo 49). En términos particulares, Mignolo expone las estrategias de autoconstrucción que analiza Coronil del occidentalismo (49-50):

- a) La disolución de Otro en el Mismo. Oeste y No Occidental como entidades autónomas y opuestas (e.g. América Latina es Oeste pero sus grupos indígenas son no occidentales).
- b) La incorporación del Otro en el sí mismo. La atención del Oeste en la construcción de la modernidad excluyendo a las comunidades no Occidentales de las narrativas hegemónicas (e.g. el papel de los intelectuales o los escritores no Occidentales se excluyen de la construcción de un conocimiento planetario)
- c) La desestabilización del Mismo por el Otro. Los críticos de la modernidad y del colonialismo que mantienen y reproducen la idea del Otro.

A partir de lo anterior, Mignolo propone como una tarea del posoccidentalismo construir un puente entre el pensamiento en América Latina y el estudio de América Latina (52).

Uniendo la idea del feminismo interseccional y el posoccidentalismo, o la decolonización del conocimiento en América Latina, el feminismo decolonial surge como una propuesta teórica-epistémica que permite poner en el centro un sujeto situado, diverso y agente de su propia historia (Cubillos 127).

Es importante tener esto en cuenta como un punto de partida epistemológico para analizar la producción cultural de Cristina Rivera Garza y su obra *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, que también puede ser concebida como una recepción por parte de la autora del escritor Juan Rulfo y del proceso de modernización en México a mediados del siglo XX. Incorporar teorías y propuestas estéticas descentricadas y decoloniales me permitirá ensanchar el proceso de interpretación, dada la naturaleza de mi objeto de estudio. Mi acercamiento, a través de la producción cultural y su recepción, me obliga a cuestionar las maneras en las que se impone y se transforma la cultura (con sus factores sociales, económicos y políticos) en la producción literaria en México, tomando en cuenta la perspectiva de género de forma transversal.

Las nociones del género en el análisis literario se han enfocado en resaltar y analizar las representaciones de la mujer en las narrativas (tanto de mujeres como hombres). Maricruz Castro Ricalde, en su artículo *Género, literatura y estudios culturales en México* establece que los trabajos literarios sobre la mujer en México hasta ahora “podrían funcionar como documentos que propongan mapas simbólicos de cómo se inserta el género en los mundos de la ficción” (21), y resalta que hay una ausencia de enfoques desde la producción cultural:

Hay una evidente ausencia de trabajos en un gran número de líneas identificadas con los estudios culturales, como por ejemplo: el diagnóstico, el análisis y la evaluación de las obras literarias, sus autores y sus autoras, en relación con la crítica y la historia literaria. Es decir, de qué manera interactúan con el canon cultural. En todo caso, se da como un hecho la invisibilización de las escritoras, pero no se estudian las razones por las cuales otras sí son incluidas como parte de un patrimonio cultural, ni tampoco hay estudios extensos sobre el fenómeno de grandes ventas que registraron las obras de Laura Esquivel y Ángeles Mastretta, por citar algunas, en la década de los ochenta (23).

Tal y como Castro lo especifica, la perspectiva de género en el análisis literario se complementa desde los estudios culturales, primero porque los textos son un producto cultural que funcionan como un medio de representación por el cual los sistemas de dominación encuentran su sentido y se legitiman, pero al mismo tiempo la cultura contiene las prácticas de resistencia que desestabilizan la hegemonía. Se entiende como un espacio simbólico en diálogo con lo social y en donde se transforma la cultura popular y la industria cultural, a través de un juego entre prácticas discursivas, formaciones de poder y construcción de subjetividades (Araújo 72-74). Sin embargo, es posible ser críticos ante el papel que se le da a la cultura como un agente de transformación; pues se requiere “salirse de ella” para poder visualizarla (Lamas 330). Esta salida implica no sólo analizar los textos como contenedores de símbolos que representan el mundo social sino también concebir y analizar las relaciones de poder que suceden durante y en el proceso de producción y recepción y que se relacionan al género de una forma transversal.

Para reconocer esta transversalidad, principalmente en la escritura de mujeres, es fundamental ver a la escritora como una productora de sentido con capacidad de transformar la cultura, ya que, para Cixous, “es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua

inexpugnable que reinvente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia” (58). Al escribir, la mujer lleva a cabo una triple transgresión. La primera a los arquetipos de la condición femenina: por un lado la transgresión que significa el acto de escribir y de publicar, de crear una representación –aunque sea inconsciente– que sirva como el factor operativo dentro de un proceso político que extienda la visibilidad y la legitimidad de la mujer como sujeto público (Butler 2). En segundo lugar, la escritura crea una transgresión por medio de las representaciones de la mujer a través de los textos, que se desvían de los arquetipos tradicionales y que pueden revelar perspectivas femeninas de lo que se asume como verdadero sobre una categoría de ser mujer (2). Por último, otra transgresión que se escapa, en algunas ocasiones, del área de los estudios literarios feministas, es la resistencia a la estructura del campo, la industria y en general a la producción cultural (que, en sí, forma parte de las estructuras de dominación de los poderes hegemónicos que imperan en otros ámbitos de la sociedad). Ésta se lleva a cabo a partir de la entrada de autorías situadas y marginadas en los espacios dominantes de producción, distribución y consumo de cultura, lo que significa, eventualmente, una diversificación y pluralización del canon literario. Por otro lado, también puede significar nuevas formas de producción de literatura que desafíen formas de escritura, lectura o autoría.

Debido a estas tres transgresiones y a la condición de la mujer en América Latina, la cual se construye dentro de contextos que involucran otros ejes excluyentes, son necesarios tanto el análisis literario como en el análisis cultural. Además este enfoque es relevante ya que en México no sólo es escasa la inclusión del género en los estudios culturales, o en el cruce de éstos con el análisis literario, sino que también “son escasos los trabajos sobre la reflexión epistemológica

sobre el género, el debate sobre la categoría de género, y el cuestionamiento teórico al paradigma de género” (Lamas 340). Y los pocos trabajos académicos que sí cumplen estas características se encuentran en revistas especializadas, pero no en las revistas intelectuales consagradas, no tienen presencia en el mercado intelectual o en los estantes principales de las bibliotecas públicas o universitarias (343).

Se puede decir, que en México, falta hacer un trabajo ginocrítico⁷ de la literatura de mujeres con un cruce con los estudios culturales y, justamente por esto, creo que es relevante mi propuesta de investigación y la selección del texto que quiero analizar. *Había mucha neblina o humo o no sé qué* a diferencia de otras obras de Rivera Garza, no sólo permite discutir los aspectos anteriores desde la producción cultural y el feminismo decolonial, sino que también invita al análisis de la resignificación de sentido que la autora mexicana, como lectora de Juan Rulfo y del periodo de modernización de México, ofrece.

Acercamiento metodológico

Había mucha neblina o humo o no sé qué trata de una lectura, la de Rivera Garza, y los muchos poros que existen en la obra rulfiana y en la vida de Juan Rulfo que pueden desencadenar innumerables lecturas más (de otros lectores). En siete apartados con una estructura transgénerica,⁸ Rivera Garza, presenta al autor desde diferentes facetas de su vida como productor, proveedor, experimentador, caminador, y como testigo del periodo de

⁷ Elaine Showalter en *Feminism in the Wilderness* define la ginocrítica como el estudio de las mujeres como escritoras. Este enfoque puede tener como objeto de estudio la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres, la psicodinámica de la creatividad femenina, la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las mujeres, así como la evolución y las leyes de la tradición literaria femenina (184)

⁸ El prefijo trans, según la Real Academia Española, se refiere a “al otro lado de” o “a través de”. Se utiliza para sugerir un traslado o una transición. En este caso se usa el término transgénico para referirse a un traslado o una transición de género literario a otro en un mismo texto.

modernización en México a mediados del siglo XX. También incluye algunos apartados que contienen ejercicios de reescritura además de una narración del recorrido de la autora por la sierra oaxaqueña por la que pasó Rulfo 59 años antes; el último es una traducción al mixe del penúltimo capítulo elaborada por Luis Balbuena Gómez.

El apartado I “Prometerlo todo” simula el recorrido de la carretera panamericana que Rulfo navegó como agente de ventas de una empresa de llantas, desde la mirada lenta y absorbente del escritor. El apartado II “El experimentalista” introduce la parte biográfica del autor y el análisis literario de su obra como un innovador en su tiempo. El III “Angelus Novus” contextualiza a Rulfo, dentro del Milagro Mexicano y expone su papel en la modernización de la cuenca del Papaloapan. El IV “Mi pornografía, mi cielo, mi danza estelar” es el apartado de reescritura donde la escritora (des)apropia la obra de Rulfo para dejar en su texto otra lectura de *Pedro Páramo*. En el quinto, “Luvinitas”, se compara el pueblo rulfiano con el espacio y la comunidad localizada en Oaxaca que lleva el mismo nombre. El capítulo VI “Lo que podemos hacer los unos por los otros”, como un relato de viaje, narra la caminata de la escritora por la sierra oaxaqueña.

Había mucha neblina o humo o no sé qué nace de un ejercicio de *escritura digital* que tiene un soporte en la web 2.0.⁹ Estas escrituras más por su cualidad digital se distinguen porque transgreden y desafían dualismos hegemónicos, apuntan a focalizar procesos y no puntos fijos; presentan como finalidad la coescritura dinámica y sin terminar y no la lectura como un producto

⁹ Web es un conjunto “es un conjunto de documentos (webs) interconectados por enlaces de hipertexto, disponibles en Internet que se pueden comunicar a través de la tecnología digital” (Latorre 1). No es lo mismo que Internet, ésta es la red de redes que contiene toda la información mientras que la web es un subconjunto que contiene información a la que se puede acceder mediante un navegador (1). La web 1.0 apareció alrededor de 1990 y solo permitía consumir contenido; en el 2004 aparece la versión 2.0 en la que se puede interactuar lo que le da entrada a los blogs, foros, comentarios en páginas y, eventualmente, a las redes sociales (2).

final (Courau y Palaisi 191). “Mi Rulfo mío de mí” es el blog (el antecedente de la obra impresa) en el que Rivera Garza transcribe y traduce a Rulfo a distintas métricas, al verso libre, a la villanela, al juego del “ahorcado” entre otros ejercicios, y a partir de esto nace el impulso de escribir *Había mucha neblina o humo o no sé que* (Riveros, “Entrevista con Cristina Rivera”).

La lectura que realiza Rivera Garza de la obra rulfiana se convierte en un metatexto¹⁰, o un palimpsesto¹¹ comentado. Aun cuando podría analizar las intertextualidades e interdiscursividades según las teorías de Genette o Kristeva, me interesa más tomar el camino de la Hermenéutica e interpretar la obra de una forma similar al recorrido de Rivera Garza sobre la vida y la obra de Rulfo. Al igual que la autora, lo que me interesa es la comprensión y la historicidad de la comprensión de este texto (Szondi 72). Sin embargo, el libro de Rivera Garza no se trata de una síntesis o un comentario sobre las lecturas o la recepción de la obra de Rulfo; la autora deja a un lado el consenso común que ya existía del autor mexicano y al borrar algunos límites de la interpretación¹² invita a la relectura desde filtros no hegemónicos, tal y como lo explica ella en una carta a los lectores:

¹⁰ Según Genette, dentro del análisis intertextual del texto, el metatexto aparece en forma de comentario hacia otro texto, normalmente encontrado en la crítica literaria o bien en este caso *Había mucha neblina o humo o no sé qué* es un metatexto de la obra de Juan Rulfo (Allen 102).

¹¹ El palimpsesto, a diferencia del metatexto, se trata de la reescritura de un texto denominado hipotexto transformado en un nuevo texto o hipertexto; normalmente el hipertexto aparece en forma de pastiche o parodia teniendo en cuenta que el lector conoce el hipotexto. (Allen 108).

¹² Tal como expresa Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*, un texto no puede someterse a una única y privilegiada interpretación. El autor incluso utiliza a Derrida para especificar cómo todo signo puede ser citado y por ello el signo se transforma dependiendo del contexto. Esto genera una infinidad de contextos sin límites (365); sin embargo en esta indeterminación, según Eco, se configura una comunidad de intérpretes, quienes alcanzan un acuerdo sobre las líneas de interpretación (370). En *Había mucha neblina...* los límites que transgrede Rivera Garza no solo son semióticos. En este punto me refiero a la transgresión hacia el consenso de la comunidad intérprete de Rulfo, en el caso específico de la Fundación Rulfo, quienes mostraron su reprobación, principalmente su director Víctor Jiménez quien acusó al libro de difamatorio (El Universal).

En este libro están, pues, las huellas de esas muchas lecturas de Rulfo, y las lecturas sobre otras lecturas de Rulfo, los momentos felices de los hallazgos de archivo, la respiración entrecortada en las crónicas de viaje, los cuentos (que son en realidad desvíos), los poemas, el artículo de investigación, las intervenciones textuales—porque para abarcar algo tan complejo uno tiene que recurrir a todo lo que sabe y todo lo que intuye—que han ido marcando el itinerario de una relación larga, tan larga como la vida. Se trata de una relación a la que no dudo de calificar de sagrada: una lectora y un texto. Nada más; nada menos” (párr. 2).

Esta perspectiva le permite a la autora (lectora) realizar lo que Boaventura de Sousa Santos llama *hermenéutica diatópica* para referirse al uso de herramientas e instrumentos procedimentales destinados a comunicar universos o mundos de significación distintos a los hegemónicos, occidentales y patriarcales que él le llama ausentes o emergentes¹³ (94). Mi trabajo, entonces es, detectar, evidenciar y analizar estos significados sobre Rulfo que ahora Rivera Garza deja como emergentes.

Dentro del proceso de interpretación y debido a la estructura fragmentada y complementaria de la obra de Rivera Garza, la teoría semiótica de Milagros Ezquerro (2002) me sirve como herramienta para comprender el texto. Su perspectiva de los textos va más allá de comprender la obra pronunciada como un suceso (o significado) pero entendida como sentido (signo) que implicaría comprender la relación entre la situacionalidad de la obra y el proyecto dentro del proceso de reestructuración del sentido (Ricoeur 124). Ezquerro reconoce que en el

¹³ La razón metonímica, indolente y perezosa propicia cinco tipos de ausencias en el estudio de la cultura: la ignorante por reconocer solo un saber y un rigor científico positivista, no permite los pensamientos alternativos; la del tiempo lineal, y el avance de los países desarrollados antes que los subdesarrollados, incluyendo todas sus formas e instituciones. Tercera, la naturalización de las diferencias manifestadas en jerarquías; cuarta, el universalismo y globalización que crea las ausencias de lo local y lo particular. Y por último la producción capitalista deja a un lado todo lo que es improductivo por parte de la naturaleza y el ser humano (De Sousa 110-113).

proceso de interpretación de un texto o en la circulación del sentido operan sistemas complejos, fluidos y abiertos de los que pueden derivarse innumerables relaciones. La autora establece que:

La estructura fragmentaria no es una novedad ni un capricho gratuito: es congruente con la teoría del texto que se desarrolla. La reflexión actual no podría, sin incoherencia, organizarse como un conjunto formado por partes y subpartes articuladas en un orden fijo. Lo que se postula aquí supone que hay JUEGO. El juego entre cada fragmento está diseñado no como parte de un rompecabezas que debería reconstruirse de acuerdo con un modelo preestablecido, sino como un mapa de un juego abierto que cada lector deberá inventar; tarjeta que tomará, dejará de lado, colocará y combinará de acuerdo con las reglas que se dará a sí mismo, si ingresa al juego (11)¹⁴.

Es decir, estos textos fragmentados, como *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, no están contruidos para encajar en un orden establecido con un sentido único, sino que su estructura permite un juego en la circulación del sentido, dándole al lector la posibilidad de encajar las piezas de muchas maneras. Por el otro lado, las dos operaciones, según la autora, que operan en la circulación del sentido son: la observación y la producción. En la producción existe el sujeto alpha (A) que no se trata de una persona sino de todos los sujetos que afectan la producción de una obra. Por el otro lado, en la observación, se encuentra el sujeto omega (Ω) que también es un compuesta de los múltiples lectores y receptores que contribuyen al significado de la obra (8).

Cada sujeto (A y Ω) y el texto funcionan como sistemas complejos enteros que al relacionarse complican el funcionamiento del texto o la circulación del sentido. Por otro lado, el

¹⁴ Cita en idioma original: “La structure fragmentaire n’est ni une nouveauté ni un caprice gratuit: elle est congruente à la théorie du texte qui est développée. La présente réflexion ne pouvait, sans incohérence, être organisée comme un ensemble fait de parties et de sous-parties articulées dans un ordre fixe. Ce qui est ici postulé suppose qu’il y ait du JEU. Du jeu entre chaque fragment conçu non pas comme pièce d’un puzzle qu’il faudrait reconstituer conformément à un modèle préétabli, mais comme carte d’un jeu ouvert que chaque lecteur aura à inventer; carte qu’il prendra, laissera de côté, placera et combinera selon les règles qu’il se donnera à lui-même, s’il entre dans le jeu. De là que les fragments - hormis le présent fragment qui a fonction d’ouverture - soient présentés dans un ordre aléatoire, l’ordre alphabétique des titres, qui ne correspond nullement à une structuration voulue ou suggérée par le sujet producteur” (Ezquerro, 11).

sujeto A y el sujeto Ω conviven con otros sistemas complejos, por ejemplo, con sus contextos socio-históricos y cognitivos (8). Estos sistemas que están en constante comunicación con los sujetos A y Ω , Ezquerro los llama idiotopos (A y Ω) y los define como sistemas abiertos, evolutivos y móviles con características y estructuras propias (45).

El idiotopo A está conformado por los elementos psico-biográficos de la persona (autor) y por todos los elementos de su entorno susceptibles de haber influido en la producción: tiempo, espacio, personas y eventos con los que el autor está o ha estado en relación directa o mediatizada (43). Por otro lado el idiotopo Ω se conforma por los elementos psico-biográficos del observador y por todos los elementos contextuales que impregnan su lectura, es decir los elementos socio-culturales que van a estar en permanente contacto con el medio ambiente (45). Como el idiotopo Ω siempre va a modificarse dependiendo del sujeto Ω y del tiempo y el espacio de la observación, entonces este sistema va a participar también como productor de sentido, cambiando la forma en la que los lectores le dan significado al texto y al autor (sujeto A).

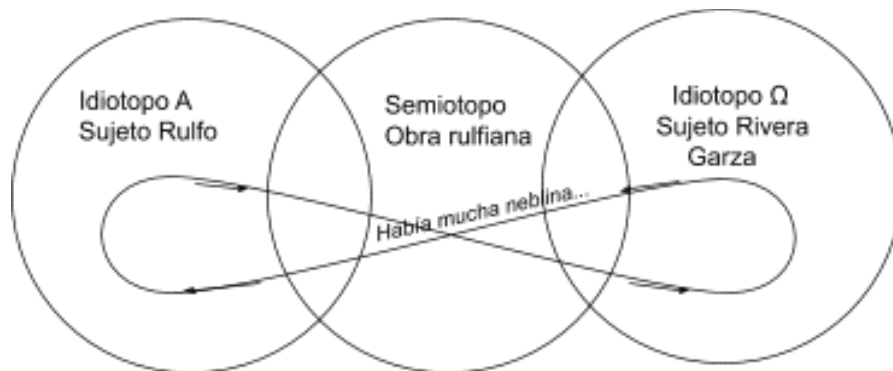
A partir de esto y al hablar del funcionamiento o el sentido del texto, el semiotopo del texto se define como el espacio de reencuentro entre los sujetos A y Ω . Éste constituye una comunicación indirecta entre ambos sujetos, es su mediador, pero también es un sistema complejo y abierto que se organiza de manera autónoma (17). El semiotopo es fundamentalmente lingüístico; éste hereda la complejidad, la polisemia y la indeterminación de la lengua (73).

En la circulación del sentido, el semiotopo va significar el potencial de interpretación del texto, pero al estar siempre abierto y movable, es superior a todas las capacidades interpretativas de todos los lectores reales. El semiotopo es un campo de virtualidades y cada lectura realiza

algunas de estas virtualidades, de acuerdo con el idiotopo del sujeto Ω y el contexto del proceso de observación (75).

Siguiendo el esquema de Ezquerro, la lectura activa de Rivera Garza, concebida como una recepción, ensancha el semiotopo (de la obra rulfiana) ya manifiesto y también se integra al idiotopo A del sujeto interpretado, en este caso Rulfo como autor. Como parte de esta reconfiguración del sentido, *Había mucha neblina o humo o no sé qué* es un nuevo recorrido del significado tanto del texto rulfiano y su contexto, como del autor y el contexto de la producción, como se muestra en la siguiente gráfica basada en gráficas propuestas en *Fragments sur le texte*:

Figura 1: Circulación del sentido en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* con respecto a Juan Rulfo



Por lo anterior, es importante analizar cuáles son los significados o conocimientos emergentes que propone Rivera Garza del semiotopo y el sujeto A (Rulfo) y su idiotopo A, incluyendo como contexto sociohistórico el proceso de Modernización en México alrededor de 1950.

Además de los significados emergentes que sugiere la lectura de Rivera Garza, transformada en escritura, están los significados ausentes o los no significados que también analizo en este trabajo. Tal y como el título del libro lo avisa, el recorrido por la obra rulfiana y por la vida del autor está lleno de humo o neblina o no sé qué; Rivera Garza, juega con la cita de *Pedro Páramo*, pero también empieza a jugar con la indeterminación de su interpretación, con lo

que se puede considerar un no-signo. Estos blancos aunque carezcan esencialmente de significado en sí mismos, son indispensables en la construcción del sentido del texto (Ezquerro 13). Son ausentes porque, por un lado, no están manifiestos en la superficie del texto (Eco 76) y más bien son presentados como lecturas posibles o como parte de la sospecha y de la intuición que presenta el proceso de lectura y que van más allá del lenguaje.; y, por el otro, son experiencias y lecturas invisibles para los saberes hegemónicos (De Sousa Santos 65). Así en un trabajo conjunto, entre escritor (Rivera Garza) y lectores se va reconfigurando el sentido de la obra y la vida de Rulfo.

En esta misma línea, entre saberes emergentes y otros que se sugieren, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, reúne varias interpretaciones posibles, que no se excluyen y sí se refuerzan. Así Rivera Garza se convierte en el lector modelo de Rulfo que es capaz de realizar la mayor cantidad posible de lecturas cruzadas (Eco 76). Además, y regresando a De Sousa Santos, las interpretaciones que realiza o que más bien sugiere Rivera Garza parten de saberes ignorados que se rescatan a través de lo que el autor portugués llama las ecologías de los saberes.¹⁵

Entonces, entre la reconfiguración del sujeto A y su idiotopo (Rulfo y su vida) y los saberes rescatados, se encuentra una propuesta estética de escritura a partir de la lectura.

Hablo de una propuesta estética más allá del recorrido rulfiano, pues la escritura de Rivera Garza se puede percibir como un semiotopo (autónomo de la obra rulfiana) y a la autora como un sujeto productor (A). Dentro de esta perspectiva el sentido cambia ya que no sólo se

¹⁵ Son cinco ecologías que implican conocer desde epistemes alternativas; la ecología de los saberes propone el conocimiento a través de epistemologías no positivistas; por ejemplo, la campesina, indígena o feminista; está la ecología de las temporalidades que permite percibir el cursar del tiempo histórico desde marcos no occidentales; la del reconocimiento, acepta las diferencias entre los seres humanos y las comunidades después del orden jerárquico o sin él; la transescala busca trabajar en los niveles local, regional y global; y por último la productividad va a incorporar todas las formas posibles de producción (De Sousa Santos 78-81).

trata de la lectura y el recorrido por la vida y obra de Rulfo sino también sobre la reconfiguración de Rivera Garza como productora y la propuesta estética que se entrevera como objeto discursivo¹⁶ en su recorrido; tal y como simula la siguiente gráfica:

Figura 2: Circulación del sentido en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* desde la forma.



En esta segunda circulación del sentido, la escritura de Rivera Garza contiene una propuesta epistémica sobre cómo recibir un texto mientras que lo lleva a cabo. Umberto Eco describe estas obras como metatextos que:

[...] cuentan historias relativas al modo en que se construyen las historias. Su objeto crítico es la máquina de la cultura [...] nos dicen mucho acerca de la circulación de la semiosis, acerca de las modalidades del hacer y del hacer hacer. Se puede decir que es abierta porque constituye una metáfora epistemológica (Eco *Lector in fábula* 305)

Eco se refiere al concepto de *metáfora epistemológica*, ya que la forma transgresora de realizar la producción escritural de recepción es en sí misma una propuesta sobre cómo llegar al conocimiento.

¹⁶ “El objeto discursivo es progresivamente construido por las operaciones lógico-discursivas que un locutor utiliza; su relación no será validada con relación a un modelo de validación estático. Ella es lo que el discurso ha elaborado y es necesario dar cuenta de los procedimientos que han participado en esta construcción, determina cómo asociar los diferentes elementos que constituyen el objeto del discurso, las cualidades de injerencia, cómo marcar las relaciones y las propiedades particulares que caracterizan su organización” (Haidar 317)

Desde el idiotopo A (el de Rivera Garza) surge el planteamiento que menciono con el propósito de llevar a cabo una escritura que coporalice los textos, los recorra y evidencie sus materialidades. Con éstas me refiero a los procesos, momentos, técnicas, agentes e intervenciones que se llevan a cabo en la producción de un libro que van más allá del gesto de la escritura, tal y como se expresa en la siguiente cita:

Las transacciones entre las obras y el mundo social no consisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de objetos comunes, lenguajes y prácticas rituales o cotidianas, como lo sugiere el “New Historicism”. Conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples, móviles, inestables, anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones (Chartier 2).

Esta forma de escribir desde el cuerpo mientras que se corporiza un texto, como ya lo mencioné, tiene un antecedente en el contexto de producción de la autora. En sus obras anteriores a *Había mucha neblina o humo o no sé qué* se pueden dibujar características de una estética que tiene una doble escritura: la convencional y la metáfora epistemológica (como la refiere Eco 305); Rivera Garza resuelve (o no) los dilemas del lenguaje que se enfrenta como autora, y tiene el fin de exhibirlos ante el lector dejando en la escritura algunos procesos de la producción.¹⁷ En particular, su ensayo crítico *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*¹⁸ pone en manifiesto esta estética sobre la autoría, la escritura y la lectura. La obra funciona como una especie de prólogo teórico que antecede a *Había mucha neblina o humo o no sé qué* y sirve

¹⁷ Existen otros estudios sobre la autoría de Rivera Garza en la que se evidencian, al momento de contar una historia, los relatos metafísicos de la escritura. En otras obras, como en *El mal de la taiga*, la narradora expone marcas del proceso escritural con preguntas sobre el lenguaje, la traducción, los tiempos de producción, entre otros. Véase *La frontera de la autoría y la escritura en Cristina Rivera Garza* de Roberto Domínguez Cáceres.

¹⁸ *Los muertos indóciles. Necroescrituras y Desapropiación* fue publicado en el 2013 por Tusquets, y fue la publicación editorial anterior al libro que se analiza en este trabajo.

como fundamento del relato metafísico que se narra a la par que explora y recorre la vida y obra de Juan Rulfo.

En esta segunda circulación del sentido, presente en ambos capítulos, será importante identificar cómo el contexto de producción y la teoría estética que propone Rivera Garza en *Los muertos indóciles* se reflejan en el semiotopo *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Sin embargo, para mí es relevante no sólo explorar cómo de manera literaria se presenta el objeto discursivo, sino que es necesario también recorrer las materialidades de la producción, examinar el idiotopo A (producción) y el Ω (recepción). Esto significa explorar las relaciones sociales y los factores económicos de la producción y considerar la recepción como parte del proceso de construcción del significado del texto y también de la autora, esto conforma el capítulo segundo del trabajo que explora el corpus complementario que se detalla posteriormente en la Tabla 1.

Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoor¹⁹ exploran un modelo para estudiar la autoría como un *performance* cultural, el cual se adopta a los cambios que han significado las tecnologías en la producción, distribución y recepción de textos literarios. Este modelo sigue la teoría de la autoría que trabaja un grupo de investigación de la Universidad de Ghent, *Research on Authorship as a Performance*²⁰, con las siglas RAP, lo que involucra concebir la categoría de autor como algo más que sólo una categoría de interpretación y abordarla más allá de la biografía, la sociología o el psicoanálisis; proponen estudiar el sistema que produce la autoría de

¹⁹ Berensmeyer, Ingo, Gert Buelens, and Marysa Demoor. "Introduction Authorship as Cultural Performance: New Perspectives in Authorship Studies." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 60.1, 2012, pp. 1-29.

²⁰ RAP @UGent es un proyecto de investigación (2009-2014) de la Universidad de Ghent, Bélgica, centrado en el estudio de la autoría como *performance*. El objetivo de RAP es reexaminar las condiciones materiales y las visiones históricas de la autoría literaria como desempeño cultural a la luz de los desarrollos recientes en la teoría (y la comprensión histórica de las dinámicas culturales) de la autoría, la autoridad y la agencia (Rap.ugent.be).

forma social, económica y epistemológica y que históricamente la ha constituido ontológicamente (8-9).

En los marcos teóricos de la autoría como un *performance* o lo que yo prefiero llamar *autoría performática*, me detendré más adelante en el acercamiento teórico. Lo que me interesa de este modelo como metodología es el punto de partida epistemológico que observa “una brecha entre un concepto ‘fuerte’ de autoría como agencia autónoma de creatividad original y propiedad intelectual, y un concepto ‘débil’ (pero históricamente mucho más frecuente) de autoría heterónoma como producto de redes culturales y sus actos de autorización” (Berensmeyer et al. 8).²¹

A través de este modelo incluyo, como parte del estudio de la producción y recepción de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, la representación del agente individual (autora) así como todos los actantes, en el sentido sociológico, que habilitan y limitan la escritura: los textos y otros objetos discursivos en el horizonte de expectativas cambiantes, ecologías mediáticas y redes discursivas y mediáticas (9). A partir de esto se desprenden los siguientes cuestionamientos: cómo los sujetos autoriales se conciben a sí mismos, su labor, su trabajo y su estatus; cómo los agentes mediáticos interactúan con la escritora e instituciones productoras para construir la reputación o imagen de la autora; cómo los sujetos receptores (academia, lectores, etc) perciben la relación entre los textos y su autora (10).

Como parte del análisis de la recepción, llevo a cabo un análisis cualitativo de la recepción del libro y la autora. Los datos o el corpus para llevar a cabo lo anterior son exteriores

²¹ Cita en idioma original: Our point of departure is the observation of a gap between a ‘strong’ concept of authorship as autonomous agency, original creativity and intellectual ownership, and a ‘weak’ (but historically much more prevalent) concept of heteronomous authorship as a product of cultural networks and their acts of authorization (Berensmeyer et al. 8)

al libro pero que completan su sentido a través el recorrido semiótico que propone Ezquerros, estos se muestran en la Tabla 1. Por relación con la fecha de publicación y con el objetivo de responder los cuestionamientos mencionados en el párrafo anterior se utilizarán los siguientes textos/datos para el análisis que se concentra en el segundo capítulo:

Tabla 1: Corpus complementario a *Había mucha neblina o humo o no sé qué*

Tipo de información	Descripción	Periodo	Fecha de recolección	Cantidad
Recepción académica	Artículos o reseñas académicas (publicadas en revistas académicas indexadas) que analizan o reseñan la publicación de <i>Había mucha neblina...</i> de forma central o relevante para los hallazgos.	Octubre 2016 - Julio 2019	Agosto 2019	8 artículos
Recepción de libro en medios de comunicación digitales	Artículos, noticias, entrevistas o cualquier texto periodístico de medios de comunicación digitales que tengan como tema principal la publicación o recepción de <i>Había mucha neblina...</i>	Octubre 2016 - Julio 2018	Agosto 2018	42 artículos
Recepción/ Percepción de la autora en medios de comunicación digitales	Artículos, noticias, entrevistas o textos periodísticos que mencionan a la autora de tal manera que contribuyen a la construcción de su figura autorial. (No menciones efímeras sin contenido)	Enero 2003 - Junio 2019	Agosto 2019	32 artículos
Publicaciones en Twitter de la autora	Tweets que escribió o retwitteó la autora desde su perfil @criveragarza.	Enero 2016 - Julio 2018	Julio 2018	248 tuits originales 203 RTs
Otras publicaciones	Lista de publicaciones académicas y literarias impresas como autora, colaboradora o editora. No se hace análisis de contenido, más bien por editorial, rol de la autora y temática	Varios	Agosto 2019	55 obras

Entrevistas y artículos digitales	Entrevistas que le realizan a la escritora y que aparecen en podcasts, capítulo de libro y medios digitales. Así mismo se consideran algunos artículos que Rivera Garza ha escrito para medios digitales.	Varios	Julio 2018 - Diciembre 2019	Varios
-----------------------------------	---	--------	-----------------------------	--------

Análisis de datos

El instrumento de análisis se desprende de la metodología cualitativa llamada ‘consulta naturista’ o en inglés *naturalistic inquiry* teorizada por Joost Beuving y Geert de Vries (aunque existen otros académicos que tratado esta teoría tomo la versión de Beuving y Vries) en *Doing Qualitative Research: The Craft of Naturalistic Inquiry* (2015). En términos generales, este método de investigación trata analizar el objeto social de estudio de manera natural o en su forma natural, sin controlar el escenario o las variables de análisis, por lo que la observación, las entrevistas y el análisis de textos son las herramientas que más se utilizan (16). Esto es útil para esta investigación ya que la recolección de datos las obtuve del estado natural o social del campo literario y de la industria, no a través de encuestas o mecanismos controlados. Una vez sustraído el corpus de análisis y las observaciones, los autores proponen seis pasos para llevar a cabo el análisis cualitativo: (162)

1. Separar en unidades: de toda la información observable se abstraen las unidades que contienen los fragmentos más relevantes. Priorizar la información. (Este paso se hizo al elegir el corpus que se explica anteriormente).
2. Designación o codificación de categorías emergentes: a través del análisis inductivo describir las unidades seleccionadas haciendo una ‘codificación abierta’.

3. Comparar incidentes aplicables a cada categoría: añadir significados teóricos a las categorías o descripciones.
4. Integrar categorías y sus propiedades: ya con los significados teóricos, integrar diferentes categorías.
5. Delimitar teoría: concretar la teoría y reducir categorías.
6. Escribir la teoría: escribir los resultados con una perspectiva teórica.

A través de estos seis pasos analizo la recepción de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* y de Rivera Garza, más adelante agrego un ejemplo de cómo se llevaron a cabo los primeros cinco pasos de una unidad de texto. Los resultados que se exponen en el capítulo segundo corresponden al paso número seis, en el que se teorizan las categorías observables y se relaciona con los conceptos de autoría débil o fuerte de la teoría performática y los cuestionamientos que se desprenden de este modelo, ya mencionados; además se describen los significados que se adhieren al semiotopo del texto a través del recorrido del idiotopo Ω (contemplado como la recepción y no sólo un lector).

Marco Teórico

La tecnología digital ha cambiado el paradigma tecno-económico de la producción del industrialismo al *informacionalismo*, es decir, el valor de la producción económica y cultural reside en la velocidad y la cantidad de información que puede ser creada, procesada y transmitida gracias a las nuevas tecnologías de información y comunicación (Castells 44-45). En la sociedad actual las principales estructuras y actividades giran en torno a redes digitales de procesamiento

de información por lo que Castells utiliza el término sociedad red o *networked society*.²² En el campo cultural, la tecnología digital ha permitido ensanchar las posibilidades de las escrituras en cuestión de contenidos y cantidad de información, pero también en relación con las herramientas de las que puede disponer un escritor y un lector (e.g. copiar, pegar, hipervínculos, enciclopedias, buscadores, búsquedas avanzadas, mapas, imágenes, imágenes en movimiento, imágenes relacionadas). Sin embargo, en estos procesos escriturales y de lectura la representación queda alejada a los cuerpos.

El mundo digital y las formas dominantes de visualidad se encuentran desmaterializadas, están “asociadas a la emancipación de las pesadas obligaciones del cuerpo y de la materialidad” (Martínez 15). Las imágenes/pantallas —como le llama Sergio Martínez Luna a todos los signos o información que recibimos a través de una pantalla— son el vehículo a través del cual se alegorizan las nuevas condiciones del trabajo, de la amistad o de la política, sin tener un soporte material, pues si antes constituían un medio de representación ahora son mediadores de sí mismas (15). Esto implica considerar el sistema de significaciones no sólo en un nivel epistemológico sino también ontológico.

Es necesario entonces preguntarse qué significa pasar de un modelo de conocer y experimentar el mundo girado no ya hacia las obligaciones de la separación y de la representación, sino volcado sobre la co-pertenencia igualitaria entre visualidad, materialidad, objetos, conceptos, palabras, imágenes, discursos, artefactos, prácticas en red, actores humanos y no-humanos (Martínez 19).

²² Manuel Castells (2001) define la red como un conjunto de nodos interconectados. Según el autor, las redes configuran los procesos y funciones dominantes de nuestras sociedades. Sin embargo, el informacionalismo y la sociedad red sigue funcionando de acuerdo con un orden capitalista en el que las redes son instrumentos para una economía centrada en el capital y basada en la innovación, la globalización y la concentración descentralizada; para una cultura de deconstrucción y reconstrucción incesantes. La información es el ingrediente clave para la organización social; los flujos de mensajes e imágenes constituyen la fibra básica de la estructura social (505-514).

Lo anterior tiene gran relevancia, ya que en todas las áreas de producción se ha relegado el trabajo material implicado a un segundo plano enalteciendo las prácticas discursivas que rodean a la producción. El filósofo Bifo Berardi le llama a esta etapa económica, semiocapitalismo, en la que:

El modelo productivo que se dibuja en el horizonte de la sociedad postmoderna es el *semiocapital*. Capital flujo, que se coagula, sin materializarse, en artefactos semióticos. Los conceptos forjados por dos siglos de pensamiento económico parecen disueltos, inoperantes, incapaces de comprender gran parte de los fenómenos que han aparecido en la esfera de la producción social desde que ésta se ha hecho cognitiva (17).

A partir de lo anterior Rivera Garza, en *Los muertos indóciles*, se cuestiona primero: cuál es el papel de la escritura en términos culturales y políticos en una era en la que el trabajo con y desde el lenguaje y la invención del conocimiento es el factor fundamental en la producción del valor (44). La autora propone imaginar y producir prácticas lingüísticas capaces de generar modos de producción alternativos a la dominación del capital.

Utilizando los avances tecnológicos la propuesta de escritura y lectura que propone Rivera Garza cambia las subjetivaciones sobre el fenómeno literario, sobre categorías que una vez parecían invariables como es la del autor y lector (Vottero). Las plataformas digitales sirven como soporte del surgimiento de autorías en red y por lo tanto plurales (por su inmanente conexión); estas escrituras permiten exponenciar el uso de herramientas de interpretación (el archivo, por ejemplo) y así recorrer con el cuerpo, otros cuerpos textuales, y de alguna manera, revivirlos. El archivo va constituir una parte fundamental en el proceso de explorar las materialidades de un texto y en disolver la figura autorial tradicional.

El archivo, en el caso de la escritura, va a funcionar como técnica *hipomnémica* –soporte de la memoria, una ayuda y un suplemento– que no solo es el lugar de almacenamiento y conservación del pasado que existiría de todos modos sin él; sino que la estructura técnica del archivo produce, tanto como registra, el acontecimiento (Derrida 24). Por lo tanto, el trabajo de recorrer el archivo es uno de los pasos obligados para el análisis de las materialidades en la producción de sentido, “entender el archivo como un dispositivo de comunicación es ahondar en el estudio de un sistema que posee como destinatarios a sujetos del futuro y que deja huellas tanto de sus condiciones de producción, como de su forma de imaginar el porvenir” (Colacrai). Éste va a permitir cambiar la condición de los saberes de ausentes a latentes; transformar los acontecimientos literarios.

El uso del archivo, en y para la escritura, detenta el pasado archivado y por lo tanto se desafía la autoría individual. Derrida expone que: “no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad” (19); esta premisa en la actualidad puede servir como fundamento para pensar en estéticas de escritura colaborativas. Primero, el lugar de consignación del archivo, gracias a la digitalización de la información, se ha hecho más accesible ya que obras completas en formato papel que llegaban a pesar varios kilos y se concentraban en manos de pocas instituciones o agentes privados, hoy pueden encontrarse en línea ocupando poco o nada de espacio (Colacrai); por lo que se pluraliza el destino de la información. En cuanto a la repetición, todo archivo supone la posibilidad de que el pasado regrese, sin embargo siempre va a ser en otro contexto, los significados nunca van a ser iguales, en la repetición está la posibilidad de construir un nuevo sentido. Esta función del archivo Rivera

Garza la llama *collage*²³ refiriéndose a la capacidad de “sostener tantas versiones como sea posible, colocándolas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro, el gozo; ese conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, por su arquitectura” (*Los muertos indóciles* 127).

El archivo, a través de la repetición, permite la configuración de comunidades horizontales de escritura y lectura que propicien textos más variados, autorías arriesgadas, fuera-de-sí (exterioridad), y que funcionen en común (Rivera Garza 50), algo contrario al individualismo capitalista. A partir de la producción desde y con el archivo se genera la escritura documental como una estética con propuesta política:

[...] los documentalistas no únicamente han cuestionado el carácter indisputable de la agencia autorial en la producción de sentido de un texto, sino que también han planteado preguntas de relevancia estética y política sobre las maneras en que se genera, distribuye y archiva la voz alterada: la voz del otro (48).

Las escrituras documentales, como la de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, van a corporizar los textos ajenos y devolverles su materialidad. Crean a partir de lo ya creado; como una especie de Frankenstein, generar un cuerpo a partir de cadáveres textuales llamados a renacer. Esta forma de escribir, dialogando con los muertos es una propuesta estética que Rivera

²³ El *collage* tiene sus orígenes en las artes plásticas, se trata de una técnica que aplica materiales manufacturados o encontrados a un papel o lienzo y se mezcla comúnmente con la pintura. Sus primeros inicios son el siglo XIX en el que se cortaban pedazos de papel y se pegaban juntos para crear composiciones decorativas. Más tarde en el siglo XX Pablo Picasso y Georges Braque extendieron esta práctica, usando más materiales además de papel y con fines artísticos o expresivos (“Collage” Britannica). Los artistas que utilizaban esta técnica tenían la intención de separar la obra de la mera representación y crear un objeto (re)construido: “Picasso was in the process of studying and dissecting objects like a surgeon dissecting a corpse” (“The History of Collage in Art” Wolfe).

Garza liga al concepto de *necropolítica*²⁴ de Achille Mbembe, el cual se utiliza para describir la soberanía del poder que tiene la capacidad de decidir sobre la muerte. A partir de esta reflexión, y la creciente violencia y ausencia de cuerpos, la autora plantea una escritura dialógica en la que la autoría pasa al plano de la lectura y la recepción. Se podría decir que en vez de apropiarse de textos, el punto es desapropiarlos. A estos ejercicios escriturales, por llevarse a cabo en condiciones de extrema mortalidad y en soportes que van del papel a la pantalla digital, la autora los llama *necroescrituras* (22).

En las necroescrituras, el escritor curador no detenta otros cuerpos textuales, sino que como un cirujano los desmembra, les inserta otros cuerpos fragmentados y al final los llama a vivir. Así, en el caso de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, Rulfo vuelve de entre los muertos, pero no para reclamar su lugar en el gran imperio de la Literatura Mexicana²⁵, sino que regresa “con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo. El autor vuelve de entre los muertos no para vivir, sino para desvivir o, incluso, por paradójico que parezca, para desvivirse” (Rivera Garza 57).

Junto con el concepto de necroescrituras también coexiste el de *desapropiación*. Ésta se trata de “la poética que se sostiene sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje” (Rivera Garza 22). El valor de esta propuesta no sólo implica realizar una escritura documental o utilizar

²⁴ Necropolítica, concepto desarrollado por Achille Mbembe para explicar que la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién puede morir (19). Siguiendo la crítica de Foucault sobre el biopoder y cómo los grupos de poder tienen la soberanía y la capacidad de elegir sobre la vida de las personas; Mbembe parte de ahí para profundizar en el poder de decidir sobre la muerte, y cuáles vidas lo merecen y cuáles no (20).

²⁵ Al hablar de Literatura Mexicana con mayúscula me refiero a la producción literaria que forma parte del canon de la literatura mexicana.

el archivo, sino también en hacer evidente el trabajo plural que antecede a la escritura, como se menciona a continuación:

La desapropiación vuelve visible, mejor: tangible, la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes de una lengua cuando otros, algunos entre ellos, la vuelven escritura. La desapropiación, así, desentraña la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo. Al hacerlo, la desapropiación expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo (Rivera Garza, “Desapropiación para principiantes”).

Lo anterior significa que la escritura desapropiada se configura en un paradigma totalmente distinto a la construcción histórica social de la autoría (individual y tradicional). Desde los años setenta del siglo pasado, Foucault en su discurso *¿Qué es un autor?*²⁶ siguió una conversación iniciada por Barthes²⁷ sobre el futuro de los estudios de la autoría literaria. En él se argumenta que el papel del autor no es solamente una categoría de análisis en el estudio semiótico de un discurso; éste ejerce una especie de relación de poder con los textos: asegura una función clasificatoria, permite ordenarlos, delimitarlos, excluir algunos y oponerlos a otros (8). Entonces, la función del autor está relacionada al modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en la sociedad (8); es decir que ejerce un control de acuerdo con las relaciones sociales de la producción y, en algunos casos, alejado del fenómeno literario. Este formato de

²⁶ Al año siguiente de la publicación de Barthes *La muerte del autor* (1968), y a manera de diálogo, Foucault pronuncia una conferencia titulada *¿Qué es el autor?* (1969), en ella establece que la figura del autor está construida a través de la historia como un fundamento originario del texto. Así se cuestiona la función y establece que ésta es “entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (8).

²⁷ Roland Barthes publica en 1967 un breve ensayo titulado *La muerte del autor* en el que cuestiona la concepción romántica del genio y plantea que el poder no deja de permear en las industrias literarias o en los derechos de la autoría.

autoría se respalda en la propiedad de derechos de autor y la propiedad del lenguaje, sin embargo, no surgen de la creación individual y el genio del autor/a más bien se crean a partir de operaciones sociales y materiales de control aplicadas a los textos, tal y como lo establece

Foucault:

No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama autor. Sin duda, se intenta darle un estatuto realista a este ser de razón: sería en el individuo una instancia "profunda", un poder "creador", un "proyecto", el lugar originario de la escritura. Pero de hecho, lo que designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas (9).

Según las concepciones de Foucault, existen factores económicos, sociales, políticos y discursivos –fuera de la obra literaria – que condicionan o habilitan la escritura, la lectura y consecuentemente la construcción de la figura autorial. El autor en *El orden del discurso* enuncia y clasifica estos procedimientos según sus facultades de: excluir, controlar o marcar pautas de utilización del discurso. Examinar estos procedimientos en el discurso puede situarlo en relación al poder: que fomenta el status quo; que materializa una resistencia a las hegemonías del saber; o que defiende ciertas doctrinas o ideologías, por mencionar algunas relaciones.

Los procedimientos internos de control, según Foucault, dependen de quién es el autor y cómo lleva a cabo su proceso productivo. Estos pueden ser el comentario, la autoría y la disciplina. El comentario se refiere a los discursos que hablan de un discurso fundamental, como es la crítica literaria; sin embargo el elemento de control reside en que el nuevo discurso nunca

podrá escapar del fundamental y siempre será algo ya dicho. “Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno” (16). Sería algo relacionado a la reescritura y al uso del archivo. Por el otro lado, el control que lleva a cabo el autor se relaciona con la construcción política, social y económica de la figura del autor pero también de la ideología detrás de su discurso. Así todo el trabajo material que realiza el autor para escribir, imaginar y producir un texto está influenciado por su comprensión del mundo. Si el comentario controla a través de la repetición e imitación, la figura del autor controla por medio de la individualización de éste. Por último, dentro de los procedimientos de control, la disciplina limita ciertas formas de producción de un discurso por el simple hecho de delimitar lo que entra en ella o no, a través de sus instituciones, industrias y prácticas culturales.

Muy relacionado con lo último, están los procedimientos que forman parte de la exclusión del discurso: qué está permitido decir por quién y en qué contexto y qué no. Uno de éstos es ‘lo prohibido’; los silencios que un texto lleva entre sus líneas, o los que revelan la vinculación de un discurso con el deseo y el poder (Foucault 6). Estos silencios que representan lo prohibido varían de un discurso a otro, ya que pueden arraigarse a un tabú cultural o bien a que ciertos discursos son exclusivos de grupos o sujetos o que respetan ciertas circunstancias. Y así quien habla de lo prohibido es quien se resiste al poder y rompe el silencio o bien es quien pertenece a alguna élite del saber y que bajo ciertas pautas de la industria o del campo literario o cultural se le concede el poder de incluir lo prohibido en su discurso.

Dentro de esta línea teórica hay procedimientos de utilización o distribución que establecen qué tan abierto es un discurso para su consumo, reutilización o circulación. Estos me interesan particularmente pues la desapropiación que Rivera Garza propone conlleva

procedimientos de utilización abiertos y horizontales, sin embargo estos elementos que excluyen, controlan y manejan la distribución de un texto no sólo se pueden encontrar a través de marcas en la obra sino también al analizar el trabajo material que precede la producción de un libro, en el contexto económico actual. La identificación de éstos permiten evidenciar las autorías que se construyen a través de factores múltiples y sociológicos.

Por todo lo anterior, concibiendo el contexto económico hegemónico, se puede decir que la autoría individual es una construcción de la industria y el campo cultural que sigue principios neoliberales, como es la propiedad privada y la acumulación de capital (cultural, económico y político). A partir de las reflexiones tanto de Foucault como las de Barthes, los estudios de la autoría han realizado un acercamiento interdisciplinario a las escrituras y a la categoría de autor como una variable de interpretación. Según he señalado, una de las corrientes del siglo XXI se centra en estudiar la autoría como un *performance* cultural.²⁸ Tomando el concepto de performatividad de los estudios de género –principalmente de Judith Butler– Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoor describen la autoría como una serie de atributos que no son expresiones del sujeto (individual) sino que son actos performáticos que construyen la identidad del autor y están sujetos a un sistema complejo (social, económico y epistemológico) que los produce (10).²⁹ Como ya lo desarrollé en el acercamiento metodológico, el modelo performático de la autoría va más allá de ver los textos como representaciones, como expresiones de

²⁸ Véase *Research on Authorship as a Performance*: <http://www.rap.ugent.be/>

²⁹ Berensmeyer et al. retoman el argumento de Butler (1990) de la performatividad para establecer que la dimensión productiva de éste no debe confundirse con "originalidad" o "creatividad" en el sentido de creación de la nada; las actuaciones performáticas (tanto del género como de la autoría) están limitadas por las restricciones discursivas y sociales existentes que co-crean lo que es producido por y en la performática (10).

significados e identidades preexistentes. En lugar de esto son tomados en consideración en la medida en que forman parte de los procesos performáticos de producción cultural (10).

Este giro en los estudios de la autoría no sólo apunta a un cambio de paradigma epistemológico; los autores que desarrollan este modelo establecen que los avances tecnológicos en las humanidades (digitales) afectan tanto el objeto de estudio de manera ontológica como las herramientas metodológicas en los estudios literarios y culturales (6). La tecnología ha permitido no solo introducir nuevos conceptos teóricos –que aquí se discuten– sino también determinar qué se lee, cómo se distribuyen los textos, cómo se analizan y cómo se discuten y publican los resultados (6).

La tecnología ha cambiado los modos de producción, los modos de escritura y los modos de recepción, con todo lo que estos procesos complejos implican. Este giro, según los autores, tiende a gradualmente transformar el modelo de producción y el de estudios literarios de uno individual y especulativo hacia uno colaborativo, empírico y orientado en los datos (6). Sin embargo, los avances tecnológicos en la actualidad siguen en su mayoría un impulso neoliberal, por lo que esta revolución digital pareciera favorecer un modelo corporativo de autoría más que comunitario o colaborativo sobre el tradicional/individual (6). Una de las posiciones más radicales en contra de este giro digital la tiene el pensador Jaron Lanier,³⁰ quien afirma que la revolución tecnológica puede eliminar la idea de un punto de vista individual que se ve amenazado por desaparecer en la nube de redes compuesta por fragmentos triturados lo que hace imposible vincular actos de habla, opiniones e ideas a una fuente de origen definida (humana)

³⁰ Lanier, Jaron. *You are not a gadget: A manifesto*. New York: Knopf, 2010.

(46). Para Lanier la naturaleza “colaborativa” de internet tiene más vínculos con una condición corporativa e incluso autoritaria de control de información.

A pesar de los riesgos que señala Lanier, el cambio paradigmático y ontológico de la escritura ya forma parte del fenómeno literario, y de algunas formas de escrituras y estéticas de resistencia que se diferencian de lo que Lanier llama autorías corporativas. En primera instancia la autoría individual y tradicional se ha construido a partir de una “correspondencia entre la construcción del sujeto descorporeizado vinculado a la tradición platónica y cartesiana y la individualidad (vs. la colectividad), la autonomía (vs. la dependencia o la sujeción), la soledad y la singularidad (vs. la comunidad), la originalidad (vs. la repetición o la reproducción)” (Pérez y Torras 9). Por lo que en estos casos, como lo dicta Lanier, la autoría pasaría de la descorporeización individual a la corporativa.

Sin embargo, históricamente también se han configurado obras producidas por sujetos asociados con el cuerpo (marcados por el género o etnia), siempre aisladas y fuera del canon, ya que no representan lo ‘universal’ y son leídas como una muestra de la experiencia del colectivo al que pertenecen, lo que les resta creatividad y valor artístico (Pérez y Torras 9). Por lo anterior los estudios de la autoría como performance y los ejercicios de autorías performáticas, le otorgan cuerpo y situacionalidad a la producción escritural, borran el mito de la producción ex-nihilo y dan espacios (desde los estudios literarios y culturales) para autorías con cuerpo, marginadas y llamadas excepciones creativas dentro del canon literario. Aluden, sobre todo, a autorías colaborativas y comunitarias.

Regresando a los conceptos propuestos por Rivera Garza, la estética de la desapropiación se concibe como una estética de producción de escrituras que deja a un lado la concepción

individualista de la autoría para reemplazarla por una cosmovisión comunitaria que se sustenta en los cambios tecnológicos y en la sociedad red para configurar escrituras que puedan estar en común. Por lo tanto, esta estética se consolida a través de una noción del mundo que parte del *nosotros*, de lo comunitario, transformando la condición ontológica de la escritura “que ya no supone al individuo como base para la comprensión moderna del mundo, sino a la comunidad, entendida como la experiencia compartida de seres singulares que se comunica por medio del amor o de la literatura” (García Sánchez 47).

Jean-Luc Nancy, en *La comunidad inoperante*, critica la noción de individuo que resultó vencedora al finalizar la Segunda Guerra Mundial; el autor propone que el “individuo no es más que el residuo que deja la experiencia de la disolución de la comunidad” (15); por lo tanto el individualismo es inoperante ya que se olvida que su cuestión es con el mundo. Los cuerpos y las escrituras no se definen desde la individualidad sino que son singularidades en contacto, por consecuencia, la comunidad es la forma en la que los seres singulares entendemos el mundo.

La comunidad significa, por consiguiente, que no hay ser singular sin otro ser singular, y que entonces hay, dicho en un léxico inapropiado, una «socialidad» originaria u ontológica, que desborda ampliamente en su principio el puro motivo de un ser-social del hombre (Nancy 39).

Dentro de este paradigma, el capital rechaza la comunidad pues coloca la identidad y la generalidad de la producción por encima de ella; por lo tanto, Nancy propone el *comunismo literario* como una “práctica de un reparto de las voces, de una articulación en virtud de la cual hay singularidad sólo si está expuesta en común, y comunidad sólo si está ofrecida en el límite de las singularidades” (89).

Este comunismo literario puede ser explicado a través de lo que Marina Garcés llama la finitud como una condición no de separación sino de continuación: “basada en la alianza y la solidaridad de los cuerpos singulares, sus lenguajes y sus mentes” (30). Desde esta continuidad de los cuerpos y mentes, lo importante no es la subjetividad sino la implicación de los seres singulares:

Desde el sujeto que es un cuerpo, es decir, no una conciencia separada sino un nudo de significaciones vivas enlazado a cierto mundo, no se trata de explicar mi acceso al otro sino nuestra coimplicación en un mundo común. No se trata, por tanto, de explicar la relación entre individuos, sino la imposibilidad de ser sólo un individuo. Ésta es la condición para poder descubrirse en situación, es decir, para reaprender a ver el mundo ya no desde la mirada frontal y focalizada del individuo sino desde la excentricidad inapropiable, anónima, de la vida compartida (Garcés 49).

Garcés, al igual que Jean-Luc Nancy, propone la escritura como una forma de estar-en-común y entender desde la comunidad. La autora establece que en la crisis de palabras o de información en la que nos encontramos ahora, poner el cuerpo e implicarse con otros cuerpos a través de la escritura se convierte en una condición imprescindible para comenzar a pensar (67). Al igual que Rivera Garza, la pensadora española reflexiona y promueve el desapropiar la cultura como manifiesto para el estar-en-común:

Cuando la cultura se ha convertido en el principal instrumento del capitalismo avanzado, ¿tiene sentido plantear la necesidad de una nueva relación entre política y cultura? Podemos argumentar que sí, siempre que violentemos el sentido mismo de estas dos palabras, llevándolas más allá de la gestión cultural, pública o privada, que administra bienes y productos considerados culturales. Esto significa hacer posible la expresión autónoma a través de la cual una sociedad puede

pensarse a sí misma. La cultura no es un producto a vender ni un patrimonio a defender. Es una actividad viva, plural y conflictiva con la que hombres y mujeres damos sentido al mundo que compartimos y nos implicamos en él. Por eso una relación entre política y cultura sólo puede apuntar hacia la necesidad de «desapropiar la cultura» para hacer posible otra experiencia del nosotros (Garcés 77).

Así, desapropiar significa devolverle al cuerpo de la escritura su creación verdadera que es comunitaria y no individual (Rivera; Garcés). Siguiendo lo anterior, se intercambia el concepto de intersubjetividad por el de *intercorporalidad*: un cuerpo y el de otro son el derecho y el revés de una existencia anónima que está inacabada (Garcés 84). De este mismo modo se podría entender la propuesta desapropiativa de Rivera Garza, como una propuesta de escritura que toca otros cuerpos, los atraviesa, pero también se coimplican unos con otros para resultar en una intercorporalidad inacabada que se continúa a través de la lectura.

Estas reflexiones filosóficas hacen un cruce evidente entre la comunidad y las prácticas de la escritura, pero en pocos puntos se toca la creación de la comunidad, desde la perspectiva histórica, así como sus prácticas y vivencias (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 270). Lo anterior, ha sido de suma importancia para poblaciones para las cuales la organización comunitaria es esencial en todos los aspectos sociales, políticos, económicos e identitarios (como son las comunidades indígenas). Por lo anterior, la estética desapropiativa de Rivera Garza trata de acercar la experiencia y el concepto de la comunalidad mixe teorizada por Floriberto Díaz³¹ para relacionarla con la escritura, como lo hace el pensamiento europeo occidental (273).

³¹ En Floriberto Díaz, *Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe Ayuujksënää yën - ayuujkwënää ny - ayuujk mëk äjtën* (2007), Editorial UNAM, compilado por Sofia Reyes Hernández y Rafael Cardoso Jiménez. En este trabajo se habla de una noción de comunidad alejada del individuo y las prácticas políticas e intelectuales contemplan estos parámetros.

La comunidad para los mixes, en relación con las cosmovisiones occidentales, tiene más relación con el estado-nación³² que con un conglomerado de individuos. En la versión tlahuitoltepecana mixe el concepto de comunidad se relaciona estrechamente con la tierra; para su descripción se utilizan las palabras *nájx*, *kájp* (*nájx*: tierra; *kájp*: pueblo); *nájx* hace posible la existencia de *kájp* pero *kájp* le da sentido a *nájx* (Díaz 367). Esto muestra la conexión entre las personas y la Tierra que se convierte en un componente esencial de la dimensión ontológica de la comunidad y de cada uno de sus miembros: “su dinámica, la energía subyacente y actuante entre los seres humanos entre sí y de estos con todos y cada uno de los elementos de la naturaleza” (367). Esta característica también moldea la episteme de la comunidad: su código de ética, su ideología y por consiguiente su conducta política, social, jurídica, cultural, económica y civil (367); por lo tanto el entendimiento de la comunidad y su conexión estrecha con la Tierra define tanto la existencia espiritual de los mixes como los conocimientos con los que se enfrentan a la realidad social de forma individual y social.

Esta inmanencia de la comunidad se define por el concepto de *comunalidad*, según Díaz, en medida que contiene elementos fundamentales para entender tanto la conexión de la comunidad con la Tierra como con otros elementos de la realidad indígena; a saber:

La Tierra como madre y como territorio.

El consenso en asamblea para la toma de decisiones.

El servicio gratuito como ejercicio de autoridad.

³² Según Floriberto Díaz en su tesis sobre comunalidad, el concepto de comunidades indígenas tiene similitudes con la noción occidental del Estado-Nación, teniendo como elementos: un espacio territorial, demarcado y definido por la posesión; una historia común, que circula de boca en boca y de una generación a otra; una variante de la lengua del pueblo, a partir de la cual identificamos nuestro idioma común; una organización que define lo político, cultural, social, civil, económico y religioso; y un sistema comunitario de procuración y administración de justicia (Díaz 367).

El trabajo colectivo como un acto de recreación.

Los ritos y ceremonias como expresión del don comunal.

La Tierra, madre y territorio (Díaz 368).

A partir de estos elementos y su entendimiento, Rivera Garza lleva a cabo una traducción de saberes³³ para aplicar estos elementos a las prácticas de escritura desapropiativa. La relación de maternidad entre la Tierra y la comunidad indígena no tiene un sentido de propiedad, sino de pertenencia mutua (Díaz 368); en una alegoría aplicada a la escritura (Tierra/lenguaje), la comunidad literaria tiene la misma relación de pertenencia mutua con el lenguaje por lo que se tiene que liberar de las prácticas de propiedad privada para alcanzar la desapropiación.

Por otro lado, la tierra como territorio en la teoría mixe significa que ésta es parte del entendimiento de la comunidad (Díaz 368); en la escritura desapropiativa todas las prácticas discursivas, todas las escrituras, también son el territorio (las materialidades) del lenguaje: la arqueología de una escritura son las muchas (o todas) escrituras que le antecedieron.

La Tierra, en la comunalidad, otorga igualdad entre los seres humanos y otros seres vivos ya que todos pertenecen y tienen vida gracias a ella, “la diferencia, no la superioridad, de las personas radica esencialmente en su capacidad de pensar y decidir de ordenar y usar racionalmente lo existente” (Díaz 368). Apelando a esto, en las escrituras desapropiativas el sistema de acumulación de capitales se arrastra a un lado y la diferencia entre los usuarios (autor/

³³ Boaventura de Sousa Santos establece que la *traducción de saberes* y de lo que denomina hermenéutica diatópica se trata de una necesidad, una aspiración y una práctica en una cultura dada pueden volverse comprensibles e inteligibles para otra cultura. El trabajo de traducción tanto puede darse entre saberes hegemónicos y saberes no-hegemónicos, como puede ocurrir entre diferentes saberes no-hegemónicos. También se puede dar una traducción entre prácticas sociales y sus agentes: “Es evidente que todas las prácticas sociales se basan en conocimientos y, en ese sentido, son también prácticas de saber. Sin embargo, al incidir sobre las prácticas, el trabajo de traducción intenta crear inteligibilidad recíproca entre formas de organización y entre objetivos de acción. En otras palabras, en este caso, el trabajo de traducción incide sobre los saberes en tanto que saberes aplicados, transformados en prácticas y materialidades” (95)

lector/reescritor) del lenguaje radica en el uso racional de éste (ya existente); y la significación del texto no queda en manos del sujeto productor o de los receptores sino que es se vuelve circular e inacabada. Por lo tanto, al igual que con la tierra, hay dos formas de trabajar con el lenguaje: a través del trabajo escritural en cuanto territorio y pertenencia, y a través de los ritos y ceremonias comunitarias (lecturas) traducidas al consenso en asamblea, o a lo que Rivera Garza llama *lectura en asamblea*, la cual sucede cuando el diálogo que suscita un texto, la polémica o el debate que genere, sólo constituyen la continuación del libro por otros y en otros medios (Rivera Garza, “Desapropiación para principiantes”).

En otras palabras, la desapropiación y la lectura en asamblea propician lo que se puede llamar *literaturas en red*, escrituras que “crecen y recrean nuevas maneras que potencian la experiencia del lector y del escritor, a través de escrituras colectivas, de escrituras corales, de escrituras y lecturas simultáneas fragmentarias y superpuestas que desafían el recorrido lineal de la letra” (Vottero 1). Éstas también pueden ser llamadas *literaturas postautónomas*, término que utiliza Josefina Ludmer para describir a:

[...] las escrituras [esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano] que se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es acción y que la acción es la realidad (Ludmer 44).

Según la autora estas escrituras suceden en un contexto posterior a la autonomía literaria³⁴, en donde no hay homogeneidad en el campo literario y en donde no se puede vislumbrar un choque entre corrientes o entre escritores y editoriales. Ludmer establece que estas literaturas borran las identidades literarias que también son identidades políticas –algo relacionado con el concepto de familias de cultura de Weinberg– por lo tanto:

Las literaturas postautónomas del presente saldrían de ‘la literatura’, atravesarían la frontera, y entrarían en un medio [en una materia] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y ‘real’. Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social [la realidad cotidiana] donde no hay ‘índice de realidad’ o ‘de acción’ y que construye presente. Entrarían en la fábrica del presente que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana. Las experiencias de la migración y del ‘subsuelo’ de ciertos sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios (Ludmer 45).

Regresando al pensamiento mixe, las literaturas en red, postautónomas, o desapropiativas van a entender el estar-en-común y la comunalidad del trabajo traducida a la responsabilidad de la labor de con-creación, que finalmente significa recreación de lo ya creado (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 277). Por lo que se podría decir que la inmanencia de este tipo de escrituras, que se atreven a salirse de los formatos neoliberales y a poner el cuerpo, es la comunalidad del lenguaje –siguiendo los términos de Díaz. En esta analogía no hay un equivalente a la existencia ajena al ser humano que es la Tierra, pero el lenguaje antecede a las escrituras como totalidad

³⁴ “La literatura autónoma es abierta por Kant y la modernidad. [...] la literatura tuvo “una lógica interna” y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida “por sus propias leyes”, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Debatían, también, la relación de la literatura (o el arte) con las otras esferas: la política, la economía, y también su relación con la realidad histórica. Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma” (Ludmer 43).

que es comunal por lo que la labor de los escritores desapropiativos es desde y para el uso común del lenguaje. En las comunidades indígenas (específicamente la mixe) este trabajo colectivo se conoce como *tequio*.

El concepto de *tequio* se comenzó a utilizar en la Colonia cuando los españoles reconocen la estructura comunitaria con la que se organizaban los grupos indígenas y de ahí determinan que la producción (a través de la tierra) no podía ser individual sino colectiva (Díaz 58). La comunidad mixe (hablando de este caso) se apropia del concepto de *tequio* y le da razón a través de la comunalidad; así ese trabajo colectivo se vuelve necesario para expresar la capacidad de la comunidad y balancear los intereses individuales con los colectivos, además de ser gratuito y obligatorio (59).

Una de las formas del *tequio* es el trabajo intelectual al servicio de la comunidad; los conocimientos adquiridos puestos al servicio de la comunidad (60). Rivera Garza toma esta forma decolonizada del *tequio* como objetivo fundamental de la estética desapropiativa en la que el trabajo escritural se encuentra al servicio de la comunidad para mantener al texto vivo y listo para transformarse, tal y como lo expresa la autora:

Se trata de maneras políticamente relevantes de entender el trabajo del escritor en cuanto tal, es decir, en cuanto trabajo; uno que, habiéndoselas de cerca con el lenguaje común, se encarga de producir y reproducir tanto significado como significante. [...] Se trata, finalmente, de entender a la escritura siempre en tanto reescritura, ejercicio inacabado, ejercicio de la inacabación, que, produciendo el estar-en-común de la comunalidad, produce también y, luego entonces, el sentido crítico —al que a veces llamamos imaginación— para recrearla de maneras inéditas (277).

En el *tequio* de la escritura desapropiativa se encuentra la resistencia, pues se convierte en una propuesta estética y también política al desafiar la autoría individualista en el contexto del

semicapitalismo, en el que las industrias (también creativas) siguen rigiéndose bajo sistemas jerárquicos que funcionan a través de la acumulación del capital y la ganancia en lugar de la compartencia (281).³⁵

De esta manera, el *tequio*, que se realiza a través de la escritura desapropiativa, evidencia la infinitud de la significación de un texto, su condición de inacabado; por lo que sólo a través de la comunidad y la asamblea, los textos se actualizan y permanecen vivos, o lo que Rivera Garza llama desvivir. Y entonces la autora nos dice:

¿Y qué es Cómala sino la curaduría de las frases reescritas en el limbo que ha sido la historia de México? Leer párrafos reescritos es una forma de desleer. No es pregunta. Más que escribir frases, curarlas. Que es otro modo de padecerlas. Lo extraño es que “curar frases” no nos aleja, ni a las frases ni a mí, de esa enfermedad que es todo lenguaje. El tiempo. Quien reescribe, actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente. Esta cosa sin salida (Rivera Garza 95).

Además de lo que nos dice la autora, también se actualiza la propuesta estética (de ambos autores) a través de la lectura de asamblea. La desapropiación que Rivera Garza describe en *Muertos indóciles* y pone en práctica en *Había mucha neblina o humo...* continúa en otros relatos, en un sentido más amplio que la dimensión virtual³⁶ que aporta la lectura creativa. Ésta

³⁵ La competencia está definida por el diccionario de la Real Academia Española como la pericia, aptitud o idoneidad para hacer algo o intervenir en un asunto determinado, pero me gustaría una conceptualización más grande. Una competencia que se gana se convierte en aptitud como su definición lo menciona, una persona se vuelve competente al apropiarse de algo gracias al derecho que se le da por el cuidado de ese mismo algo, en palabras de Bernstein, que retoma Rivera Garza (*Los muertos indóciles* 19).

³⁶ Wolfgang Iser, en su teoría de Estética de la Recepción, establece que algunos lectores “se pueden ver afectados de manera diferente por la ‘realidad’ de un texto determinado, lo que muestra hasta qué punto los textos literarios transforman la lectura en un proceso creativo que se encuentra muy por encima de la mera percepción de lo escrito” (221). El texto literario, según el autor, reactiva las fantasías de los lectores permitiéndoles recrear el mundo que presenta el texto. “El producto de esta actividad creativa es lo que podríamos denominar dimensión virtual del texto, que lo dota de su realidad. Esta realidad no es el texto mismo, ni tampoco la imaginación del lector: es la confluencia de texto e imaginación” (221).

se relaciona con el *tequio* y la lectura de asamblea, pues se trata de una apropiación creativa que no se puede separar de la comunidad o de la comunalidad. Estas (des)apropiaciones se continúan a través de *tuits*, de *blogs*, de publicaciones en formatos abiertos (creative commons), círculos de lectura, entre otras reescrituras. En este sentido, el semiotopo, el idiotopo alpha y la propuesta estética que forman parte de *Había mucha neblina o humo...* se ven reconfigurados por la crítica, los medios de comunicación, todos los agentes oficiales de los cánones literarios y culturales pero también por una especie de *red comunitaria*³⁷ que lleva a cabo escrituras y lecturas desapropiativas, a través de las plataformas digitales, formatos presenciales o publicaciones tradicionales; escrituras que se salen de los formatos y las estéticas tradicionales y que se apoyan en la comunidad, el ‘nosotros’ y en muchos casos en los avances tecnológicos.

En esta inclusión de voces, de trabajo en-común y, principalmente, en el *tequio* se encuentra la resistencia de la estética desapropiativa, como ya lo mencionaba, pues se colocan de frente ante el individualismo, el semiocapitalismo, la violencia y la marginalización de voces, sin tratarse de una simple reacción mecánica como respuesta al poder sino de:

[...] múltiples, creativas y multiplicadas respuestas de los sujetos convertidas en la energía vital circulante de toda sociedad que hace posible su existencia. La resistencia toma la forma de intervención en lo social por parte de los sujetos: busca romper con las normas existentes, con las certezas adquiridas, hace manifiesto el malestar; siempre es inesperada, inoportuna, desactualizada (García Canal 212).

³⁷ El término de redes comunitarias lo tomo de su traducción del inglés *community networks*, utilizado en las ingenierías de sistemas para referirse a sistemas a gran escala, distribuidos y descentralizados, compuestos de muchos nodos, enlaces, contenidos y servicios. Son extremadamente dinámicos y diversos, ya que están construidos de manera descentralizada, mezclando enlaces inalámbricos y por cable con diversos esquemas de enrutamiento con una amplia gama de servicios y aplicaciones destinada a una comunidad geográfica o que comparte una red abierta (Braem et al. 68). Llevados a las prácticas literarias las redes comunitarias funcionan también como sistemas compuestos y descentralizados (en línea o presenciales) que a través de varias y diversas manifestaciones artísticas se conectan a través de estructuras, estéticas, temáticas, etc, estando siempre conectadas y distribuidas en redes.

Esta resistencia a las temáticas, estéticas y modos de producción dominantes lleva necesariamente a una reestructuración o, al menos, a repensar el canon literario (hispanoamericano). Éste se refiere, en términos generales, a un listado de obras y autores que destacan por sus características estéticas. Sin embargo, en un sentido más crítico, el canon literario –según Mabel Moraña– requiere de una institucionalización que apela a criterios de legitimación que van más allá de la contingencia y la singularidad de los textos. La autora establece que para ser canónico y representativo, un texto (y por ende, autores, estéticas, valores) debe ser portador de principios compartidos que coincidan con los dominantes y se apoyen en los sectores instituciones culturales que administran el capital simbólico (189).

En la historia del campo literario se ha convertido en canónico el corpus sustentado por sectores que tienen el poder para consagrar sus gustos e intereses. En la economía de la representación se plasman como gustos o intereses universales (Moraña 191). Por lo anterior –y como otra de las consecuencias del capitalismo–, la desigualdad de posiciones y de acumulación de capital relega o, en muchos casos, ignora las voces y la cultura de todos aquellos que se encuentren marginados o en una situación de subalternidad.

Por lo anterior, el problema del canon ha sido tratado desde distintas disciplinas, principalmente en los estudios literarios y culturales, con una perspectiva que va más allá de lo estético. En estos estudios “confluyen, en efecto, los hilos de la crítica, la historia y la teoría literaria, y se entremezclan problemas vinculados a la producción y a la recepción del texto literario, a la función de la escritura y a la relación entre las humanidades y las leyes del mercado” (Moraña 164).

Al hablar de estéticas desapropiativas, la resistencia también se dirige hacia el canon literario: “se convierten en una crítica de la cultura, de los procesos de institucionalización de la cultura y de la representación en un mundo globalizado y dominado por los principios del neoliberalismo” (Moraña 164). Las escrituras que recorren materialidades, desviven cuerpos y se fundamentan en la comunidad y la comunalidad son resistentes al canon literario, no para derrocarlo sino como fuerzas centrípetas que permiten la heterogeneización de éste, la diversidad y la entrada de nuevas voces: lo pretenden desbordar.³⁸

Sin embargo, esta fuerza antihegemónica es heterogénea, son resistencias en plural que se forman a partir de las redes comunitarias (o comunales) y las lecturas de asamblea –hablando en específico de las estéticas desapropiativas– y que se fortalecen gracias a Internet. En primer lugar, la creación (tecnológica) se ha nutrido y desarrollado a través de la copia, lo que ha fomentado, a través de sus herramientas, la creación de contenido digital a partir de copias que la preceden para transformar el estado de las cosas (Zafra 158). Internet permite gestionar recursos para reinventar las formas de reproducción –si se piensan desde la periferia– insertando una variante a la copia o lo que la cultura hacker llama *forking*³⁹: “haciendo extraño lo familiar y familiar lo extraño, interpelando a las cosas, desaprendiendo, remixeando, comparando, introduciendo variaciones, recontextualizando, subjetivando, transgrediendo” (200).

³⁸ El concepto de ‘desbordar el canon’ lo tomo de una colección de textos publicada en el 2006 que tiene el propósito de divulgar las obras de algunas de las escritoras más importantes del siglo XX. Su título se relaciona con el hecho de que las autoras publicadas se encuentran dentro del canon de las letras mexicanas, ya que sus obras se incluyen en programas de estudio escolares, y/o han sido editadas, traducidas, y reconocidas en el ámbito académico nacional e internacional. Sin embargo sus textos son muy difíciles de conseguir, no suelen ser reeditados o su distribución y difusión es insuficiente, por lo que se les podría considerar al margen del canon (Cázares 13).

³⁹ Según Github, plataforma de electrónica para producir código de programación de forma colaborativa, el sustantivo *fork* significa una copia de un repositorio (de código); por lo que el verbo *forking* permite a los usuarios o nodos experimental libremente con cambios sin afectar el proyecto original. Así, el uso más común de esta acción es proponer cambios al proyecto de alguien más o usar el proyecto de alguien más como la idea inicial de tu propio proyecto (Github.com 2019).

La colectividad de Internet es inherente a su naturaleza horizontal creada por múltiples redes, nodos y sistemas. Desde las resistencias y específicamente los feminismos han utilizado y reflexionado esta herramienta para entrar en la esfera pública pero también para hacer comunidades en red. Remedios Zafra, en su obra *Un cuarto propio conectado*, retoma la premisa inicial de Woolf sobre la necesidad de un cuarto propio para que la mujer pueda escribir(se) y analiza la transformación de este cuarto propio al que hoy en día se puede tener conectado (a Internet):

Ciertamente el espacio que Woolf reclamaba crucial para el desarrollo intelectual de las mujeres sigue siendo un lugar singular para la reivindicación creativa pero también para la reflexión política, ampliada hoy a la comprensión de las nuevas dinámicas económicas e identitarias de (auto)gestión a través de la pantalla conectada a la Red (52).

En este cuarto propio conectado se han llevado a cabo escrituras feministas que se entrelazan y con o sin conciencia generan un impacto más grande, conservan su autonomía (o autoría) pero son parte de una red. Para superar las asignaciones dadas por el género es más fácil apoyarse de instrumentos deconstructivos, fragmentados y potencialmente reconfiguradores de espacios que puedan crear comunidades como Internet (Zafra 54).

Así nacen las escrituras de resistencia que participan en los feminismos que se han comparado con la estructura horizontal de la Red y que tiene como antecedentes el feminismo *cyborg*⁴⁰. Donna Haraway en su *Manifiesto Cyborg*, enuncia al imaginario del cyborg (organismo cibernético) como una salida a los dualismos en los que se ha fundamentado la diferencia

⁴⁰ Un ciborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción (Haraway 2).

jerarquizada de los cuerpos (femenino/masculino) y se ha construido el género –algo que ya criticaban los postestructuralistas (i.e. Irigaray, 1985; Cixous, 1975). La autora describe que:

No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. Es una imaginación de un hablar feminista en lenguas que llenen de miedo a los circuitos de los supersalvadores de la nueva derecha. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio (Haraway 42).

En otras palabras, las subjetividades cyborgianas pueden abrir posiciones desde la marginación para enunciar(se) y narrar(se) de forma situada: reescrituras de historias patriarcales, de mitificaciones de la cultura occidental, que cuestionan las identidades naturalizadas y se apropian de las tecnologías que escriben el mundo (Courau y Palaisi 189).

Estas manifestaciones de resistencia feminista no son nada nuevo en el campo literario; sin embargo, en este caso, lo digital (numérico) teje una red de creaciones que funcionan como espacios de disidencia, de estéticas activistas, reescrituras desapropiadas a partir de soportes digitales que transforman la autoría hacia lo comunitario (Courau y Palaisi 191). Estas escrituras digitales o numéricas (*numériques*) se definen como:

Tecnodiscursos compuestos por materiales heterogéneos que implican considerar el continuum que se crea entre los enunciados y el ecosistema en el que se inscriben – que participa también de la producción del sentido. Universo plurisemiótico de enunciación colectiva. No cuadran con los marcos de análisis tradicionales, más específicamente en lo que concierne cuestiones tan importantes cuando hablamos de «literatura» y de «autoría» como los límites del corpus, los medios de producción, los circuitos de difusión y de consagración, el papel del lectorado, etc. (Courau y Palaisi 193).

Así, estas escrituras continúan en el ciberespacio, sin límites ni fronteras. Aunque se publiquen en formatos tradicionales, la lectura de asamblea se configura y potencializa gracias a la Web 2.0. por lo que: “por muy «abierto» que sea el texto – desde Barthes y Foucault – nunca el proceso de entendimiento del lectorado será más dinámico, participativo y desestabilizador, y por lo tanto tolerante y constructivo de modo colectivo como el lectorado 2.0” (Corau y Palaisi 192).

Por lo tanto, ahora más que nunca es relevante la discusión en torno a la autoría y la forma de abordarla –desde la teoría– en escrituras como *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. La investigación que aquí realizo tiene como objetivo general explorar el semiotopo de esta obra y el idiotopo de producción y observación desde una perspectiva interdisciplinaria que valore las características estéticas desapropiativas explorando el contexto de producción y la lectura de asamblea del texto. El análisis se lleva a cabo a través de tres ejes: el estudio de la autoría y de la propuesta estética desapropiativa; el modelo de lectura performática; y el tercero, la resistencia como *tequio* de la escritura.

Estos tres ejes de análisis se realizan en dos dimensiones; la primera a partir del análisis semiótico y literario del texto, contemplando el recorrido de Rivera Garza de los textos rulfianos y su propuesta estética dibujada en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. En la segunda, a través de un estudio a partir de las materialidades del texto de la autora y de una lectura performativa de su autoría en el que se consideran las relaciones sociales y económicas de la producción y la recepción y la red comunal de reescrituras. Esto último pensado como un estudio preliminar del contexto económico y social de la producción y recepción que incluye un corpus de texto más amplio que *Había mucha neblina humo o no sé qué*, tal y como lo describo en el apartado de la metodología.

Este recorrido hermenéutico y transdisciplinario fuera y dentro de la obra de Rivera Garza me ayudan a responder los siguientes cuestionamientos que se podrían traducir a los objetivos específicos o las preguntas de investigación:

Preguntas de investigación

1. ¿De qué manera la escritura de Rivera Garza en *Había mucha neblina humo o no sé qué* se opone a la concepción tradicional de la autoría individual y fuerte?
 - a. ¿Qué roles del autor se transgreden en la producción y en la escritura de la obra?
 - b. ¿Cómo se relaciona la propuesta estética de Rivera Garza de escritura con la performatividad y la comunidad/comunalidad?
 - c. ¿De qué forma la autora y todos los actantes sociológicos (otros trabajos, discursos, ecologías mediáticas, redes sociales y discursivas) habilitan o limitan la escritura de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*?
2. ¿Qué propuesta de lectura (de la novela rulfiana y sus discursos) se desprende de la escritura de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*?
 - a. ¿De qué forma esta propuesta implica materializar o corporeizar la escritura y los textos (de otros)?
 - b. ¿De qué manera la obra de Rivera Garza resignifica el semiotopo de la obra rulfiana y de la concepción autoral de Juan Rulfo?
 - c. ¿Cómo se relaciona el trabajo de Rivera Garza con la lectura de asamblea?
3. ¿Cómo se relaciona la resistencia y el *tequio* con la desapropiación en y de la obra de Rivera Garza?

- a. ¿De qué forma la propuesta estética que se desprende de la obra puede modificar la estructuración del campo literario y del canon.
- b. ¿Cuáles son las (des)apropiaciones de los lectores de Rivera Garza, en relación con su obra y su figura autorial?
- c. ¿De qué manera se potencializa la 'lectura de asamblea' de la obra de Rivera Garza y de la propuesta estética de lectura y escritura?

Capítulo I: Análisis literario de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*

Había mucha neblina o humo o no sé qué (2016) más que un libro es un dispositivo⁴¹ fragmentado (compuesto) a través del cual la voz, la mirada y el cuerpo de Rivera Garza —su autora— recorren, o más bien atraviesan, la vida y la obra de Juan Rulfo y las materialidades de su producción. Las palabras en esta obra son la lectura productiva de Rivera Garza que escribe a Rulfo por competencia, y “con el derecho que (le) da el cuidado que (ha) puesto en y por (el) mundo (de Rulfo)” (Rivera Garza 19).

Según apunté en la introducción, el trabajo de la autora sobre los fragmentos rulfianos no es una autopsia final del autor Rulfo, más bien es una evocación de cuerpo a cuerpo, de texto a texto. Es decir, el cuerpo (textual) del escritor mexicano no está del todo muerto; en esta analogía el cuerpo rulfiano es un cadáver que está siendo llamado a vivir por otro cuerpo (el de Rivera Garza), y Juan Rulfo es un personaje, pero también un autor sin derecho a réplica en las manos (o en los cuerpos) de los lectores. Así, el título de la obra no es una cita disociada sino una pista que Rivera Garza coloca en la superficie del libro sobre las indeterminaciones de su interpretación pues no nos dice qué punto hay que mirar de la obra rulfiana sino que desplaza la mirada hacia “los muchos poros a través de los cuales esa obra y esa vida se entendieron, o se medio entendieron, o se entendieron mal” (Rivera Garza 15).

⁴¹ Un dispositivo desde una concepción tecnológica definido en diccionarios de uso de la lengua como “la manera en la que están dispuestas las piezas de una máquina o de un mecanismo y, por extensión, el mecanismo en sí mismo”, pero también, en términos de Foucault, un dispositivo que tiene una naturaleza esencialmente estratégica. El dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber. También dispositivo en términos aristotélicos, *dispositio*, como la forma en la que se organiza y se convierte el discurso en un cuerpo textual (Agamben 249-264).

El dispositivo/libro se manifiesta como un medio que posibilita contemplar,⁴² y ser parte a la vez, de la experiencia de la lectura. Los lectores podemos leer y reconstruir a Rulfo a través del recorrido que lleva a cabo Rivera Garza por todo el idiotipo A y el semiotopo rulfiano, y aquí no se trata sólo de su obra literaria sino de todas las producciones del autor fuera del campo literario, pero parte del campo del poder⁴³ y de la acumulación de capitales. La escritora siguió la pista que el mismo Rulfo da cuando ganó el premio Príncipe de Asturias y fue entrevistado por un reportero español que trataba de encontrar los secretos del proceso creativo del autor y el porqué de su escasa obra literaria. Rulfo contestó: “Lo que pasa es que yo trabajo” (citado en Rivera Garza 88). Escribir no es lo único que hacía el autor mexicano: “Como le dije, trabajo, hago otras cosas. En el Instituto Nacional Indigenista colaboro en los libros de Antropología social [...] Es una labor que demanda tiempo y cuidado” (Santos “Indagando a Juan Rulfo”). Por lo tanto, y motivada por las respuestas del autor, Rivera Garza, decide a estudiar a Rulfo “investigando las múltiples maneras que un autor se gana la vida” (*Los muertos indóciles* 231), afirmación que Ricardo Piglia sugiere para reconstruir la historia de la literatura.

El acercamiento a la vida del escritor mexicano es un trabajo material y concreto. La autora lo presenta de tal forma que no sólo se percibe como Juan Rulfo, escritor mexicano, quien publicó –desde el campo literario– tres obras (*El llano en llamas* (1953), *Pedro Páramo* (1955) y *El gallo de oro* (1980). Rivera Garza invita a los lectores a cuestionarnos qué tanto conocemos otras labores del autor, su trabajo, el que lo mantenía económicamente. Por ejemplo, Rulfo

⁴² Contemplar la lectura que lleva a cabo Rivera Garza acerca de Rulfo, contemplar su proceso, y al leerlo, atravesarlo, se continua la lectura pero como un resultado.

⁴³ Según Bourdieu, el campo del poder es el espacio donde se llevan a cabo las relaciones de fuerza entre agentes o entre instituciones que tienen en común la posesión del capital necesario para ocupar una posición de dominación en diferentes campos, notablemente económicos o culturales (216).

trabajó en el Instituto Nacional Indigenista donde publicó trabajos de antropología e historia, esto expande la escritura del autor, hacia una académica y de investigación: “he aquí no sólo al Rulfo que dejó de publicar, sino también, acaso sobre todo, al Rulfo editor que publicó de otra manera” (Rivera Garza 89). También, el autor, realizó fotografía por lo que destaca “su activo papel de artista visual” (89). Además siempre continuó con un empleo que le permitiera mantener a su familia: “He aquí al Rulfo proveedor” (89). Asimismo formó parte del Centro Mexicano de Escritores, donde ejerció un gusto por la conversación y el discurrir literario: “He aquí al Rulfo bohemio” (89). La escritora subraya con esto que la obra rulfiana va más allá de dos libros canonizados. Ésta está siendo entendida como producción cultural total que a través de distintos formatos y capitales genera aportaciones al campo cultural, de manera puntual, y a la economía, de manera general.

Rivera Garza resalta lo poco que sabemos del trabajo de Rulfo y del contexto de su producción literaria. “Lo que pasa es que yo trabajo”, contestó Rulfo a aquel reportero, pero durante años, dentro de la lectura canónica del escritor, no se tomaban en cuenta ni se interpretaban *esos* trabajos que ocupaban la mayor parte del tiempo y de la vida del autor. De esta manera, la escritora tamaulipeca contribuye a reconstruir la imagen del autor, a partir de una naturaleza multifacética en donde su trabajo de escritor no es independiente de sus demás oficios.

Necroescrituras: (des)configurar a Rulfo

La primera faceta que muestra el libro en el apartado “Prometerlo todo” es a Rulfo como agente de una empresa de llantas que recorre el país por la recién construida carretera

panamericana. Entre el género de la crónica, el relato de viaje y la ficción, Rivera Garza simula – a partir de la escritura documental– el posible recorrido de Rulfo desde la mirada absorbente y los pensamientos del escritor, ahora como personaje. Sin embargo esta narrativa no se presenta en un tiempo o persona lineal. El personaje del pasado (Rulfo) se encuentra en contacto con el futuro (Rivera Garza o el lector) como se muestra la siguiente cita del libro: “Alguien del pasado le pregunta ahora mismo al futuro: ¿me imaginará con la mirada fija a través del parabrisas, los dedos alrededor del volante, sudorosos [...]?” (30). Con esta técnica narrativa más allá de la forma, Rivera Garza borra los límites entre el proceso de producción y el de observación de un texto.

El futuro (la observación) se presenta como necesario para construir el pasado (la producción). En este apartado, la producción literaria o de textos funciona como una operación compleja que supone un proceso de observación simultánea al proceso de producción; leer y escribir son dos acciones que suceden implicadas en lo que se considera un solo acto de escritura (Ezquerro 55).⁴⁴ El apartado continúa: “Y alguien, desde el futuro, tal vez ahora mismo, imaginará. Ciertamente. La palabra *uno* que es singular pero que pertenece, en sentido estricto al otro. La palabra *uno*, entonces, pero doblada en dos. El lado masculino; el lado femenino” (30). Además de una co-pertenencia entre sujeto A y sujeto Ω –en términos de Ezquerro– se puede interpretar la relación específica entre Rivera Garza, como lectora activa (lado femenino), y Rulfo (lado masculino) en su papel de escritor y personaje.

⁴⁴ *D'abord il convient de rappeler que la production d'un texte est une opération complexe qui suppose un processus d'observation contemporain du processus de production; lire et écrire sont deux actions qui se succèdent sans discontinuer dans ce que l'on considère seulement comme un act d'écriture* (Ezquerro, 2002: 55).

El texto de Rivera Garza, de manera ingeniosa, combina los sistemas de producción y observación insertando intertextos (e.g. cartas, pasajes de la obra rulfiana y escritos sobre Rulfo) entre el relato del personaje Rulfo en su recorrido por la carretera. A través de esta reconstrucción de fragmentos textuales el texto ensancha el idiotopo A (de Rulfo) y muestra cómo una vida, muchas lecturas y el trabajo material son parte de esta obra literaria. Aquí dejo un ejemplo:

“—Voy pensando que hace bien poco acaba de salir un cuento mío en la revista *América*, en el número 66 —dice en voz muy baja. Se vuelve a verla de reojo otra vez y espera un rato antes de continuar—. Y voy pensando que acabo de leer ese nombre, **el nombre de Dolores Preciado, en el libro de Olivia Zúñiga que publicó hace bien poco Et Caetera en Guadalajara. Retrato de una niña triste** —se detiene otra vez” [...]

—Qué bonito es ese nombre, ¿no? Qué bien suena ese Dolores Preciado —lo dice para sí. Lo dice sólo para sí” (53, el resaltado es mío).

El señalamiento intertextual de Rivera Garza en este fragmento hace más visible los préstamos⁴⁵ (sin cita) que contiene el texto canónico de otros textos menos conocidos. Así ensancha el idiotopo de la producción; los textos (muertos) dialogan entre ellos, en este caso el de Rulfo, el de Rivera Garza y el de Olivia Zúñiga.

Por otro lado, en este primer apartado ya se introduce el trabajo documental que sirve para alimentar la lectura de Rulfo. Entre la narrativa ficcional, los diálogos y los intertextos, se inserta una parte de la historia de México como contexto del trabajo de Rulfo en tanto que agente de llantas. Rivera Garza documenta la evolución del turismo en México después de la Revolución hasta los mediados del siglo XX, resaltando cómo funcionó uno de los sistemas para

⁴⁵ Véase en el apartado de Anexos, Anexo1: Transtextualidad, la categoría de amplia-intertextualidad-préstamo.

modernizar el país de manera regulada e institucionalizada; controlada por el gobierno y con ayuda del oficio del guía turístico, de las agencias de viaje y de la construcción de carreteras.⁴⁶

Se explica la forma a través de la cual el alemanismo continúa construyendo de forma institucional el legendario mito prehispánico y el mundo indígena como un pasado exótico y listo para descubrirse, introduciéndolos al turismo pero de lejos, como ruina y no como una cultura viva (49). La escritura documental le permite a Rivera Garza aplicar una perspectiva hermenéutica a través del contexto de producción. A la par, existe una simetría entre la naturaleza del trabajo crítico y del creativo: Rivera Garza necesita poner el cuerpo y llevar a cabo un trabajo documental para crear el texto, al mismo tiempo que analiza el trabajo material que realiza el escritor mexicano de manera paralela a su producción creativa; la noción de trabajo está presente en ambos casos.

Al final del primer apartado la autora construye una mezcla de palimpsesto⁴⁷ y metatexto⁴⁸ incluyendo la propuesta crítica, la creativa y su relación con la obra y el contexto de producción:

Desfigurar es el juego.

Configurar es el nombre del juego.

Se llama turismo. Se llama progreso.

Se llama *Yo le prometo* (66).

⁴⁶ Las guías turísticas que se publicaron en México entre 1928 y 1940 se concentraban en el turismo por medio del automóvil y se detenían en los puntos emblemáticos de la modernidad mexicana: los sitios arqueológicos, las iglesias, las costas. “Se trataba de publicaciones hechas no sólo para apoyar el material, e ideológicamente la construcción de carreteras, sino también, acaso sobre todo, para producir la idea misma de una nación” (Rivera Garza 47).

⁴⁷ Véase en el apartado de Anexos, anexo 1: Transtextualidad, la categoría de restringida-hipertextualidad/palimpsesto

⁴⁸ Véase en el apartado de Anexos, anexo 1: Transtextualidad, la categoría de restringida-metatexto/comentario

Este fragmento con el que termina el capítulo se configura como un juego de palabras y conceptos que la autora toma prestado del texto rulfiano (*Yo te prometo*) y que también hace alusión a la narración de la carrera Panamericana y el trabajo de Rulfo en la compañía de llantas; además podemos ver entre líneas la propuesta de la estética desapropiativa.

La primera palabra: desfigurar se refiere a desfigurar las llantas de los carros en el asfalto (Rivera Garza 65), pero también puede significar, debido al contexto del capítulo, desfigurar a los pueblos indígenas en favor del progreso (49) o bien desfigurar los textos, los autores, la historia contada, como parte del juego (65). Configurar puede ser, configurar el turismo pero también el mito prehispánico, el progreso (60) y dentro de la estética desapropiativa, las necroescrituras y las autorías. *Yo le prometo*, nos remite directamente a Juan Preciado cuando le prometió a su madre emprender un viaje hacia Comala: una promesa vacía que se alimenta de ilusiones. Así como el turismo y el progreso (49).

A través de este *collage* el resultado no se refleja como una explicación de la autoría rulfiana sino que se presenta como una página en contraste: “ese conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, por su arquitectura” (127). Tal y como en las artes plásticas, la innovación recae en la incorporación de materiales de distintos orígenes, así el resultado final es un objeto (re)construido y que actúa semióticamente de forma autónoma al origen de sus fragmentos. La escritura de Rivera Garza, desde el primer apartado, va recorriendo el texto de Rulfo pero también otros contenidos que acompañan su producción –las cartas, las biografías, algunas fuentes históricas– colocándolos uno seguido del otro, atravesándolos. Entonces, se reconfigura la circulación del sentido y obliga al lector seguir otros caminos –además de los literarios– para conocer la vida y obra de Rulfo.

El segundo apartado, o fragmento, “El experimentalista” introduce una narrativa biográfica del escritor y el análisis literario de su obra como innovador y experimentador. El fragmento presenta un recorrido por toda la transtextualidad de la obra literaria de Rulfo, incluyendo la red de discursos insertos en sus obras. Nuevamente, Rivera Garza consigue una simetría entre el análisis y la práctica escritural; en ambas se encuentra el discurso del movimiento. Por un lado la autora resalta las huellas⁴⁹ de movimiento en *Pedro Páramo*:

[...] los textos rulfianos son, sobre todo, textos en proceso de migración. Van como alma que lleva el diablo sobre las recién fundadas carreteras. Avanzan a una velocidad portentosa, así es. Escudriñan el territorio mientras lo fundan [...] No por nada la primera fase de aquel texto fundacional incluye una indicación de movimiento y una indicación de procedencia. Vine de un allá a un aquí. *Vine a* importa más que un *vine de*. Los migrantes sabemos eso (69)

Y por el otro lado, Rivera Garza también construye un texto que se traslada no sólo a través de diferentes géneros literarios en un solo capítulo, sino a través del archivo, de las lecturas de Rulfo, de sus trabajos, en general, de los diferentes desplazamientos que constituyeron la vida del escritor.

En este ejercicio de movimientos y de lecturas *otras* la autora, como ya lo he mencionado, emplea la hermenéutica diatópica descubriendo la red de significaciones periféricas en las obras (canónicas) de Rulfo como se ve a continuación:

Rulfo recorría la urbe y los textos que ésta le relegaba a manos llenas, mostrando desde entonces una proclividad por la lectura periférica, alejada del promedio y el incipiente sentido de la moda cultural [...] Es raro, incluso en nuestros tiempos, que un escritor incluya la prosa de una escritora entre sus influencias principales, pero Rulfo lo hizo: María Luisa Bombal (71).

⁴⁹ Véase en el apartado de Anexos, anexo 1: Transtextualidad, la categoría de amplia-huellas.

Este tipo de análisis que atraviesa todas las materialidades del idiotopo de producción también le permite conectar las obras literarias del escritor con sus lecturas sobre historia y antropología además de sus escritos de esta misma índole que publicó y editó cuando formó parte del Instituto Nacional Indigenista (72). Así mismo concibe su actividad material, como es el alpinismo, además de su labor y afición fotográfica como parte fundamental en el proceso de creación del escritor y de la perspectiva que retrata en su obra (76).

Desde esta perspectiva Rivera Garza analiza los recorridos y caminos que lleva a cabo Rulfo como un proceso paralelo pero también como uno que forma parte de su escritura. Por un lado, los desplazamientos territoriales como agente de llantas y como alpinista, en los que el transitar y caminar significan también leer y absorber el entorno, influyen en la obra creativa del escritor. Por otro lado también se analizan los recorridos textuales o en otras palabras las lecturas que anteceden una escritura, en este caso la analogía se revierte y leer significa transitar y caminar un texto. Ambas nociones de traslados involucran el cuerpo del autor y remiten a la réplica, ya que leer es reproducir (Piglia 8), por lo que analizar la literatura desde algo tan material y no solamente desde conceptos abstractos implica corporizar los textos y quitarles su cualidad de individual y, por lo tanto, también a la construcción imaginaria que tenemos del autor.

La conexión entre la obra rulfiana y estos saberes periféricos y materiales de la vida del escritor es uno de los elementos que hacen que *Había mucha neblina...* transgreda los límites semióticos de la interpretación que antes se habían dado sobre *Pedro Páramo* o *El llano en llamas*. Sin embargo es solo el comienzo, más adelante, en el apartado IV, en el fragmento “Doroteo/Dorotea”, Rivera Garza nombra a Rulfo *queer*; la autora señala que:

Cuando ser Doroteo o Dorotea da lo mismo, justo ahí, Rulfo no sólo consigue cuestionar cualquier entendimiento fijo o sedentario de lo que es la identidad en general, sino que también trastoca, y aquí de manera fundamental, nociones perentorias u oficialistas de lo que es la identidad de género (182).

En este diálogo con los diferentes textos rulfianos (también habla acerca de algunos cuentos de *El llano en llamas*) Rivera Garza inserta ya no sólo las huellas de la transtextualidad⁵⁰ desde la esfera de la producción sino que aplica sus lecturas y su idiotopo Ω reconfigurando el sentido (ya no estático) de esta obra literaria además de propiciar “una lectura alternativa de los cuerpos de la modernidad mexicana desde uno de sus textos fundadores” (185). Este análisis se puede interpretar como una reescritura histórica en la que se transforma la política de los cuerpos⁵¹ que parecen estáticos y binarios hacia una condición performática⁵² y discursiva de éstos, desprendiéndose subjetividades fluidas, plurales y que pueden responder de manera más justa a los cuerpos de la realidad social mexicana.

⁵⁰ Véase en el apartado de Anexos Anexo1: Transtextualidad.

⁵¹ Desde los estudios culturales el cuerpo es concebido como el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan. La inscripción del cuerpo en la historia, según la cual, dominios extremadamente diversos como la sexualidad, la alimentación, la belleza, la percepción, la performatividad social y los hábitos individuales, las razas y las políticas reproductivas, etc., son leídos como series históricas y en relación con dispositivos de poder, con saberes y con modos de la experiencia subjetiva que operan como líneas de transformación y de rearticulación de sentidos y conductas. Así el cuerpo significa en la medida en que recibe la marca de las prácticas semióticas de la cultura; la historicidad del cuerpo es la de las representaciones y los lenguajes que lo constituyen y lo significan (Giorgi 68)

⁵² De acuerdo con una de las corrientes de la teoría del género, la identidad de género de los cuerpos se constituye por medio de la performatividad. Los atributos relacionados al género son producidos e impuestos performativamente por las prácticas que regulan la coherencia del género. Al entender la performatividad del los cuerpos se puede decir que el “yo” (con género) está estructurado por actos repetitivos que buscan aproximarse al ideal de un suelo sustancial de la identidad, pero que, con una discontinuidad ocasional, se revela la ausencia de terreno temporal y contingente de este “suelo”. Las posibilidades de transformación de género o resistencia al ideal de suelo se encuentran precisamente en la relación arbitraria entre tales actos, en la posibilidad de no repetirse, en una deformidad o en una repetición paródica que expone los efectos fantasmáticos de la identidad permanente como una construcción políticamente tenue; en la desobediencia al género y en la obediencia al cuerpo (Butler 192).

La lectura queer y periférica que hace Rivera Garza de Rulfo sólo es posible gracias al desarrollo de reflexiones y teorías que surgieron después de la producción de los textos rulfianos. En el caso de la *teoría queer*, ésta se fue desarrollando a partir de los ochenta y se solidifica en los noventa en Estados Unidos; en América Latina la aceptación en la academia ha progresado lentamente (Mckee 169). Aún así la crítica queer latinoamericana ha permitido repensar las diversas identidades con base en códigos no binarios y fuera de la heteronormatividad. Por otro lado, algunos trabajos han tratado de reinterpretar la producción literaria de autores que pudieran ser homosexuales; además se han descubierto aspectos queer –tal cual lo hace Rivera Garza– de las instituciones aparentemente tradicionales y heteronormativas: el canon literario o la cultura nacional (269).

Rivera Garza muestra un Rulfo experimental, periférico y apartado de la rigidez jerárquica del canon latinoamericano y mexicano. La escritura rulfiana se presenta, en *Había mucha neblina...*, como uno de los impulsos centrípetos del multiculturalismo que responde a epistemologías y visiones del mundo hibridizadas y que dan lugar a formas de subjetividad *otras* (Moraña 165). Por ejemplo, se compara la visión de Rulfo en *Pedro Páramo* sobre la enunciación de la Modernidad en México con la perspectiva de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (producciones contemporáneas la una con la otra). Según Rivera Garza, la obra de Paz, resume “el conocimiento de un *status quo* nacional e internacional, mira hacia atrás: hacia los albores del siglo XIX” (95). Por otro lado *Pedro Páramo*, es una obra escrita “por un inmigrante afecto a las lecturas periféricas, y a las largas caminatas por la ciudad y sus alrededores, es un libro que mira, en cambio hacia donde estamos aquí y ahora” (95). Así el legado de *Pedro Páramo*, según Rivera Garza, es presentar la realidad extraña y fragmentada en mil pedazos.

Invita a pensar en ella, tocarla. En sus palabras: nada está resuelto en la novela hasta que se lea (96). La autora posibilita al lector la resignificación del sentido de la obra, borra la autoridad antes incuestionable del autor y dice: “Juan Rulfo no existe: existes tú. Empieza” (96).

Esta perspectiva acerca de la obra rulfiana, como texto fragmentado, fluido y que permite resignificaciones constantes, justifica discursivamente la propuesta estética de lectura y escritura de recepción (¿apropiación?) que Rivera Garza presenta en *Los muertos indóciles. Había mucha neblina...* no es un libro sino son los fragmentos que componen necroescrituras de la obra rulfiana ya que presentan una forma de producción textual que busca la desposesión sobre el dominio de lo propio (Rivera Garza 33): la escritora desposee de la autoría de Rulfo la cualidad de Creador (único) del significado de sus cuerpos textuales, que en realidad son cadáveres textuales.

Al mismo tiempo, las escrituras de Rulfo, específicamente, le permiten a Rivera Garza apropiárselas no en un sentido de acumulación de capital simbólico sino para cuestionar el estado de la escritura y, del lenguaje (Rivera Garza, 33). La condición fragmentaria de los textos rulfianos permite una lectura que los atraviesa y recorre las materialidades de su producción. Rivera Garza dice: “¿Y qué es Cómala sino la curaduría de las frases reescritas en el limbo que ha sido la historia de México?” (95). El Rulfo de *Había mucha neblina...* no es el Autor canónico construido a través de una industria literaria mexicana de la segunda mitad del siglo XX; es un trabajador de la industria, es un burócrata, es un alpinista y fotógrafo, un lector de la periferia, un escritor experimentador y es un curador y apropiador del lenguaje que en sí mismo compone una categoría de la interpretación (Ricoeur 125).

A partir de la concepción de Rulfo como curador del lenguaje, pero también de la historia de México, Rivera Garza documenta el papel del escritor precisamente en el huracán del progreso y de la Modernidad que arrasó a México durante el alemanismo (contexto de producción de la obra rulfiana). En el apartado III, “Angelus Novus” la escritora comienza con una narrativa documental para describir la creación de la Comisión de Papaloapan en 1947 que, en su versión oficial, se encargaría de llevar el progreso y la modernización a la Cuenca del Río Papaloapan, un área olvidada, pero rica en recursos naturales (102). En otros términos, la Comisión se encargaría de despojar a las comunidades indígenas de sus tierras y trasladarlos; labor en la que Juan Rulfo ocupó un papel fundamental: el autor participó de primera mano en el reacomodo de los chinantecos y mazatecos de la zona del Valle de Soyaltepec (104).

Rivera Garza crea una analogía entre Rulfo y el angelus novus de Walter Benjamin; ambos testigos de la Modernidad y del huracán del progreso. En sus palabras, Rulfo fue testigo, documentó y fotografió el huracán que Benjamin llamó progreso. “El huracán que pasó por Comala —y aquí Comala puede ser bien Oaxaca— y por un llano en pleno incendio, dejando sólo los murmullos sin cuerpo y las ruinas que, luego de destruirlas, formaron parte del universo de Rulfo” (108). Sin embargo este apartado no termina al evidenciar el papel de Rulfo como parte de la Comisión. Rivera Garza continúa su trabajo como documentalista para analizar las fotografías de Rulfo que forman parte del Archivo Histórico del Agua y el trabajo posterior de Rulfo para el Instituto Nacional Indigenista. Al final de este fragmento, la escritora entonces establece y reafirma que:

Lo que pasa es que yo trabajo, había dicho Rulfo. Tal vez en esa respuesta impensada, en esa respuesta casi automática, haya más verdad de la que hemos estado dispuestos a conceder [...]

Empleado por los empresarios y la burocracia estatal de la más activa modernidad del siglo, Rulfo acudió a sitios y lo constató todo. Había un mundo atrás, en efecto, desaparecido bajo los embates de presa y nuevos cultivos, sistemas de riego y corrupción y había un mundo hacia adelante, hacia donde lo arrastraba el viento del que él mismo formaba parte, que se negaba a ver de frente [...] Era el mundo ante el cual, al menos literariamente, guardó silencio (139).

Lo que Rivera Garza hace a través de esta lectura particular de la obra del autor interceptada por sus oficios, es lo que Piglia mencionaba en *La forma inicial* como parte de sus Conversaciones en Princeton: “sería muy útil hacer una historia de la literatura analizando el modo en que se ganan la vida los escritores” (344). A través de lo anterior la creación literaria se convierte en producción literaria (en términos económicos) ya no imaginamos a una genialidad escribiendo desde la inspiración ex nihilo sino un escritor que se gana la vida y que a partir de ello absorbe el mundo y lo representa en su obra.

Esta lectura que se propone en *Había mucha neblina...* corporaliza la escritura de Rulfo, ya que su autoría se convierte en *performática*, en un sentido porque la lleva a cabo un cuerpo en un contexto económico, social y político. Y por otro lado porque se construye a través de la lectura, es decir, la recepción, pero en el caso de la lectura/escritura de Rivera Garza, no se muestra un Rulfo estático sino multifacético, situado y a través de filtros no canónicos o hegemónicos, como es el mostrar el filtro *queer* (181) o evidenciar los interdiscursos y las lecturas periféricas del autor (71).

A partir de este ejercicio de necroescritura –escritura que dialoga con los muertos– no se propone una forma de leer a Rulfo, más bien lo interesante de la propuesta es que la máquina de significación vuelva a funcionar fuera de la lectura canónica del escritor mexicano lo que lleva a que el libro de Rivera Garza conlleve una finitud, en términos de Garcés, como condición de

continuación (30). Es decir, la posibilidad de la lectura que se propone en la obra permite otras lecturas y apropiaciones, de Rulfo, pero también también de otros autores o temáticas.

Por otro lado, esta forma de presentar la autoría de Rulfo como performática también la hace ‘débil’, según la teoría performática de Berensmeyer, Buelens y Demoor, ya que va más allá de la agencia autónoma de creatividad original y demuestra cómo se puede configurar una autoría, o al menos estudiarla, a partir de las redes culturales y los actantes sociológicos que habilitan o limitan la escritura (8), en el caso de esta lectura de Rulfo: las lecturas periféricas, las apropiaciones textuales, sus cartas, los trabajos materiales que acompañan su producción, su obra fotográfica, la práctica de alpinismo y las muchas lecturas que se han elaborado sobre él y su obra.

Esta ruptura que se crea en la concepción de la autoría ‘fuerte’ de Rulfo causa un desplazamiento de la construcción canónica de ésta y perteneciente a lo que Weinberg llama familia de cultura pues la obra rulfiana que presenta Rivera Garza deja de solamente representar el “programa de pensar nacional a la luz del horizonte hispanoamericano” (307). En el Rulfo de *Había mucha neblina...* podemos ver al autor que frente al proyecto modernizador nacional es capaz de notar lo que éste deja atrás:

¿Cómo se fragua una identidad nacional? [...] Y se hace así: se construye una carretera para que se lleve sobre su lomo a todos esos sedientos de maravillas y monedas hasta sitios que, habiendo existido, en realidad sólo empiezan a existir entonces (Rivera Garza 60).

Y tal y como dice la cita, así es Comala, que habiendo existido, empieza a existir cuando se escribe.

A través de los capítulos que analizo en este apartado, Rivera Garza resignifica el semiotopo de la obra rulfiana a través de un recorrido por el idiotopo de producción, el de Rulfo, concibiendo la escritura como un proceso creativo y también como un trabajo material situado y en contexto. A partir de esto, se vuelve evidente cómo la construcción de la autoría es social, histórica y performática y parte del sistema de significación de una obra. Y por el otro lado, también se evidencia la materialidad del texto y su relación con otros cuerpos (literarios o no), en donde una obra solo puede entenderse debido a la existencia de otros textos (Ruiz Espinoza 185). Por lo tanto la idea de un autor-Dios creador de todo un universo literario queda desplazada por la autoría desde el uso común del lenguaje, una relacionada e inmersa en la cultura social, política y económica no sólo de su época, sino también de los periodos temporales en los que se interpreta, teniendo el lector o sujeto Ω un papel más activo en el proceso de significación (de la obra como del sujeto productor).

Desapropiación y lectura performativa

Frente a lo anterior, la lectura de Rivera Garza sigue de forma performática desapropiando al escritor mexicano de su lugar estático en el Canon Latinoamericano. En las siguientes páginas de su obra resignifica el semiotopo rulfiano ya no a través del recorrido por las materialidades, sino a través de una lectura activa. En el capítulo IV “Mi pornografía, mi cielo, mi danza estelar”, la autora convierte su recorrido en un ejercicio de reescritura y desapropiación. En primera instancia lo que hace la escritora es fragmentar, aún más, la novela de *Pedro Páramo* en cinco cuentos, un poema visual y dos textos ensayísticos proponiendo un reensamblaje de las piezas literarias y narrativas que forman parte de la máquina de significación

de la obra. Por el otro lado, en este capítulo se deja ver la voz de la autora con más fuerza que los anteriores, sin embargo ésta se encuentra ligada a la lectura y a otros cuerpos textuales o como se explica en la siguiente cita: “el nombre asociado a la lectura remite a la cita, a la traducción, a la copia, a los distintos modos de escribir una lectura, de hacer visible que se ha leído” (Piglia *El último lector* 14).

Esta parte de la obra es una reescritura declarada de la obra literaria de Rulfo, o en términos de Rivera Garza: desapropiada. Dentro de los conceptos de transtextualidad, definida como la trascendencia textual del texto o todo lo que pone a éste en relación con otros textos (Genette 10),⁵³ esta reescritura se podría considerar metatexto o comentario al unir el texto de la escritora al de Rulfo sin citarlo formalmente (Allen 102). Sin embargo, esta forma de transtextualidad tiende a emitir un juicio de valor, y más que eso, el texto funciona como un hipertexto⁵⁴ que atrae realidades antes ocultas y por lo tanto abre un espacio de juego entre el significado ya manifiesto y el significado latente. En este capítulo se expone la experiencia de lectura de Rivera Garza y del mundo que imaginó mientras que leía a *Pedro Páramo* y a la vez teje entre sus líneas la propuesta estética de escritura desapropiativa.

En el primer cuento “Todo lo que hizo fue entreverar sus piernas entre las mías”, el título aparece como un préstamo sin marca o una alusión de los personajes Eduviges Dyada y Pedro Páramo (Rulfo 16). En la novela mexicana el personaje de Eduviges le cuenta a Juan Preciado el

⁵³ Todos los conceptos de transtextualidad e interdiscursividad en *Había mucha neblina o humo o no sé qué se encuentran* definidos y relacionados en la sección de Anexos, *Anexo 1: Transtextualidad e Interdiscursividad*

⁵⁴ El palimpsesto o la hipertextualidad se define como la reescritura de un texto denominado *hipotexto* transformado en un nuevo texto o *hipertexto*, normalmente el hipertexto aparece en forma de pastiche o parodia teniendo el cuenta que el lector conoce el hipotexto (Allen 108). Por el otro lado, Delany y Landow señalan que el hipertexto tiene la capacidad de dialogar con toda la red de textos en la que se inserta (Ruiz Espinoza 91).

deseo o las ganas que le tenía a su padre, Pedro Páramo, en el pasado. En cambio en este cuento el personaje que representa a Eduviges se lo dice directamente al personaje que representa a Pedro Páramo: “Me acosté contigo, con gusto, con ganas. Me atrincheré [sic] en tu cuerpo; pero el jolgorio del día anterior te había dejado rendido, así que te pasaste la noche roncando. Todo lo que hiciste fue entreverar tus piernas entre las mías” (148). Al momento de cambiar el tiempo gramatical a segunda persona, Rivera Garza convierte su texto en un palimpsesto, dándole la oportunidad a la versión de Eduviges de hablar ya no desde la muerte (como en *Pedro Páramo*) sino con vida y directamente al hombre que desea. Con esto, la lectoautora le da una voz más activa al personaje femenino de Rulfo y, además, nos apunta a la lectura que podríamos hacer de éste:

El lector se enfrentará, pues, de entrada, a un héroe emasculado y a una mujer “con ganas”.

Eduviges no es aquí la Malinche pétrea y perforada de Octavio Paz, ni la limitada mujer de la condición femenina de Rosario Castellanos. Eduviges es aquí un cuerpo asexuado a cargo de su deseo (Rivera Garza, 151).

Como podemos inferir de la cita, la reescritura tiene el propósito de mostrar la perspectiva de la autora al leer a Rulfo más que de apropiarse de las palabras, mostrando los mundos que conecta mientras recorre las palabras del texto.

Lo anterior se evidencia a través del *collage* que Rivera Garza describe en *Los muertos indóciles* (127), en éste la lectura de la escritora se sobrepone al texto rulfiano y a la vez se conecta con otros mundos ficcionales. Por ejemplo, Eduviges Dyada tiene una relación directa con otro personaje, La Increíblemente Pequeña: “Puedes llamarme La Increíblemente Pequeña, si gustas” (Rivera Garza 146). Ella aparece también en otras novelas de Rivera Garza como *La*

muerte me da (223) y también tiene una relación implícita con el Grildrig de los viajes de Gulliver (“Nuevo texto crítico” 32). Estas conexiones entre diferentes textos plasman el trabajo comunal que antecede una escritura. Se trata de la repetición que forma parte del archivo, que no sólo evidencia la inderdiscursividad o intertextualidad de los textos, sino que cambia sentido o significado que tiene un personaje o un signo superpuesto en el otro contexto. Como en el *collage*, la repetición se valora por la capacidad de variación semiótica que tiene un fragmento colocado fuera de su contexto y junto a otros.

Otro ejemplo de lo anterior es cuando aparece una hilera de hormigas negras: “Lo primero que vi al abrir los ojos fue una larga hilera de hormigas negras. El antes y el después. Avanzaban de manera incesante y veloz en línea recta. Todas venían hacia mí” (Rivera Garza 147). Las hormigas negras⁵⁵ en este cuento invaden el cuerpo del personaje principal, en relatos de otros autores estos animales se manifiestan de la misma manera, como es en “Los venenos” de Julio Cortázar:

“Conocíamos bien las hormigas de Bánfield, las hormigas negras que se van comiendo todo, hacen los hormigueros en la tierra, en los zócalos, o en ese pedazo misterioso donde una casa se hunde en el suelo, allí hacen agujeros disimulados pero no pueden esconder su fila negra que va y viene trayendo pedacitos de hojas, y los pedacitos de hojas eran las plantas del jardín” (11).

Las hormigas en fila presentan una función polisémica, por un lado, su conjunto, en marabunta, constituye una fuerza mayor en relación a la insignificancia de una sola; y por el otro lado, esa

⁵⁵ La fila de hormigas negras representa un isótopo a lo largo de la literatura y de las narrativas refiriéndose a la ansia, el deseo, el dolor, o la soledad y la invasión, como se utiliza en el texto de Rivera Garza. Por ejemplo, en la película *Blue Velvet* de David Lynch, en la primera escena la tranquilidad, seguridad y orden que representa un suburbio en Estados Unidos se interrumpen abruptamente a través de los sonidos de la manguera, el perro y el ataque al parecer cardíaco del hombre en el jardín para concluir con una toma *close-up* grotesca de hormigas negras en la tierra, representando lo grotesco y la maldad en el lado subterráneo o profundo de cualquier escenario.

misma marabunta en acto de invasión significa, en un nivel metafórico, el encuentro con el otro, algo que remite a otro concepto utilizado en la prosa de Rivera Garza: la hospitalidad (en relación a la invasión):

“Sobre este concepto complejo y polisémico de la hospitalidad pivotará una característica propiamente “riveragarciana”, que explota en esa segunda novela y que se extiende hasta *Allí te comerán las turicatas* y *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de 2013 y 2016 respectivamente: el encuentro con el otro nunca se da sin el fenómeno de la invasión”. (Ríos Baeza 99).

Estos interdiscursos se relacionan con la estética plural que invade un texto o varios para encontrarse con ellos; la lectura y escritura plural a partir de la invasión de los textos.

Esta propuesta estética-literaria no sólo logra ampliar las posibilidades de interpretación, también nos recuerda constantemente que la escritura tiene una inmanencia plural y, por lo tanto, en la construcción de la figura autoral de Rivera Garza como en la de Rulfo el ‘yo’ no existe sin el ‘nosotros’. Aunque el texto se encuentre en formato impreso, es posible, por el uso desapropiado del lenguaje, conectar la narración con otros textos, como funcionan los hipertextos en la web.

El segundo cuento, “Unos Diyitas”, el *collage* y el ejercicio de necroescritura se encuentran aún más marcados ya que el texto de Rivera Garza se entreteje con los pasajes de *Pedro Páramo*, destacados en itálicas. Éstos conforman el diálogo entre Dolores Preciado y Don Fulgor que comienzan en la página 36 de la novela y acaba en la 37 (Rulfo). El entretejido que se narra en el cuento de *Había mucha neblina...* trata de una mujer, La Doble de Doloritas (alusión a Dolores Preciado pero esta es la copia) que está teniendo relaciones sexuales con El

Hombre Reservado (representación de Pedro Páramo) y se da cuenta que está por menstruar por lo que termina dejando una mácula en la cama (Rivera Garza 158). La narración ensancha el mundo de ficción que sucede en Comala y cuenta lo que pudo haber pasado si Dolores hubiera tenido relaciones con Pedro Páramo el día de su boda, con menstuo; o bien puede remitirnos a cualquier situación en la que una mujer se da cuenta de: “Algo irremediamente melancólico en las hojas de los calendarios” (160).

Desde la configuración de la copia del personaje de Dolores Preciado se aprecia el juego que realiza Rivera Garza al narrar una dimensión alterna en el mundo de ficción de Rulfo. Convierte la novela de *Pedro Páramo* en una obra abierta,⁵⁶ en el que Rivera Garza como lectora crea un texto de *'fanfiction'* o cualquier producción paralela o extendida de una obra de ficción por parte de cualquier lector (Alcocer 156). Aunque Rulfo, como autor, no hubiese tenido la intención explícita de permitir una lectura distinta a la estándar, o a la que sólo requiere el consumo, el movimiento de los ojos por las palabras de forma ordenada y secuencial; lo que lleva a cabo Rivera Garza en este capítulo es relacionarse con el texto de una forma activa afectando el significado de éste. A esto se le puede llamar lectura ergódica, en la que la actividad del lector implica una decisión y se compromete con el texto no sólo interpretándolo sino también proponiendo una lectura que afecte el significado del texto (Ruiz Espinoza 54).

⁵⁶ La obra (literaria) abierta se puede entender como una que permite “un movimiento más libre entre las perspectivas y las alternativas de interpretación” (Ruiz Espinoza 19).

La lectura ergódica se utiliza, en la teoría literaria,⁵⁷ para describir la actividad necesaria del lector en algunos textos, en los que el autor obliga al lector tomar decisiones para ir trazando el camino de la narrativa, como se muestra en la siguiente cita:

El término ergódico nombra entonces un tipo de lectura que se contrapone a la simplemente lineal, por esta diferencia de esfuerzo lineal, de atención e incluso físico que el lector debe hacer para comprender un texto; de ahí que contemple en su raíz léxica, el trabajo y el camino (Ruiz Espinoza 54).

A pesar de que *Pedro Páramo* no se presenta con instrucciones de lectura o no obliga al lector a tomar decisiones, el ejercicio que lleva a cabo Rivera Garza lo hace, abre el texto y permite no sólo *otras* interpretaciones de éste sino que lleva la narración a caminos paralelos, y permite pensar en más de una historia a partir de los personajes y el contexto de la novela.

Otro personaje al que Rivera Garza coloca en una ficción paralela es a Miguel Páramo, en el tercer cuento “Un cortejo” el hijo único legítimo de Pedro Páramo se nos presenta como usuario de *Twitter* a través del prefijo @, además todos los párrafos de este cuento están contruidos por menos de 280 caracteres, que es el máximo impuesto por la red social por cada publicación (Rosen y Ihara “Giving you more characters”). Como en otros cuentos de este capítulo, algunos pasajes de la novela se introducen en citas en itálicas y forman parte directamente del cuento: "*Es tan violento y vive tan de prisa que a veces se figura que va jugando carreras con el tiempo.* Eso han oído decir" (Rivera Garza 169).

⁵⁷ Literatura ergódica es un término propuesto por Espen J. Aarseth en *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, para describir la escritura narrativa que requiere que el lector haga un esfuerzo o trabajo para recorrer el texto (Aarseth 1) Según el autor, la literatura de esta índole no se identifica por su soporte (digital o impreso) sino más bien sino por la forma en el que el texto funciona y es leído, por ejemplo el cibertexto es parte de la literatura ergódica pero no toda la literatura ergódica es cibertexto. Por lo tanto es la que en un sentido material incluye las reglas para su propio uso (179).

Esta ficción me parece la única que podría asumirse como comentario ya que gira alrededor del personaje de Miguel Páramo pero la trama sugiere una historia aparte de la novela rulfiana. La narradora parece ser una mujer que emite un juicio sobre el personaje rulfiano como amante:

¿Cuál es momento exacto en que extienden sus brazos y le regalan sus muñecas?

¿De qué se llena el segundo que transcurre entre la leve inclinación de la cabeza que es un saludo y la mano que, expedita, levanta la falda y se introduce sin obstáculo alguno entre las nalgas?

¿En qué instante la mujer se vuelve toda cerviz, algo que se inclina?

Algunas preguntas deben quedarse sin respuestas.

La boca contra el pezón. La boca contra el hombro derecho. La boca contra la nuca y el nacimiento del cabello. Los dientes. La respiración, que se agita (171).

En este caso, la lectoautora resalta un blanco o un silencio de la novela mexicana: las mujeres o amantes de Miguel Páramo. Rivera Garza “propone una representación en la que los lectores aprovechamos lo que ya sabemos de Miguel –su galanura, su sexualidad, sus mujeres, su potencia y su trágica muerte joven– para recrear el punto de vista de una de sus amantes” (Dominguez “Cada mirada”).

La historia de Miguel Páramo (dentro de la novela rulfiana) se transforma en una historia de una mujer con voz, que además presenta su encuentro sexual como un posporno⁵⁸: “Mi

⁵⁸ Wikipedia describe el posporno como: “un movimiento artístico que intenta revolucionar el concepto de la pornografía a través de lecturas feministas y posestructuralistas, específicamente referenciales a Judith Butler en *Gender Trouble* y las teorías de Michel Foucault, especialmente en *La Historia de la Sexualidad*. Los autores María Llopis y Paul B. Preciado son referentes actuales del movimiento en el mundo hispanohablante” (“posporno”). Según la definición de María Llopis el postporno (o posporno) es “la cristalización de las luchas gays y lesbianas de las últimas décadas, del movimiento queer, de la reivindicación de la prostitución dentro del feminismo, del postfeminismo y de todos los feminismos políticos transgresores, de la cultura punk anticapitalista y DIY (hazlo tu misma). Es la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria. El postporno es una reflexión crítica sobre el discurso pornográfico” (38).

pornografía, mi celo, mi danza estelar” (Rivera Garza 171); “Y en el posporno la cenicienta brillaba, el gato se quitaba las botas y la ex durmiente guiñaba el ojo izquierdo” (172).

Además, en el cuento aparecen algunos elementos que se pueden relacionar con los cuentos de hadas, por ejemplo la Caperucita Roja: la presencia de las bestias, un bosque, el fuego, el guardabosques, una mujer y el uso de érase. Esta alusión al cuento infantil se encuentra también ligado al posporno, en el libro de *El posporno era eso* de María Llopis aparece en la solapa la siguiente cita:

Así la Caperucita Roja del cuento, después de ser violada, golpeada y humillada durante siglos, quiere asumir el papel del lobo. Pero son demasiados los abusos a los que ha sido sometida, así que nos vemos obligadas a pegarnos entre nosotras para poder abrir, sentir y llorar las heridas que heredamos de generaciones y generaciones de fábulas. Y así redimirlas y escribir nuevos cuentos.

Todas las caperucitas se vuelven lobos en las prácticas postpornográficas (Llopis).

Como se muestra en la cita, en el posporno se reformulan las narrativas de la sexualidad que habían sido monopolizadas por la pornografía occidental (es por eso el prefijo pos o post) y se utiliza justo el cuento de la Caperucita para manifestar la emancipación de las subjetividades marginadas por esta industria patriarcal (e.g. mujeres, homosexuales, transexuales, etc.).

En “El cortejo” Rivera Garza produce una lectura de Miguel Páramo a través de la redención de alguna de sus amantes, ella narra su posporno. La reescritura y el hipertexto provocan que el semiotopo rulfiano se extienda más allá de la interpretación, tal y como lo veíamos en el ejemplo pasado sin embargo en este cuento no se trata de un “qué hubiera pasado” sino de un “qué hubiesen contado ellas”, es decir, incluye voces que se silencian o evitan en la novela rulfiana o en la lectura hegemónica de ésta. Esto sería la aportación ginocrítica que

transforma y reivindica la representación de la mujer o lo femenino en la obra de Rulfo ahora presentada como lectura/reescritura de Rivera Garza.

Para lo anterior, la autora se apoya de una alegoría entre los actos sexuales (entre cuerpos) y el acto de leer (un cuerpo leyendo otro cuerpo que es el texto) a lo largo de las minificciones, aquí dejo algunos ejemplos:

“Unos dyitas”:

Tenerte dentro de mí: la frase salió entera de sus labios, tautológica. **Constatar, que no leer, es lo que hacemos hoy** (161, el resaltado es mío).

“Un cortejo”:

Esto es un **cuerpo. Lo que estuvo aquí es, en efecto**

Dicho de un cuerpo, **penetrar significa introducirse en otro.** Dicho del frío, penetrar quiere decir hacerse sentir con violencia e intensidad. [...] Dicho de lo agudo del dolor, del sentimiento o del afecto, **penetrar quiere decir llegar a lo interior del alma. Adentrarse. Comprender (un texto)** (171, lo resaltado es mío).

“El estrecho ataúd”:

Aquí **dentro de esta página,** debe existir un hombre que muerde el pezón de una mujer, Y debe estar aquí también la mujer, gimiendo, boca arriba. Dentro del pabellón de su oreja y, luego, dentro del túnel de su oído, las palabras: me haces daño. En efecto, **la mujer gime dentro de esta página y repite las palabras:** me haces daño (187).

La saboreaba y la mantenía bajo su poder al mismo tiempo. **Tragarse un cuerpo. Beberse un cuerpo** (191).

Abrieron el **rectángulo** de la puerta y, desde el umbral, observaron el **rectángulo** de la cama y, sobre una **mesa rectangular, el rectangular de una página** (190).

En estos cinco cuentos penetrar significa: el cuerpo de un texto penetrado por la escritura del otro; un texto que se traga y se bebe al otro y se coloca encima de él, como si hicieran

el amor mientras que narran sobre el amor que están haciendo (Domínguez “Cada mirada”).

Así pues, en las escenas sexuales como en la lectura, las mujeres (aun cuando son penetradas por el sexo del hombre) son quienes toman el cuerpo del ellos, tal como lo hace Rivera Garza con el cuerpo/texto rulfiano. Por ejemplo, y regresando al primer cuento, el personaje de *La Increíblemente Pequeña*, atraviesa literalmente el cuerpo del narrador (Pedro Páramo):

“Sentí como avanzaba sobre mi esternón para caer, luego, en la concavidad del abdomen. Una resbaladilla. Tengo la impresión de que algo cantaba cuando se introdujo bajo la pretina del pantalón. Evadió con destreza mi sexo flácido y muerto. Los testículos informes. El escroto. Ese vello hirsuto y blanco que cubría hasta la ingle. Continuó su camino por el muslo izquierdo, el promontorio de la rodilla, hasta el tobillo. Entonces se salió de mí” (148).

Como se puede ver en la *prospopeya*, el léxico que se utiliza para describir el cuerpo del hombre está asociado a la pasividad sexual (algo que desde el falogocentrismo se utiliza para describir la sexualidad de la mujer): concavidad, sexo flácido y muerto; por lo que se presenta un hombre emasculado y casi impotente frente a una mujer activa y que ocupa. Además, se utiliza la invasión para recorrer y encontrarse con el otro, al igual que con las hormigas en fila. La invasión, ocupación e introducción se encuentran en el mismo campo semántico, por lo que de manera astuta Rivera Garza transgrede los estereotipos de lo femenino relacionado con lo sexual y también reafirma la propuesta estética de lectura a través de la apropiación de textos.

“Allá te comerán las turicatas”⁵⁹ es el cuarto cuento que aparece en este capítulo de reescrituras. En él, una versión femenina de Juan Preciado llega a una casa que representa la Media Luna y encuentra a los hermanos incestuosos de la novela rulfiana. Al igual que en los otros textos se introducen las citas de Pedro Páramo en itálicas: “*Y entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y la otra mitad un hombre y una mujer.* Fue entonces cuando noté que ambos iban desnudos” (Rivera Garza 175). La transformación semiótica o narrativa se muestra en los detalles extras y los cambios en la trama: en el cuento de Rivera los hermanos hablan un idioma diferente al español, el cual la narradora no entiende; además el hombre, Donis, es quien se queda en la casa y la mujer es quien se va: “Entonces fui y me acosté con él. –Donis –dije, antes de abrazarlo. Antes de caer dormida” (180).

En este ejercicio de reescritura Rivera Garza juega con los géneros de los personajes, con lo que le “corresponde” a cada uno masculino/femenino, y no es la primera vez que lo hace. En la novela *La cresta de Ilión* (2002) el género del personaje principal se pone en tela de juicio por el personaje de Amparo Dávila: “Yo sé tu secreto [...] Yo sé que eres mujer” (Rivera Garza 55-56). El personaje principal, entonces, duda de su sexo/género por lo que se deberá reafirmar como hombre (sexo) a través de la eliminación del género (masculino), como se muestra en la siguiente cita:

De hecho, para que el protagonista pueda reafirmarse como hombre, necesita descubrirse como mujer no sólo desde la transitividad del deseo, sino desde la conjunción de géneros e incluso,

⁵⁹ Una versión de este cuento, “Allí te comerán las turicatas”, se publicó en el 2013 como libro ilustrado por la editorial La caja de cerillos y en coedición con Conaculta (Rivera Garza 172).

como se señala en la parte final con la denominación del hueso ilión, desde lo anatómico (Ríos Baeza 113).

La indefinición de los géneros sigue una lectura *queer* parecida a la que Rivera Garza hace a partir del Doroteo/Dorotea de Rulfo, que ya había mencionado, y que la autora reflexiona en el capítulo que aquí se discute, extendiendo la lectura a otros textos rulfianos:

En “Anacleto Morones”, uno de los 17 cuentos que componen *El llano en llamas*, una de las diez mujeres que buscan a Lucas Lucatero para que dé fe de los milagros realizado por su suegro, ahora denominado Niño Morones, es una “a la que le dicen Melquiades”, un nombre de uso tradicionalmente masculino en México (Rivera Garza 183).

A partir de esto, Rivera Garza compone el último cuento, “El estrecho ataúd”, ensanchando el momento en que Doroteo/Dorotea y Juan Preciado comparten el ataúd, pero en éste el ataúd es una cama, y ellos, comparten también sus cuerpos: “el hombre la empujó hacia la cama que, estrecha, apenas si ocupaba espacio a su lado” (190). “Las puntas de sus dedos llegaron a tocar la pared rugosa; sus pies alcanzaron el borde de la cama. Dijo: esto es un juguete. Dijo: esto es un ataúd” (191).

Nuevamente, Rivera Garza en el hipertexto (texto compuesto) transforma el género de los personajes que toma de *Pedro Páramo*, Juan Preciado es la mujer, y Doroteo/Dorotea es hombre biológicamente (no sabemos si masculino o femenino porque da igual) ya que es quien penetra durante el acto sexual pero tiene los dos sueños, bendito y maldito, que tiene el personaje de Dorotea en *Pedro Páramo*. Como un elemento intratextual⁶⁰, aparece la referencia a las crestas

⁶⁰ Elementos que marcan relaciones entre obras del mismo autor (Fernández 79). Véase Anexo 1: Transtextualidad e Interdiscursividad en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*.

de Ilión: “Los pulgares justo sobre las crestas de Ilión” (190) recordándonos a la novela que juega con las denominaciones transgenéricas.

La desapropiación que se puede percibir en los cinco cuentos de Rivera Garza sucede a partir de la transtextualidad y la interdiscursividad entre los fragmentos de textos muertos – llamados así por Rivera Garza en la analogía de la corporalidad y textualidad– y los nuevos cuerpos que nacen a partir de estos pedazos. Así, los ejercicios de reescritura muestran una lectura que hace y que convoca el cuerpo textual de Rulfo a vivir nuevamente, a resignificarse. De esto se trata la necroescritura que Rivera Garza plantea en *Los muertos indóciles*; de configurar textos a partir de otros que se creían estáticos (o muertos). A través de lo anterior, se resignifica también el idiotopo A o la autoría de Rulfo, en palabras de la autora: “El autor vuelve, sí, de entre los muertos, pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto” (57). Es decir que la significación se desplaza de la intención del autor hacia la del lector, siempre acompañada a la del texto, y siempre volátil y flexible pues los cuentos que compone Rivera Garza no sólo sugieren varias lecturas de *Pedro Páramo* sino que quedan irresueltos, fragmentados o inacabados, listos para que otra lectora o lector vuelvan a transformarlos.

Después del análisis anterior, el título del capítulo empieza a tomar sentido; su *pornografía* se puede interpretar como una seducción de un texto al otro mientras que la lectora como espectadora mira excitada y actúa a partir de esta estimulación. Su *celo*, como el apetito carnal de los textos, el deseo o el líbido que mueve a la lectura activa. Y su *danza estelar*, como el baile de luces o de estrellas que representan a los muertos que brillan para seguir en contacto

con los vivos; o los fragmentos de los textos que salen a la luz para configurar el libro que continúa.

A partir de todo lo anterior, el recorrido que lleva a cabo Rivera Garza por encima y entre la obra de Rulfo no sólo muestra cómo la autoría se relaciona con la performática, sino también como lo hace la lectura ya que ésta se manifiesta como una que está haciendo y no está predeterminada.⁶¹ La lectora (en este caso Rivera Garza) deja su posición pasiva para configurarse a partir de su interpretación del texto rulfiano, construyendo una autoría desapropiada donde es imposible separar la producción de la observación, es decir deja de ser individual y se encuentra siempre relacionada (a otros textos y autores) o comunal. Y justamente es en la escritura plural (o el trabajo colectivo) como condición de la autoría en donde la propuesta de Rivera Garza que desprendemos de su obra se relaciona con el concepto de *tequio* que teoriza Floriberto Díaz y que después se introduce a la desapropiación en *Los muertos indóciles* y de lo que hablaré a continuación.

Resistencia y tequio

Al hablar de *tequio* como parte de la estética desapropiativa, se habla de la concepción plural de la escritura como trabajo material que no sólo crea sentido sino que permite a la comunidad lectora ver trazados recorridos semióticos para que se sigan cuántos caminos sean necesarios para la (re)configuración del significado: “el trabajo del escritor en cuanto tal, es

⁶¹ Según la teoría de Judith Butler sobre la performatividad del género, éste siempre se esta construyendo o está haciendo: “*gender is always doing, through not a doing by a subject who might be said to preexist the deed. Therefore, there is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its result*” (34). Lo anterior se podría traducir a la autoría, como en el caso de la propuesta de Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoor, pero también se podría traducir a la identidad del lector a partir de lo que hace con el texto.

decir, en cuanto trabajo [es] uno que, habiéndoselas de cerca con el lenguaje común, se encarga de producir y reproducir tanto significado como significante” (Rivera Garza 277). Se trata, entonces, de la escritura y la autoría que deja la individualidad y crea a partir de lo comunal y que fomenta la lectura de asamblea: una activa, plural y que construya y reconstruya el sentido de los textos.

En un contexto y en un mercado neoliberal donde la autoría hegemónica es la individual, la fuerte y la que supone una inspiración ex nihilo y de seres universales y descorporizados (no situados), el *tequio* (en forma de escritura/lectura) conlleva también resistencia. Por lo que *Había mucha neblina...* se podría analizar como una lectura resistente, en situación de peligro que “son siempre situaciones de lectura extrema, fuera de lugar, en circunstancias de extravío, de muerte, o donde acosa la amenaza de una destrucción. La lectura se opone a un mundo hostil, como los restos o los recuerdos de otra vida” (Piglia *El último lector* 57).

Las voces ocultas y lo no dicho en la obra de Rulfo

En el capítulo “Mi pornografía, mi cielo, mi danza estelar”, Rivera Garza, a través de su lectura performática (reescritura), reivindica a varias mujeres del mundo ficticio de Rulfo, como se vio en el análisis del apartado anterior. Al darles voces a Eduviges Dyada, a La Doble de Doloritas, a la amante de Miguel Páramo y al introducir las transgresiones de género en los personajes pensados como masculinos, crea una lectura que resiste desde lo común y lo hace tanto a la autoría individual como a la representación patriarcal de las subjetividades femeninas. Ambas formas de resistencia van de la mano, tal y como las teorías del feminismo postestructural apuntan: “lo propio y lo apropiado tiene como anclaje un principio de propiedad y posesión que

Cixous detecta en todo sistema epistemológico masculino, centrado en la posesión y la configuración de una identidad propia” (Guerra 47).

Al igual que en los cinco cuentos que analicé, en el postestructuralismo como teoría literaria feminista, la sexualidad y el cuerpo se encuentran ligadas a la escritura y a la autoría. Hélène Cixous propone que lo *masculino* no se basa en lo sexual biológico, más bien se inscribe (junto con el lenguaje mismo) dentro de la esfera del Imperio de lo Propio a partir del miedo a: la expropiación, la separación y la pérdida de atributo, y el miedo a la castración (Guerra 48). En cambio la filósofa francesa insiste que lo *femenino* se desplaza en el ámbito del dar, teniendo la capacidad de desapropiarse sin egoísmo al ser un cuerpo sin ‘extremidad’ o sin ‘partes’ principales (Cixous 48). A partir de lo anterior propone una escritura *femenina* que sea “siempre abierta y fluida, interminable e inagotable” (Guerra 49), y será ésta que permita a la mujer (re)escribirse fuera del falogocentrismo, escribir su cuerpo, “develar un continente negro que no es ni negro ni inexplorable, como indicara Freud, sino inagotable territorio de lo no dicho” (50).

Eliminado lo exclusivamente *femenino*, la reescritura de Rivera Garza contempla las características que se estipulan en la propuesta de Cixous: su escritura se encuentra desapropiada y se crea a partir del cuerpo (como texto a la vez) presentándose inacabado, abierto, fluido y explorando lo no dicho. A través de teorías feministas de la era de Internet, la escritura de Rivera Garza también se relaciona con la cultura hacker y la gestión de recursos (otros textos) para reinventar las formas de reproducción (de subjetividades, significados y significantes). A través de las teorías de Remedios Zafra o del *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway, la cultura hacker tiene un encuentro con el feminismo ya que “la crítica al logocentrismo como estrategia artística y política feminista se ha valido en las dos últimas décadas de una constante analogía con la

estructura horizontal de Internet” (Zafra *(H)adas* 214).

Así, ligadas a la copia este tipo de prácticas creativas permiten al feminismo transitar por el territorio de la ficción y del ‘llegar ser’ de la subjetividad –tal y como lo hace Rivera Garza– para poder imaginar el futuro y escribir arquetipos de la mujer y de otros géneros más apegados a la realidad actual, y a la que se quiere llegar, con la intención de contagiar y culminar en lo colectivo (Zafra 200 y 213). Por lo anterior, me parece válido puntualizar que los ejercicios de reescritura que se presentan en “Mi pornografía, mi cielo, mi danza estelar” son una curaduría del blog “Mi Rulfo mío de mí” que inicio la autora en el 2011, y que además, como lo pudimos ver, le otorga voz (ficcional) a las mujeres del mundo de *Pedro Páramo* y nos dirige hacia una lectura *queer* de esta novela.

En el siguiente capítulo de *Había mucha neblina...*, “Luvinitas”, la autora, también, como en el anterior, explora lo no dicho de la obra rulfiana a través de una lectura performativa. El fragmento se compone del relato del viaje de Rivera Garza por Luvina, el lugar geográfico que inspira el cuento de Rulfo con el mismo nombre. Nuevamente se lleva a cabo una lectura que recorre las materialidades de la obra e incorpora el cuerpo al caminar por lo que escribe el autor mexicano; leer más allá del libro. Las analogías de libro/territorio y leer/recorrer, se convierten en una sola cosa: para leer la obra de Rulfo se recorre el territorio al que ésta representa con la ficción.

En el cuento de Rulfo, Luvina es retratado sin contexto histórico o social, más bien el enfoque se concentra en la mirada de su autor:

“...Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo

único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo hubieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas en la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes” (Rulfo 46).

Al contrario, en el relato de Rivera Garza, podemos conocer más allá de este pueblo triste y ventoso de la ficción rulfiana, la autora explica cómo desde 1954 la Fábrica de Papel Tuxtepec explotó los bosques que rodeaban a San Juan Luvina (Rivera Garza 202), por lo que no es de extrañarse que el pueblo no tuviera nada más que viento y plantitas tristes.

Desde el inicio de la narración, la escritora presenta las voces de diferentes habitantes de Luvina, por ejemplo Reyna, quien trata de redimir a Luvina de las palabras del escritor mexicano: “Yo lo que le quiero decir al señor Rulfo, dice la mujer que organiza el grupo de lectura de la Biblia, es que no todo aquí es tristeza” (Rivera Garza 198).

Durante su recorrido, la lectoautora, va conociendo más sobre Luvina y sus habitantes, y se percata de que la comunidad decidió ‘mover’ al pueblo de sitio: “Hubo dos Luvinas antes. Allá, dice, señalando un punto indeterminado de la montaña. [...] En la Luvina vieja sí se moría todo, especialmente los niños” (Rivera Garza 200). Con esto se puede ver la organización comunal y cómo sus residentes han levantado el pueblo y lo han hecho fértil y funcional: “Se dan los duraznos, sí. Se dan los árboles de duraznos, aclara. Los árboles de manzana. Las nochebuenas. Hay limonares. Calabazas. Maíz. ¿Vio ya mis geranios?” (201).

Al parecer Luvina dejó de ser el pueblo narrado por Rulfo, “el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara” (Rulfo 48). La comunidad, que un día le dio vida a la Fábrica de Papel, logró reapropiar el

territorio (de forma desapropiada) “y ahí siguen ahora, ya que la zona boscosa ha regresado al control comunitario luego de luchas frontales y de resistencias alimentadas por tradiciones del pasado” (Rivera Garza 204).

El capítulo termina con lo siguiente: “Estamos frente a una promesa. Esto que ocurre frente a nuestros ojos, entre el poco espacio que se abre entre nuestros cuerpos, es una promesa cumplida”. La promesa en este relato se cumple, no es una incompleta como la que hace Juan Preciado a su madre sobre ir a Comala y conocer a su padre, Pedro Páramo. Por un lado el compromiso se cumple gracias a los luvinitas que, juntos como comunidad, lograron levantar a un pueblo de los escombros que dejaba la Fábrica de Papel y la Modernidad. Por el otro, es la promesa cumplida de la escritora que inicia el capítulo uno con el título “Prometerlo todo”, y que durante su recorrido va resignificando a la vida y obra de Rulfo a la par de reivindicar las subjetividades y las voces que quedaron fuera de la lectura hegemónica de la obra Rulfiana y de la Modernidad en México, como un *tequio* o una lectura/escritura desapropiada y performática.

El sexto, y penúltimo apartado, “Lo que podemos hacer los unos por los otros”, también narra un recorrido, la caminata de la autora por la sierra oaxaqueña. En este apartado se intercala el relato de Rivera Garza mientras sube la montaña con algunas notas de Rulfo sobre la misma actividad que realizó el escritor mexicano más de cincuenta años antes (Rivera Garza 227).⁶² Este *collage* nos permite a los lectores comparar ambas lecturas sobre la montaña, la cultura (los mixes) representada en ambos textos y la actividad de caminar, perpetrada por ambos escritores.

Las notas sueltas de Rulfo acompañan las fotografías que tomó al documentar la danza de los mixes (ayuujk) en la montaña y aunque en el capítulo no aparecen las fotografías se puede

⁶² En 1955 Juan Rulfo, acompañado del cineasta Walter Reuter, viajó a la sierra oaxaqueña para documentar las danzas del pueblo mixe (los ayuujk) de Tlahuitoltepec (Rivera Garza 227).

abstraer de estos fragmentos de texto la mirada del autor sobre la comunidad mixe:

En contraste con la dura naturaleza que los rodea, su temperamento es dócil, disciplinado y sencillo. Aunque calificados de seres irracionales y carentes de valimiento, los mixes han compartido durante siglos sus bienes y sus males; la alegría y la desgracia y, más que nada, su soledad (cit en Rivera Garza 220).

Una mirada distanciada, sin crear personajes o ‘pasar’ el micrófono a las voces que retrata. Tal y como lo expresa el poema apropiado con el que acaba Rivera Garza el libro: “como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan” (246). Sin poderse juzgar de equivocada, la mirada de Rulfo a través de las fotografías o los fragmentos de las notas sueltas “nunca fue capaz de producir la imagen del habla, el momento en que la boca se abre y el lenguaje, la lengua del bosque, emerge desde los órganos internos del cuerpo [...]” (Rivera Garza 228).

Desde su perspectiva, el relato de Rivera Garza apunta hacia otro horizonte, casi parece que se habla de otra montaña y de otra cultura a la que se acercan ambos autores desde la condición de extranjeros. En primera instancia, la autora hace hincapié en la escritura del cuerpo; en los primeros fragmentos se nombran a partir de distintas partes del cuerpo o sentidos que se encuentran implicados en el recorrido físico, “El astrágalo”, “Alveolos”, “Nuestro sentido del olfato” (217, 219, 220). En éstos podemos encontrar sinestesias que nos permiten, a los lectores, entender a través del cuerpo la experiencia de subir la montaña:

Inhalamos y, después, exhalamos. El aire pasa a través de la nariz y boca, viaja a través de la tráquea hasta alcanzar los bronquios y, una vez ahí, los alvéolos. A esto se le llama arder. El intercambio entre dióxido de carbono y el oxígeno se lleva a cabo aquí, en los alvéolos.

Exhalamos. Las plantas de los pies. El globo terráqueo. Inhalamos. Y, por primera vez, nos detenemos. Debemos estar a unos tres mil metros sobre el nivel del mar (218).

Esto forma parte de la estética desapropiativa y la performática de la escritura, escribir el cuerpo. Se trata de una respuesta al semiocapitalismo, una era en la que el trabajo inmaterial es el factor fundamental en la producción de valor, por lo que la implicación consciente del cuerpo erótico en el lenguaje poético revaloriza la voz y abre camino a nuevas formas de autonomía social (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 44).

Por el otro lado, entre las palabras de la autora, se incorporan los saberes mixes sobre el recorrido: “Esto es una montaña sagrada, advierte el anuncio: ‘Wintsë ëki yim mpëmpe myajk juukyïwa. Wats yak it’ Respete al dador de la vida. Y así lo hacemos. Esperamos a una distancia precavida mientras los padres y los padrinos y los abuelos continúan con su procesión” (Rivera Garza 218). En el caminar de la autora, la relación entre el cuerpo y el territorio ya no sigue un orden occidental, el ritual mixe deja de ser objeto de estudio o espectáculo para convertirse en episteme, e incluso techne, pues desde esta cosmovisión la comunidad y sus rituales se encuentran en conexión estrecha con la Tierra definiendo tanto su existencia como los conocimientos y filtros con los que entienden la realidad social e individual (Díaz 367), así Rivera Garza en su recorrido incorpora, con sus limitantes de extranjera, la cosmovisión mixe como filtro para narrar su experiencia en la montaña y entenderla y también como techne ya que sigue su ritual para llevar a cabo el recorrido, o al menos trata de hacerlo.

Al subir la montaña y narrar el acto, Rivera Garza se encuentra en constante intercambio con el pasado. Al contrario que el Ángel de Benjamin, la historia se encuentra inscrita en la montaña y se palpa de frente como un presente, por dos cosas: una, el intercambio entre los

pasajes de Rulfo y el relato de Rivera Garza, y dos, por la tradición, entre los mixes, de subir la montaña y que la autora trae consigo en el relato:

No hay soledad en la montaña. ¿Cuántas mujeres y hombres han dejado su huella en esta vereda, abriendo esta vereda, formando esta vereda mientras nosotros nos ponemos los zapatos y empezamos a caminar? La historia de esta procesión data de tiempos muy antiguos, de cuando Kondoy, un líder rebelde de los mixes, encontró refugio en una cueva de la montaña (230).

Con esto, Rivera Garza resignifica la perspectiva de Rulfo sobre la cultura mixe y les otorga voz. Ésta deja de ser una comunidad silenciosa que comparte soledad, al contrario, y en palabras de la autora, “En la montaña no hay soledad. Esto es lo opuesto a la soledad. Esto es lo que podemos hacer los unos por los otros en una montaña. Esto es lo que hemos hecho.” (231).

Esta última frase se puede llevar a un nivel simbólico más allá de la experiencia física de Rivera Garza al subir la montaña. Puede significar también el *tequio*, lo que puede hacer Rivera Garza con el lenguaje: incluir voces e invocar muertos, a Rulfo, pero también las voces que omitió la Modernidad, la de los mixes y la de las mujeres.

El último apartado es una traducción al mixe del capítulo IV “Lo que podemos hacer los unos por los otros”, elaborada por Luis Balbuena Gómez. Siguiendo lo anterior, con esta mezcla de géneros (literarios y culturales), voces y lenguas, Rivera Garza reitera la capacidad que tienen los textos de encontrarse en un estado plural, en comunidad. Repito sus palabras: “Esto es lo que pueden hacer los unos por los otros. Esto es lo que hemos hecho” (231). Así termina su libro y así podemos entender la estética desapropiativa a través de un recorrido transgenérico, performativo y donde resuenan múltiples voces a la par de la la autora.

Precisamente por la naturaleza performativa de la autoría de Rivera Garza, el análisis de

esta obra (y sus discursos) no se pueden terminar en el análisis literario del texto. Por lo anterior, en el siguiente capítulo se aplica el modelo performativo, sociológico y económico para estudiar la autoría de Rivera Garza en esta obra desde sus materialidades y su recepción. Al igual que la escritora, se necesita poner el cuerpo, recorrer el archivo digital, indagar en textos fragmentados de la red, entrevistas, otras producciones literarias, y así llegar a una lectura desapropiada de la escritora.

Capítulo II: Análisis de la recepción y de las materialidades de la obra

Los estudios performáticos de la autoría, como ya lo he mencionado, apuntan a reconstruir la historia de la literatura desde un recorrido sociológico y económico por los sujetos Alpha y Ω y sus idiotopos. Es decir, mediante los factores materiales, ideológicos y discursivos, que afectan tanto la significación de una obra como la posición de su autor/a en el campo cultural, desde la recepción y producción del libro. Siguiendo lo que establece Piglia:

Habría en este sentido dos caminos. Por un lado, seguir al lector, visto siempre al sesgo, casi como un detalle al margen, en ciertas escenas que condensan y fijan una historia muy fluida. Por otro lado, seguir el registro imaginario de la práctica misma y sus efectos, una suerte de historia invisible de los modos de leer, con sus ruinas y sus huellas, su economía y sus condiciones materiales (*El último lector* 14).

El recorrido que favorece el estudio de *Había mucha neblina...* es el segundo. Tal y como Rivera Garza lo hace sobre la obra rulfiana. En este capítulo contemplo hacer un registro de la lectura que se ha hecho de la obra y los efectos que ha tenido esta práctica en la circulación del sentido (tanto del libro como de la autoría).

Por un lado, la recepción, y en segundo término, las materialidades del texto, todos los factores económicos, sociales y materiales que forman parte de los procesos de producción, distribución, difusión y observación de la obra. El acercamiento a éstos es posible con mayor facilidad debido a que las tecnologías de información y las redes sociales han propiciado un cambio significativo en la forma de participación política, cultural y social (Alcocer 154). Muchos de los mecanismos que forman parte de la performática de la autora y del libro se apoyan de

soportes digitales, por lo que la exploración del archivo digital me permite tener un alcance más profundo (al menos en cantidad) al análisis de las materialidades y la recepción.

Por lo que menciono, este capítulo contempla un análisis de: los medios de comunicación digitales que reciben tanto a la obra como a la autoría de Rivera Garza; los artículos académicos que abordan el libro; las redes sociales de la autora, en el sentido de plataformas digitales (*Twitter* y algunas entradas del blog) y en el otro (conexiones y colaboraciones con otros agentes del campo cultural); y la posición de Rivera Garza dentro del campo y la industria cultural.

Procedimiento de recolección de datos

Para realizar la recolección de datos que forma parte del análisis de la recepción y de las materialidades de la obra, el uso de herramientas tecnológicas y redes sociales fue indispensable. Tal como se muestra en el acercamiento metodológico –en la Tabla 1: Corpus complementario a *Había mucha neblina o humo o no sé qué*– estos datos se recolectaron durante el 2018 y el 2019. Para todas las noticias, artículos y textos que provienen de medios de comunicación digitales se utilizó en primer término el buscador “Google Noticias” debido a mi interés en la recepción mediática tradicional; este medio acota los resultados a entradas de sitios registrados y verificados como periódicos noticiosos. En segundo término se buscaron de manera individual artículos en un conjunto de revistas literarias seleccionadas a partir de su presencia en redes sociales, su relación con la autora y su tiraje en México. También se recurre a información encontrada en entrevistas encontradas en diferentes medios: podcasts, capítulos de libros y medios digitales. En esta muestra también se incluyen artículos escritos por Rivera Garza para medios digitales.

La noticias relacionadas específicamente a *Había mucha neblina o humo o no sé qué* se buscaron con un intervalo de octubre del 2016 a la fecha de búsqueda; por el otro lado, las noticias relacionadas a la autora se buscaron con un intervalo del 2000 a la fecha de búsqueda, aunque el primer resultado aparece en el 2003. Es decir, 30 meses en el primer caso y 16 años, en el segundo. Esos lapsos constituyen un marco temporal suficiente para poder ofrecer el panorama que ambicionamos, en relación con la fecha de publicación del libro y con la carrera artística/literaria de la autora. En ambos casos se excluyeron las noticias o artículos repetidos o que sólo mencionaran el libro o la autora de manera superficial o efímera teniendo como tema principal algo distinto o ajeno.

Los artículos académicos se recolectaron a través de “Google Académico” sin un intervalo específico de búsqueda y sólo se consideraron las publicaciones que analizan el libro de Rivera Garza de manera central. Por el otro lado, la lista de publicaciones se obtuvo de la Enciclopedia Mexicana de Literatura (elem.com.mx). Los tweets se extrajeron de la librería de Twitter, para esto me di de alta como desarrolladora y expliqué los motivos de la investigación; la plataforma me concedió los permisos para conectarme con su API (*Application Programming Interface*) y así poder acceder a bibliotecas de información; con ésto pude descargar los últimos 3200 tweets del usuario @criveragarza (de la autora), que son el máximo que permite la plataforma.⁶³ El intervalo de tweets se encuentra entre el 2016 y el 2018 (la fecha de recolección); posterior a esto –ya que la investigación tenía un enfoque cualitativo más que cuantitativo– filtré los tweets por año y por naturaleza (retweets u originales), en cada categoría elegí sólo los tweets más relevantes para analizar, es decir, los que fueron compartidos más

⁶³ Más información en: <https://developer.twitter.com/en/use-cases/analyze>

veces. En el 2016 analicé todos sus tweets originales y los que compartió de otros usuarios, sólo los que tenían más de 100 RT; en el 2017 y 2018 sus tweets originales más de 5 veces compartidos y los compartidos con más de 500 RT. Los cambios de elección entre el 2016 y el 2017 y 2018 se debe a que, como la autora se volvió más popular, el número de publicaciones excedían mi capacidad de análisis para esta investigación y rebasaban por más del 100% a los tuits del 2016, lo que podía afectar los resultados del análisis.

Procedimiento de análisis de datos

Al igual que la recolección de datos, para el análisis fue necesario el uso de herramientas tecnológicas. Toda la información fue descargada o acomodada por categorías en Google Sheets, ahí fui agregando columnas para describir las categorías emergentes y la codificación propuesta por Beuving y Vries, de acuerdo con la observación y la teorización de ésta (162). Por ejemplo, en los artículos de medios hice una columna para cada uno de los datos bibliográficos del texto: autor, publicación, fecha, texto de Rivera Garza que se menciona, tipo de texto: reseña, noticia, entrevista. Después, de acuerdo con el instrumento, deduje categorías emergentes; procedí con la primera categorización teórica, después con la integración de categorías utilizando filtros para así llegar a una delimitación específica de categorías que relaciona toda la información recolectada.

Tabla 2: Ejemplo de análisis de datos de medio de comunicación digital sobre Cristina Rivera Garza, según el instrumento de investigación.

Título	Cristina Rivera Garza viaja al dolor de un manicomio mexicano
Publicación	El País
Tipo	Reseña
Fecha	09/09/2003

Obra que se menciona (de Rivera Garza)	Nadie me verá llorar
Paso 2: codificación abierta	Locura y uso del archivo para la escritura. El estilo abierto de escritura que va surgiendo mientras se escribe. Mención a Carlos Fuentes y su apreciación de la obra de Rivera Garza. Trabajo en la Universidad.
Paso 3: primera teorización	Escritura documental. Autoría débil. Uso del archivo para dar voz a otros (locura). Mención a relaciones sociales dentro del campo (Fuentes) y otros trabajos (academia)
Paso 4: integración de categorías	Autoría débil por: uso de archivo Autoría débil por: relaciones sociales Autoría débil por: otros trabajos
Paso 5: delimitación de categorías	Autoría débil por producto de redes culturales y actos de autorización. Escritura documental.

El proceso que se muestra en la tabla anterior se repitió con todo el corpus complementario, como se explica en apartados anteriores, con el propósito de responder con las preguntas de investigación de acuerdo con los tres ejes de análisis: estudio de la autoría y de la propuesta estética de autorías desapropiadas, la propuesta de lectura performática, y la resistencia como tequio de la escritura. El método de Beuving y Vries no sólo funciona para relacionar la información con la recepción de la obra, los cinco pasos anteriores a esta descripción de resultados también resultan útiles para identificar las relaciones sociales de la autora dentro del campo o los temas con los que se le relaciona: parte también del análisis de su autoría. Por ejemplo, en el caso anterior, la mención de Carlos Fuentes en la reseña funciona como una autorización que avala a la novelista mexicana y forma parte de las redes sociales de la autora. Por otro lado, la mención de la locura refuerza el campo semántico de las temáticas con las que se liga a Rivera Garza.

Las únicas dos excepciones que no analicé a través del instrumento anterior fueron: la lista de otras obras y el contexto económico de la publicación de *Había mucha neblina humo y no sé qué*; con esto me refiero a la casa editorial y los apoyos económicos que recibió la autora para escribir el libro. Sin embargo, éstos se estudian a través del modelo hermenéutico y semiótico que funciona de forma transversal en la tesis. De manera deductiva establezco su relación con el sentido de la obra según el marco teórico que expongo en el apartado correspondiente, principalmente con el concepto de autoría performativa, con la propuesta de escritura desapropiativa y con los procedimientos de exclusión, control y utilización en la producción de la obra.

Resultados

Los resultados de este segundo capítulo de la tesis están organizados de tal manera que responden a las tres preguntas de investigación que propongo en la sección teórica. La primera subsección trata sobre la construcción de la autoría de Rivera Garza fuera de la obra literaria: los actantes sociológicos que la habilitan y limitan, sus relaciones de colaboración y/o competencia, los medios de producción, la recepción en torno a su figura autoral y todos los factores que componen la performatividad de su autoría. La segunda subsección se concentra en la propuesta de lectura que reviso en el marco teórico y en el primer capítulo de la tesis: la lectura activa y de asamblea. En esta fracción se conecta la recepción de la obra con los conceptos de la necroescrituras y la desapropiación: la corporeización de los textos, la asamblea, la comunalidad y la resignificación de la obra de Rulfo y su autoría. Por último, presento cómo la recepción hace uso del *tequio* que ofrece la obra de Rivera Garza: la (des)apropiación de términos, la red de

escrituras comunales, la resistencia como parte de la fuerza centrípeta de reestructuración del canon literario mexicano, entre otros discursos que siguen fuera del libro, en otros textos y reescrituras y que promueven la desapropiación, la asamblea y la comunalidad.

Transgresiones a la autoría tradicional

La escritura sin lectura no es posible, la producción de un texto se lleva a cabo por el acto de escribir y leer de manera simultánea (Ezquerro 55). Sin embargo, este proceso tiene que realizarse por alguien más que el sujeto productor, pues de lo contrario el libro/texto sólo existe para una persona. Como ya lo menciono anteriormente, el proceso de observación por sujetos Ω (en referencia a la teoría de Milagros Ezquerro) forma parte de la significación de la obra, “la lectura [...] es, por lo tanto, cofundador del texto, no sólo en el proceso de producción lectura-escritura, pero también en el proceso de observación por un sujeto Ω diferente del sujeto A, que lleva el texto a la circulación del sentido” (57).⁶⁴ Por lo tanto para responder la primera pregunta de investigación: *¿De qué manera la escritura de Rivera Garza en *Había mucha neblina humo o no sé qué se opone a la concepción tradicional de la autoría individual y fuerte?*, concibo la escritura como un proceso abierto e incompleto que se sigue con la lectura.*

Por otro lado, las materialidades de la obra, aunque se contemplen como factores que van más allá del gesto de la escritura (Chartier 2), son parte de la escritura o de la producción en la circulación del sentido. Así, el análisis de la recepción y de las materialidades de la obra se vuelve fundamental –en el mismo nivel que el análisis literario– para comprender la

⁶⁴ Cita en idioma original: “la lecture (puisque c'est ainsi que l'on désigne généralement, s'agissant d'un texte, le processus d'observation) est donc co-fondatrice du texte, non seulement dans le processus de production "lire-écrire", mais aussi dans le processus d'observation par un sujet omega différent du sujet A, qui fait entrer le texte dans la circulation du sens” (Ezquerro 57).

performatividad de la autoría. Siguiendo lo anterior, divido esta sección en tres partes: las transgresiones que lleva a cabo la figura autorial de Rivera Garza a la concepción de una autoría autónoma y fuerte; las manifestaciones de performatividad y comunalidad en las materialidades de la obra y los discursos de la recepción; y los factores sociológicos y discursivos que habitan y limitan la escritura-lectura.

Transgresiones en la escritura de Rivera Garza

Una de las primeras transgresiones a la agencia autónoma que la autoría de Rivera Garza presenta es la misma que caracteriza a Rulfo como autor performático en *Había mucha neblina...*: sus trabajos, parafraseando a la autora: la interrupción que representan esos trabajos, las necesidades que satisfacen y la independencia que le otorgan. Todo junto y todo a la vez (90).

Rivera Garza nació en Matamoros, Tamaulipas, el 1ro de octubre de 1964. Estudió Sociología en la Universidad Autónoma de México y maestría y doctorado en Historia Latinoamericana en la Universidad de Houston. Ha sido profesora en la UNAM, la UAEM, la San Diego State University; la Universidad de Pauw, Indiana y el ITESM, campus Toluca, y en la Universidad de Houston, donde dirige el posgrado de Escritura Creativa en español.⁶⁵ Su actividad académica le ha permitido escribir ficción y le ha dado libertad económica, en sus palabras: “el hecho de que siempre he vivido tantos años fuera de México y que siempre he tenido un trabajo que me respalda, pues siempre he sido profesora, me ha dado una libertad muy grande” (“No puedes cerrar los ojos. No puedes olvidar a los migrantes que mueren en el desierto: Rivera Garza”).

⁶⁵ Enciclopedia de Literatura Mexicana: <http://www.elem.mx/autor/datos/929>

Por otro lado, el trabajo académico se ha alineado con sus trabajos como escritora, en los apartados anteriores demuestro cómo *Había mucha neblina...* se alinea con la teoría presentada en *Muertos indóciles...* y en la crítica también se ha establecido esta relación (academia-escritura), como se muestra a continuación: “Una de nuestras escritoras más consecuentes, aun cuando padezca una tara común a los profesores-escritores: poner su obra literaria al servicio de su agenda académica, misma que, y ya lo he dicho y no hace mucho, deploro” (Domínguez Michael, “Novedad de Rulfo”). Aunque en esta editorial se refleja como algo negativo, la relación entre el trabajo académico y literario de Rivera Garza es una de las corporizaciones de su obra: la evidencia del trabajo material que acompaña el proceso de producción y de escritura. La misma autora se ha posicionado frente a esta relación al hablar del doctorado de Escritura Creativa que coordina en la Universidad de Houston:

El perfil tradicional que enfrentaba a la creación contra la academia, mostrándolos como los proverbiales agua y aceite de la producción cultural, se fue debilitando para dar lugar a escritores cada vez menos temerosos de admitir su uso e, incluso, su gusto por la teoría o por lecturas no necesariamente limitadas al campo de lo literario. A diferencia de los escritores de las clases altas que se educaban en bibliotecas privadas y que nunca tuvieron que someterse a la evaluación de sus colegas en comités universitarios, una amplia gama de escritores de las clases medias y populares (entre las cuales me cuento) tuvo acceso a libros y foros culturales en los ámbitos universitarios (Rivera Garza, “Escritura Creativa”).

Tomando en cuenta lo anterior, una posible respuesta hacia la editorial que critica como su trabajo de profesora y académica se entretenga con su actividad artística sería: *pues es que ella trabaja.*

Por otro lado, y además de la independencia económica y la aportación intelectual que le da el trabajo académico, su reputación y su nombre en los medios de comunicación se alimentan de estos títulos: profesora, académica, investigadora.⁶⁶ También de otros adjetivos como, errante, fronteriza, experimentadora, como se muestran en las siguientes citas tomadas del análisis de medios: “errante desde pequeña” (Aguilar “La escritura una aventura extrema”); “Su respuesta contribuye en mucho a definir su perfil de autora fronteriza [...] porque también en el terreno literario lo suyo es el nomadismo, la transgresión deliberada de los límites” (Alfonso, “El norte no es un lugar: Cristina Rivera Garza”). Esto va deslindando su autoría de una fuerte y canónica y más inclinada hacia la experimentación y la transgresión de los parámetros literarios. Como ya lo han dicho los críticos: “Leerla es traspasar los límites del lenguaje, cruzar fronteras de diversos géneros y quedar al filo del suspenso con muchas preguntas y pocas respuestas” (Estrada loc.289). Estas disidencias de la escritura se ligan a lo periférico y no canónico, una autoría débil siempre relacionada al estatus de su cuerpo: transgresora y migrante o nómada, experimentadora y académica.

La figura autoral de Rivera Garza se encuentra encarnada: está situada donde su cuerpo lo está, con su trabajo, con su condición de migrante, con su condición de mujer. Su nombre y autoría, en varias ocasiones, están relacionadas, nunca es sólo autora y en muchas ocasiones es parte de un “grupo” de escritoras mexicanas o latinoamericanas. Títulos como “Las revolucionarias de la vida cultural de México” o “Escritoras de América Latina, al fin visibles” le

⁶⁶ En la mayoría de los artículos analizados se mencionan los trabajos que lleva a cabo la autora como estudiante, académica, investigadora, etc. con excepción de uno, publicado en tres periódicos digitales: “Cristina Rivera Garza: no dejemos de ser tercios” (Milenio, El Universal, Vanguardia), en el que se habla de el premio José Emilio Pacheco que recibió la autora. Un ejemplo es el artículo “Cristina Rivera Garza viaja al dolor de un manicomio mexicano”, publicado en El País, que menciona el trabajo de la autora cuando se refieren a ella: “señaló Rivera Garza, profesora de Historia en la San Diego State University” (Silió).

otorgan corporalidad a su nombre y la convierten en una representación impuesta de un colectivo: el de las mujeres que escriben, o el de las escritoras del Norte del País, o el de las mujeres académicas, nómadas, profesoras, fronterizas que escriben. Esto se aleja de la autoría tradicional, patriarcal y occidental que presenta la figura autoral como un sujeto descorporeizado y universal. Tal y como se demuestra en la siguiente cita:

[...] esas representaciones encarnadas entran en conflicto con una de las principales operaciones de delegación corporal que ha producido la institución literaria y artística: precisamente la sustitución del cuerpo del autor en tanto organismo de carne y hueso por un dispositivo no menos organizado, coherente y funcional, la obra o corpus. Éste se concibe como el verdadero *cuerpo* del escritor o del artista en cuanto tal, puesto que son la materialización del carácter, la idiosincrasia o el temperamento (siempre asociados al *fuero interno*, es decir, siempre concebidas como instancias espirituales o intelectuales) que le convierten en autor (Pérez y Torras 8).

Sin embargo, estas transgresiones permiten la entrada de otras “desobediencias” estéticas en la escritura de Rivera Garza, como lo son los desplazamientos de un género literario al otro en una misma obra, en sus palabras: “los únicos géneros literarios que reconozco son los libros y la nota suelta, todo lo demás son arenas movedizas, creo que los grandes clásicos son libros que cuestionan las clasificaciones” (“La escritura una aventura extrema”). También el uso de archivo y la reescritura como propuesta creativa se salen de los parámetros estéticos convencionales y que, como he dicho anteriormente, permiten la entrada del *otro*, tal y como lo menciona la autora en entrevista para El Universal:

Lejos de una idea romántica y autoglorificante de la literatura como un edificio que se hace a sí mismo en la soledad única el genio, trabajo con la noción de la escritura como un foro público,

una práctica de producción y de escucha con otros y para otros (“El Norte no es un lugar: Cristina Rivera Garza”).

Estas consideraciones podrían ser paralelas, su escritura por un lado y su condición corporal por el otro, pero no lo son, se presentan mediáticamente implicadas. La autoría de Rivera Garza es débil ya que está atada a su cuerpo y al trabajo material que convive con su trabajo creativo y también es débil porque su escritura nace a partir de otras: del archivo, de la reescritura e incorpora las voces de otros: “Estamos ante una de las estrategias más radicales de Rivera Garza [...] la consideración del texto como un tejido de citas y del lenguaje como un territorio común” (Abenshushan en “Sobre los hábitos alimenticios de las turicatas: Cristina Rivera Garza y Juan Rulfo). Como lo propone Abenshushan en la cita anterior –y como ya lo he revisado en el marco teórico y en el capítulo anterior– las técnicas de reescritura, uso de archivo y corporeización de la escritura (y por lo tanto de la autoría) se oponen a la autoría tradicional por ser estéticas vinculadas a la colectividad en contrario al individualismo del genio.

Por lo todo lo anterior, y más que llamarle débil a la autoría de Rivera Garza, desde el idiotopo Ω (o recepción) se le vincula con otras autoridades y formas de escritura por lo que su transgresión es al concepto neoliberal e individualista del autor desplazando el sentido ontológico de su autoría hacia la colectividad y el *performance* y el epistemológico hacia el archivo, la reescritura y el lenguaje como un estar-en-común.⁶⁷

Escritura, performatividad y comunalidad

⁶⁷ El término *estar-en-común* en la teoría filosófica de Marina Garcés en *Un mundo común*, que ya se habla en el Marco teórico, se refiere a un modo de estar más allá de lo físico, de lo globalizador y de lo capitalista que configura una totalidad-sistema que asume en su interior a cada individuo de manera autónoma (25). El estar-en-común que se propone por medio del lenguaje y de escritura incorporizada se relaciona al *nosotros* no por un sujeto plural sino más bien por las actividades en común, necesariamente compartidas, de los cuerpos en la alianza y solidaridad de sus lenguajes y sus mentes (30).

La escritura de Rivera Garza es altamente relacionable con la autoría performática, en su propuesta de lectura y de análisis de la obra rulfiana que presenta en *Había mucha neblina...*, como mostré en el capítulo anterior, y también por otras cuestiones en su obra literaria más temprana.⁶⁸ Por otro lado, los temas que la recepción mediática utiliza para describir su obra tienen una vinculación con lo que ya he estado hablando: con la escritura colectiva, con el archivo, y con la escritura documental. Desde la cobertura de *Nadie me verá llorar* (1999) – novela que de cierto modo la coloca en un lugar reconocido dentro del campo literario– los medios de comunicación hablaban del uso del archivo y del estilo abierto de escritura que va surgiendo mientras se escribe (Silió “Cristina Rivera Garza viaja al dolor de un manicomio mexicano”). Y así, conforme fue avanzando su carrera literaria, estos conceptos ligados a la estética desapropiativa se fueron repitiendo entre la recepción, en títulos como: “Cristina Rivera Garza se sumerge en la reescritura” (Aguilar Sosa).

Lo anterior se puede relacionar al trabajo académico de la autora o su ‘agenda’ académica pues en entrevistas Rivera Garza muestra que tiene muy claro lo que está haciendo con su escritura:

He estado con la idea de la escritura colectiva, la cual se reconoce como un proceso colectivo, aquella que incorpora textos y voces de manera explícita, aquella que se articula, de manera también explícita, a narrativas más amplias, siempre con la idea de subvertirla (Rivera Garza en

⁶⁸ Domínguez en “La frontera de la autoría y la escritura” analiza a Rivera Garza como autora, a través de un recorrido por *El mal de la Taiga* (2012) y *Verde Shanghai* (2011) marcando estas transgresiones a la autoridad escritural individualista y fuerte que ya he estado hablando, y asociando la escritura de la autora con la performatividad: “La narradora evidencia su proceso escritural, disolviendo la fijeza de la letra impresa y su sonido, con preguntas sobre el lenguaje, sobre la traducción, sobre los tiempos o los tonos sonoros con los que se produjo la imprecisa experiencia para contarla más prudentemente” (Domínguez 451).

“No puedes cerrar los ojos. No puedes olvidar a los migrantes que mueren en el desierto: Rivera Garza”).

Por lo que la performatividad de su autoría no sólo se da por la condición de mujer o de fronteriza que acompaña al nombre Cristina Rivera Garza, sino también por la corporización y colectividad que la misma autora empuja como estética (y de alguna manera ética) detrás de su obra literaria. Aunque son cuestiones autónomas (su condición de mujer y las estéticas performáticas) se manifiestan paralelamente y son vistas desde la recepción como variables interceptadas.

A partir del análisis de la recepción académica, o especializada, es más evidente la vinculación entre la autoría de Rivera Garza con el cuerpo, la reescritura y la performatividad así como lo colectivo o comunal/comunitario. Como ya lo he mencionado, la escritura de la autora lleva consigo un discurso metalingüístico junto con el discurso narrativo de sus obras de ficción. Cécile Quinata, en su artículo “El cuerpo escritura de Cristina Rivera Garza”, reflexiona sobre esto llamándole ‘río subterráneo’ de la escritura⁶⁹ y establece que:

[...] del estilo riveriano nos llevará a proponer una teoría del Autor que hace del mismo texto una unidad corporal vertebrada con la que se confunde metafóricamente el Autor. [...] Así que la idea de cuerpo-escritura no hay que entenderla como la «escritura del cuerpo» sino más bien como la «presencia del cuerpo dentro de la escritura» (Quintana 131).

⁶⁹ Quintana en su artículo llama «río subterráneo» al discurso que, según la metáfora que retoma de Fidel Chávez Pérez, se introduce de modo clave en las obras de Rivera Garza. Chávez Pérez, resignifica el «secreto» de la literatura, propuesto a su vez por Luisa Valenzuela, para referirse a lo que es imposible de ignorar en la escritura aunque no sea visible: la escritura para romper órdenes y establecer otros (130).

La autora hace la distinción entre la literatura que coloca el cuerpo de manera temática, y por otro lado la que cuenta con la presencia del cuerpo, o en otras palabras, escrituras que involucran las materialidades económicas, políticas y sociales que conllevan en su producción.

Lo anterior, si se inscribe desde la performatividad,⁷⁰ no se contempla como un cuerpo autorial pasivo y previo al discurso (que igual modificaría el significado del texto) sino como uno que se construye con y a través de la escritura. La figura de la autora que presenta la recepción tiene precedentes culturales y axiológicos (como lo mencioné en apartados anteriores) pero va a detentar esta figura mística y descorporizada durante la escritura para recordarnos a los lectores que en las palabras hay un cuerpo que escribe y se escribe.

Otro ejemplo de lo anterior, lo podemos ver en “La frontera de la autoría y la escritura en Cristina Rivera Garza” artículo académico que propone que la autoría de Rivera Garza es abierta, en el sentido que incluye y abraza otros textos para incluir en ésta el proceso de lectura (453). A partir de esto, según el autor, Rivera Garza logra lo siguiente:

[...] silenciar momentáneamente la ilusión de “autorización” de la palabra del autor para dejar que la palabra común (y no la voz autorial) suene. No se trata de silenciar al creador, es cuestión de encontrar los límites en los que se cifra el inicio de la voz que cuenta una historia: rastrear el origen de una experiencia de la que se da cuenta no en el autor, sino en el lenguaje compartido (Domínguez 454).

⁷⁰ En este caso hablo de la performatividad que teoriza Butler (1990) en *Gender trouble* al establecer que cualquier teoría de la construcción cultural del cuerpo tiene que también cuestionar el constructo del cuerpo pasivo y anterior al discurso. Por lo que la performatividad va a ser la subversión a esta pasividad y esencialismo de los cuerpos (176).

Al incluir otras voces y escribir de forma dialógica, la autoría se vuelve performática al unir el proceso de producción y observación (escritura/lectura) y evidenciar el trabajo material que implica crear un texto.

Por otro lado, la voz de Rivera Garza está presente en la reconfiguración de su autoría literaria a través del uso de diferentes soportes (físicos y digitales) que le sirven para escribirse fuera del libro tradicional. Pensando en la autoría performática, Pérez y Torras llaman a estos soportes *dispositivos escenográficos*, que como las entrevistas, se encuentran al servicio de la representación de la escritora (31). Hoy en día las plataformas digitales y las redes sociales funcionan como estos dispositivos escenográficos en donde la autoría lleva a cabo un de sus *performance*; por lo que en las entrevistas, las columnas, artículos, en su cuenta de *Twitter*, entre otros, Rivera Garza va también configurando los discursos y la agenda que propone sobre la autoridad creativa y la escritura colectiva.

Ella misma se ha interesado en pensar sobre estas nuevas formas de literaturas, en el ensayo *Escribir no es soledad*, Rivera Garza reflexiona sobre las escrituras que se llevan a cabo en *Twitter* y utiliza la teorización de Josefina Ludmer sobre literaturas postautónomas para describir lo que se hace cuando se tuitea:

1. Digámoslo así: un tuit no produce sentido sino presente.
 - 1.1. Un tuit no cuenta lo que pasó; constata que algo sucede.
 - 1.1.1. Un tuit es lo que sucede (Rivera Garza 11).

En este sentido, la escritura en *Twitter* es performática también por su cualidad de instantaneidad y de fabricar presente, como lo dice la autora. Se convierte en un escenario donde se (re)presenta Rivera Garza como figura pública.

Debido a lo anterior, me interesa el análisis de sus tuits (los que ella produce y los que comparte) para así poder evidenciar la figura autoral que Rivera Garza configura a través de su escritura en redes sociales.

A través del análisis pude constatar que el perfil de la autora se puede dividir en las siguientes categorías temáticas, de acuerdo al modelo de Beuving y Vries (162). En la siguiente tabla se puede ver la última categorización del proceso y en la descripción se puntualizan los subtemas que presenta cada una:

Tabla 3: Categorización del perfil de *Twitter* de @criveragarza 2016-2018: tuits producidos por la autora

Categoría	Descripción	Número de tuits
Política	Tuits sobre temas de coyuntura política, tanto de Estados Unidos como de la política mexicana. Desde elecciones hasta comentarios sobre política pública, manifestaciones sociales y activismo político. Sobre Estados Unidos el enfoque se concentra en elecciones y migrantes. Sobre México, en inseguridad, narco y desaparición forzada.	2016: 4 tuits
		2017: 10 tuits
		2018: 1 tuit
Feminismos	Tuits sobre temáticas relacionadas con el feminismo como movimiento social y político. También reflexiones sobre el género y la condición marginada de la mujer. Reflexión y opinión sobre la escritura de mujeres y el feminismo dentro de la industria y el campo literario.	2016: 2 tuits
		2017: 1 tuit
		2018: 1 tuit
Docencia y academia	Tuits sobre su trabajo como profesora de la Universidad de Houston u otras. Principalmente promoción de talleres, conferencias, programas o trabajo de alumnos. También tuits sobre trabajo de investigación.	2016: 8 tuits
		2017: 10 tuits
		2018: 16 tuits
Promoción de carrera artística	Compartir artículos, reseñas y entrevistas sobre su obra literaria. Promover su obra y traducciones de ésta así como agradecimientos de premios literarios. O también promoción de la carrera artística/literaria de otros y otras autoras.	2016: 16 tuits
		2017: 27 tuits

		2018: 5 tuits
Escritura	Tuits que se pueden considerar escritura creativa o reflexiva. Juegos de palabras, reescrituras. Reflexiones sobre el quehacer de la escritura, la literatura, y otros hechos literarios.	2016: 8 tuits
		2017: 32 tuits
		2018: 12 tuits
Lecturas (desapropiaciones)	Tuits sobre lecturas literarias, de teoría y de archivo. Al momento que las escribe se vuelven materialidades o huellas de su escritura, lo que los lectores saben que influencia su obra artística.	2016: 11 tuits
		2017: 7 tuits
		2018: 8 tuits
Personal estilo blog o misceláneo	Tuits sobre viajes, deportes, humor, astrología, compartir paisajes, contar el presente y conversaciones personales, con amistades o con otros <i>tuiteros</i> .	2016: 49 tuits
		2017: 8 tuits
		2018: 12 tuits
Totales	Total de tuits que se pueden considerar originales, no RTs o tuits compartidos pero no escritos por ella.	2016: 98
		2017: 95
		2018: 55

A continuación, y aunque los resultados los he presentado de forma cualitativa, presento algunas reflexiones cuantitativas y estadísticas de los resultados obtenidos a partir del análisis categórico de los tuits y retuits de la autora. Esto se debe a que me resulta más interesante revisar los resultados por temática y cómo se entrelazan con la teoría.

Tabla 4. Porcentajes por categorías y por años de tuits producidos por el usuario @criveragarza

Categorías	Año	%	Año	%	Año	%	% en relación al total
Política	2016	4%	2017	11%	2018	2%	6%
Feminismos	2016	2%	2017	1%	2018	2%	2%
Docencia y academia	2016	8%	2017	11%	2018	29%	15%
Promoción artística	2016	16%	2017	28%	2018	9%	19%
Escritura	2016	8%	2017	34%	2018	22%	21%
Lecturas/ Desapropiaciones	2016	11%	2017	7%	2018	15%	10%
Misceláneo/ Personal	2016	50%	2017	8%	2018	22%	28%

Tomando en cuenta los resultados de las tablas anteriores, la escritura que Rivera Garza produce en *Twitter* es un su mayoría personal, a modo de blog, o miscelánea. Estos tuits no entran en la categoría de ejercicios de escritura o lo que algunos teóricos han llamado *tuitaratura*,⁷¹ por poseer características propias de la literatura como la originalidad, la ficcionalización y el lenguaje poético (Hale 125). Estos tuits no representan juegos de palabras, minirrelatos, poesía o cualquier empleo del lenguaje poético o narrativo. Por ejemplo, en éstos comparte sus actividades deportivas: “1,250 libres bajo techo. Check. Afuera llueve” (@criveragarza). O las interacciones con otros usuarios de la plataforma: “@sorais Ya quedamos. Va abrazote” (@criveragarza). Esta categoría, aunque trate sobre distintos temas, le otorgan de alguna manera cuerpo a su autoría, ya que el lector o sus seguidores pueden concebirla como real, un cuerpo atrás de un dispositivo: alguien que practica deportes, le gusta la astrología y

⁷¹ Según el artículo “Twitter y la minificación: un espacio de contacto entre los autores y sus lectores y la creación de microrrelatos interactivos” definen *tuitaratura* como escritura en *Twitter* de ficción caracterizada por su originalidad y creatividad. Se pueden integrar recursos de la red social, como son la arroba y los *hashtags* y pueden variar de subgéneros como el tuitrelato, la tuitnovela, tuitpoesía y tuitteatro (Hale 125).

mantiene relaciones interpersonales. La elección de este tipo de entradas en esta red social favorece la comprensión de la estructura y los giros temáticos propuestos en su libro sobre Rulfo. Es decir, evidencian las condiciones materiales de la producción artística y, en ellas, la vida de sus creadores como indisolublemente ligada a aquéllas.

En adición a lo anterior, en comparación con el 2016, en el 2017 y 2018 los tuits personales disminuyeron considerablemente (de 49 tuits a 8 y 12). Es necesario tomar en cuenta que analicé sólo los tuits con mayor impacto, pero de igual forma, se podría decir que los tuits con mayor alcance tienen una tendencia a dejar de ser personales o significar poco numéricamente en comparación con otras categorías. Por lo tanto se puede decir que la presencia de Rivera Garza en redes sociales y la imagen que configura como autora dentro de la plataforma (excluyendo lo personal), se relaciona con su trabajo (docencia y academia) (15%), con la promoción de su carrera artística y la de otros escritores y escritoras (19%), y con el ejercicio activo de su autoría, es decir con la escritura o la tuitatura (21%).

Estos ejercicios de escritura sitúan y le otorgan cuerpo a su autoría debido a que el lector es parte del proceso de producción y distribución de la obra literaria como consecuencia de la inmediatez de *Twitter*. Sin embargo, aunque parece que la actividad de la autora en las redes sociales sea una, y la escritura de los libros tradicionales sea otra, hay momentos de encuentro entre ambas. Por ejemplo: “Recordaré que hubo una vez, en un pueblo llamado San Juan Luvina, en que un síndico comentó tres libros. #Luvina2017” (@crivergarza). En este tuit, Rivera Garza se encuentra en San Juan Luvina como parte de su experiencia material y de investigación que sirvió para la publicación de *Había mucha neblina o humo o no se qué*, además podemos ver

que el orden gramatical puede hacer eco a la escritura rulfiana.⁷² Por otro lado también los tuits se entrelazan con la teoría literaria que alimenta la estética desapropiativa y de lo que habla a manera de ensayo en *Muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*: “Todo tiene cuerpo. Y, si tiene cuerpo, tiene cuerpos. Y, si tiene cuerpos, tiene política” y “Un texto sin contexto es un escritor sin cuerpo” (@criveragarza).

Así mismo, aunque son pocos los tuits en los que la autora comparte sus lecturas, éstos permiten a los lectores reconocerlas en las obras literarias, en este caso Twitter sirve como un registro de algunas de las (des)apropiaciones que realiza la autora y que van configurando el idiotopo alpha o de producción. Por ejemplo: “Hace mucho que no subrayaba tanto un libro como este *Voices from Chernobyl. The Oral History of a Natural Disaster*, de S.

Alexievich” (@criveragarza) o “Immaterial labor could easily be mistaken for life, which is why the biopolitical must take a new form. Moten&Hardy, *The*

Undercommons” (@criveragarza). En ambos tuits se puede ver una de las líneas de interés que

sigue en su trabajo creativo. El caso de *Chernobyl* ya lo había mencionado Rivera Garza en

Había mucha neblina... al comparar la tragedia que sufrió esta ciudad con Comala (97); por el

otro lado la autora también ha mostrado un interés por las materialidades, el trabajo y lo

biopolítico, principalmente en *Muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*.

⁷² Juan Rulfo escribió en *Pedro Páramo* “El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de la cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir” (62), Rivera Garza en *Había mucha neblina...* (92) señala la similitud gramatical de este párrafo con el inicio de *Cien años de soledad*: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el Coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota que su padre lo llevó a conocer el hielo” (1). Hago hincapié en esto ya que el tuit que señalo en el texto parece seguir el mismo formato gramatical de combinar tiempos verbales con memoria y recuerdos, al hablar de Luvina, pueblo que inspiró un cuento rulfiano. Hay en ello también una poética implícita y es la relacionada con las influencias puestas en manifiesto tanto como los homenajes implicado. Es decir, su escritura incluye a sus lectores ideales, a través de continuos guiños como éste.

En cuanto a los tuits que entran en la categoría de promoción artística o de docencia y academia (19% y 15%), éstos conforman parte de la labor social de la autoría de Rivera Garza. *Twitter* deja de funcionar como un espacio de recreación y creación artística, como lo estuve discutiendo en los párrafos anteriores, y se desempeña como una institución cultural para administrar el capital simbólico y que favorece la creación de redes entre agentes del campo cultural. En comparación con otros medios de difusión y administración de cultura, las redes sociales cambiaron el modelo convencional de distribución de productos culturales y artísticos. La tecnología trajo consigo complicados algoritmos para hacernos llegar información, productos, servicios y demás con una eficiencia de colocación que nunca antes se había visto. *Twitter*, por ejemplo, utiliza un algoritmo para mostrar en el cronograma de cada usuario los tuits de sus seguidos en orden cronológico pero también les otorga una clasificación valorativa para mostrar aquellos mejor clasificados en la parte superior del cronograma. Este algoritmo toma en cuenta lo siguiente: el impacto de cada tuit, sus comentarios y cuántas veces ha sido compartido, si tiene imágenes, videos o utiliza hashtags y arrobas; el autor del tuit, el número de seguidores y las interacciones que el usuario tenga con el autor (cuántas veces visita su perfil o comparte o le gustan sus tuits); y por último el contenido y qué tanto se relaciona con los gustos de cada usuario y con las preferencias de los usuarios seguidos (aquellos con los que usuario A tenga más interacción) (Koumchatzky y Andryeyev “Using Deep Learning at Scale in Twitter’s Timelines”).

Por lo anterior, *Twitter* es una plataforma que mezcla los conceptos de *pull* y *push culture* o cultura de empuje y de tracción. La cultura de tracción o *pull* se refiere a la parte de la cultura volitiva, es decir en la que cada individuo tiene una participación activa para personalizar sus

experiencias culturales a través de la creatividad, la toma de decisiones y la evaluación (Lull 45). Sin embargo, los algoritmos van acotando ideologías y formaciones culturales que se parecen cada vez más entre ellas o que respetan cierto orden ideológico. La cultura, a través de las redes sociales, también llega como una cámara de eco de manera implícita o no necesariamente bajo nuestro conocimiento o consentimiento. Entonces, es evidente su relación con la cultura de empuje o *push culture* (Lull 47).

En la medida en que los tuits de Rivera Garza, sobre su obra literaria o trabajo en la academia, van alcanzando mayor impacto, llegan a audiencias muy específicas o al menos con intereses específicos. Es decir, llegan a los lectores ideales. Puede sonar limitante que la audiencia y los usuarios influyan fuertemente en esta distribución (como una especie de *agenda setting* con base en los usuarios), sin embargo por la naturaleza horizontal de Internet, hay más posibilidad de una distribución plural, pues no permanece exclusivamente en manos de grupos élite la distribución del capital simbólico. Las redes sociales e Internet, por lo que vemos, pueden darle entrada a voces a través de: temáticas, relación con otros usuarios, y construcciones autorales, entre otras variantes que se separan del reconocimiento institucional (e.g. premios o contratos con grandes editoriales).

Esta forma de promoción artística y académica a través de Twitter, con base en el algoritmo descrito, crea audiencias. Pero además es inevitable pensar en las redes que se generan entre usuarios y autores. Rivera Garza por medio de sus tuits promociona su obra y la de otros y otras autoras, y éstos también lo hacen con ella; esto conlleva a que los usuarios de unos u otros autores empiezan a detectar los vínculos de agentes artísticos y culturales y comiencen a seguirlos. El usuario, entonces, es capaz de detectar redes de escritoras que se promocionan entre

ellas, trazar temáticas y estéticas comunes además de colaboraciones en proyectos fuera y dentro de Internet.

Por ejemplo, en este tuit Rivera Garza promociona la presentación de un libro de la autora Verónica Gerber Bicecci: ““La amistad es una terquedad que inaugura la correspondencia entre iguales”, esto y más en *Mudanza*, de @ambliopia. Lo presentamos hoy 11/28 en #FIL31, salón Juan José Arreola, 7:30 pm” (@criveragarza). La relación con esta autora ha ido más allá de las redes sociales, como se puede ver en este tuit. Gerber Bicecci forma parte, junto con Rivera Garza, de la compilación de ensayos sobre feminismos en el libro *Tsunami* (2018) y también fue una de las autoras que participó en *Con/dolerse* (2015), segundo volumen de *Dolerse, textos desde un país herido* (2011), en donde escritores y escritoras dialogan con el texto primero de Rivera Garza. Por otro lado, ambas también comparten temáticas o al menos han tratado, en su trabajo académico o creativo, temáticas similares; en el 2019 Gerber Bicecci fue invitada a Chile a impartir una clase abierta de “Reescrituras desobedientes y Autorías femeninas”, nombre que hace eco a las escrituras desapropiativas que teorizó Rivera Garza, anteriormente.

Estas formas de relacionarse con otros agentes del campo cultural y literario se repiten y los lectores lo pueden percibir a través de las redes sociales. La autoría de Rivera Garza se relaciona con otros nombres como Sara Uribe, Lina Meruane, María Negroni, Vivian

Abenshushan, Yasnaya Aguilar, entre otras escritoras.⁷³ Sin embargo, sus nombres no se relacionan de la misma forma que los críticos han reunido escritores por movimientos o generaciones como el *boom* o la generación del *crack*, al menos no se hace todavía. Las relaciones que se presentan, con ayuda de las redes sociales, se perfilan más como colaboración que como competencia. Sus nombres pueden estar relacionados con sus cuerpos por ser mujeres o mexicanas, latinoamericanas, o bien por tener cierto rango de edad. Sin embargo, más se leen y escuchan juntos por su promoción mutua, por citarse, por temáticas comunes y por sus proyectos en conjunto, como ya lo he mencionado. La autoría de Rivera Garza se va configurando también gracias a estas relaciones sociales dentro del campo, que tejen una red (parecida a Internet y a las redes sociales) en la que las autorías se transforman en nodos interconectados, reconocibles de forma individual, pero conectados con base en colaboraciones, temáticas y corporizaciones de su autoría.

⁷³ Sara Uribe, al igual que Verónica Gerber Bicecci, participó en *Tsunami* (2018) y en *Con/dolerse* (2015), además esta autora cita frecuentemente a Rivera Garza en su tuit personal: “Tuve que reescribirlo porque no conozco otra manera de decir quiero vivir dentro de ti. Quiero traerte aquí, conmigo. Aquí. Había mucha neblina o humo o no sé qué, Cristina Rivera Garza” (@rarauribe). También ha citado a Rivera Garza en sus obras, en *Antígona González*, comienza con un epígrafe de Rivera Garza que habla de la apropiación, ya que Uribe al igual que Rivera Garza tiene la preocupación como escritora de “cuestionar el estado de las cosas y escribir” (Uribe 46) y hacerlo a través de las voces de *otros*. Por lo que la teoría de Rivera Garza, en obras como *Dolerse: textos desde un país herido* (2015) y *Muertos Indóciles: necroescrituras y desapropiación* (2013) sirven de marco teórico para leer la obra de Uribe. Simplemente en Google Académico existen 62 artículos que abordan *Antígona González* utilizando textos de Rivera Garza. Por otro lado, María Negroni ha sido invitada al programa de Doctorado en Escritura Creativa que coordina Rivera Garza en la Universidad de Houston y su obra ha sido reseñada por Rivera Garza en *El País*. Vivian Abenshushan fomenta, al igual que Rivera Garza, la escritura a partir de otras escrituras; ha impartido cursos como “La gran escuela del plagio”, curso teórico-práctico sobre la digestión consciente y crítica de todo material, incluso en su promoción se menciona incluir teorías y estrategias de Rivera Garza. Además su ensayo *Permanente obra negra* trata de un libro, como ella lo (no)escribe, sobre varias reflexiones, una de ellas: escribir de forma colectiva y utilizando escrituras de *otros*. Desde la portada, la autora firma su nombre y después aparece [et al]. Lina Meruane y Rivera Garza participaron en un ejercicio, coordinado por la revista digital *Traviesa*, en el que las autoras intercambian correos electrónicos reflexionando sobre la escritura, su autoría latinoamericana residiendo en Estados Unidos, los efectos de Internet y el inglés en su escritura, entre otros temas (“Intercambio: Meruane vs. Rivera Garza”). Por último, Yasnaya Aguilar también ha sido invitada al doctorado de Escritura Creativa de la Universidad de Houston que Rivera Garza coordina, además Rivera Garza la menciona en *Había mucha neblina...* que gracias a este proyecto la conoció y compartió momentos en Oaxaca para poder escribir el libro.

Con esto puedo decir que la autoría de Rivera Garza –gracias a las redes sociales, a las interacciones que los lectores pueden percibir y a la recepción mediática– se concibe performática, como ya lo justifiqué anteriormente, y de alguna forma comunitaria, ya que las relaciones sociales que acompañan su construcción autoral fuera y dentro de la obra literaria se basan en la colaboración más que la competencia jerárquica dentro del campo cultural. Estos encuentros diversos con otras escritoras, principalmente mujeres, nos lleva a pensar en la lectura de asamblea, en diálogos y debate y continuación de los libros o textos por otros y en otros medios (Rivera Garza, “Despropiación para principiantes”). Lo que significa que estas literaturas en red⁷⁴ no sólo habilitan la escritura y la configuración autoral de Rivera Garza, también expanden la experiencia de lectura para conectar textos, teorías, estéticas y cuerpos dentro de la obra literaria (como detectar las apropiaciones e interdiscursividades) y también fuera de ella en lecturas que se continúan (e.g. talleres, textos de otros autores, diálogos, debates, círculos de lectura, reseñas).

Actantes sociológicos que limitan o habilitan la escritura

Al reflexionar sobre los actantes sociológicos que habilitan la escritura de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* implica considerar la particularidad de que se trata de un recorrido de y desde la obra rulfiana y la figura autoral de Juan Rulfo. Reparando los procedimientos de exclusión y de lo prohibido de Foucault, en este punto es relevante analizar por qué Rivera Garza puede y pudo reescribir a Rulfo. Ello, no sólo a partir de una lectura creativa, sino a través de una

⁷⁴ Las literaturas en red, como ya lo había mencionado en el Marco Teórico, son “escrituras que crecen y recrean nuevas maneras que potencian la experiencia del lector y del escritor, a través de escrituras colectivas de escrituras corales, de escrituras y lecturas simultáneas fragmentarias y superpuestas que desafían el recorrido lineal de la letra” (Vottero 1).

radiografía completa de su obra, vida laboral y contexto sociopolítico; quién o qué le otorgó el “derecho” para tomar, moldear, transformar y hacer del Rulfo canónico un Rulfo suyo de sí.

Dentro del funcionamiento del campo literario en México parecería haber algo prohibido en reescribir y analizar, de la forma en que lo hizo Rivera Garza. Esto se evidencia, por ejemplo, en el rechazo del libro por parte de la Fundación Rulfo, organización legitimada para “cuidar y difundir el legado artístico” del escritor.⁷⁵ La Fundación Rulfo, a través de un correo electrónico dirigido a la Coordinación de Difusión de la UNAM, por parte de Víctor Jiménez, su director, expresó su desacuerdo con *Había mucha neblina o humo o no sé qué* y revocó su presencia de la Fiesta del Libro y la Rosa 2017 dedicada a conmemorar los cien años del natalicio del autor de *Pedro Páramo*, en la que Rivera Garza presentó su obra (“Comunicado UNAM”). A pesar de esto, el libro no fue censurado; incluso la UNAM desaprobó la respuesta de la Fundación y prosiguió con la Fiesta del Libro y la Rosa, como lo había contemplado, pero sin utilizar el nombre del autor. Por lo tanto, la autorización la permiten otros actantes sociológicos. Uno de ellos fue la recepción mediática: la respuesta de los periódicos y revistas digitales se tornó en favor de Rivera Garza, o más bien en contra de la Fundación Rulfo y su presidente. No obstante, la polémica desatada por estas posiciones encontradas nos interesa en la medida en la que favoreció la aparición (y el posterior fortalecimiento) de actantes sociológicos en el campo cultural literario en México.

El análisis de la recepción mediática del libro (no de otras obras) muestra, principalmente, la controversia entre la Fundación y la publicación de Rivera Garza –más de la mitad de los 42 artículos encontrados mencionan como hecho noticioso la polémica– y sólo dos

⁷⁵ Según la información de su página de Facebook “Juan Rulfo”, https://www.facebook.com/pg/jrulfo/about/?ref=page_internal

de estos artículos mostró un posicionamiento negativo hacia el libro o la autora. Los artículos que se posicionaron de forma objetiva y tuvieron una intención de seguir el hecho noticioso le dieron más espacio a la voz de la autora o a la posición oficial de la UNAM, algo que se puede evidenciar sólo con leer los títulos: “Defiende Rivera libro sobre Rulfo”, “La UNAM sí festejará a Rulfo”, “Nunca he escrito libros domesticados: Cristina Rivera Garza”, “Libro sobre Rulfo no difama. Rivera”. Incluso hay algunos títulos más críticos frente a la Fundación, aunque su contenido trate de presentar sólo los hechos: “Critican a Fundación Rulfo”.

Por otro lado, los artículos, que mencionan la controversia y muestran un posicionamiento positivo de manera evidente hacia la autora, varían en sus razones. En todos los artículos se puede leer la crítica hacia la Fundación y su forma de censura a *otra* interpretación acerca de la obra rulfiana; tres de ellos son muy tajantes frente a esto. “Éste es el escritor más importante de México y no lo podemos nombrar”, “Burocracia Cultural” y “Quieren raptar al escritor mexicano más importante del siglo XX” son los tres títulos de los artículos que menciono. En ellos se explicita la condena a tratar de limitar y canonizar una sola interpretación de un autor tan relevante como Rulfo; por ejemplo en un especial de *Televisa.News*:

Por absurdo que parezca esto es verdad: para nombrar a uno de nuestros autores más leídos y entrañables, tenemos que obtener un permiso. Esto implica que la obra literaria y la figura pública de un artista representativo de México ha dejado de ser un bien común. Desde luego, esto es un disparate. Si no podemos decir el nombre de un escritor o compartir sus imágenes algo de nuestro patrimonio común, como mexicanos y como lectores, está perdido. Nombrar es importante porque es una forma de traer al presente lo que sea que se nombre (García, “Éste es el escritor más importante de México y no lo podemos nombrar”).

En este artículo, su autora, Nayeli García, reclama que la literatura pertenece a todos o debe hacerlo ya que la existencia de la escritura recae en su comunidad lectora, que no siempre tiene que estar de acuerdo con la interpretación o la lectura de otros lectores. Lo también interesante de este artículo no es sólo la crítica a la apropiación de la interpretación de Rulfo, sino también el la forma como presenta el libro de Rivera Garza:

Se trata más bien de un trabajo, basado en muchas re-lecturas del texto y de una investigación profunda, que narra episodios poco conocidos de la vida del escritor (como su faceta como fotógrafo oficial o como empleado de la compañía Goodrich-Euzkadi). Los resultados de laboriosas visitas a varios archivos públicos están presentados de manera poco común y se alternan con experiencias muy personales de lectura o, inclusive, con textos originados a raíz de la lectura de Pedro Páramo o El llano en llamas (García, “Éste es el escritor más importante de México y no lo podemos nombrar”).

Por lo anterior, se puede percibir cómo el trabajo de archivo y la escritura documental son otras estrategias que la escritura de Rivera Garza visibiliza a un público no necesariamente especializado. Esto se presenta también en los artículos que se posicionan de manera positiva sin mencionar a la Fundación. Por ejemplo, en una editorial de *Milenio* el autor reconoce y elogia el trabajo de Rivera Garza detrás de la escritura de *Había mucha neblina...* relacionando este trabajo material con el archivo y la escritura con cuerpo: “Depositó muchísimos de sus hallazgos tras hurgar en archivos, recorrer carreteras polvosas, realizar múltiples lecturas, subir altas montañas y experimentar en carne propia lugares, situaciones y ambientes que conservan los ecos de Rulfo” (Hidalgo, “Era Juan Rulfo o había mucha neblina o humo o no sé qué”). Sin proponérselo, este artículo editorial está configurando a la autora como si fuera una etnógrafa atenta a los detalles, que realizó un trabajo de campo y recogió datos para construir su texto.

Reconfigura, de esta forma, la imagen del autor desvinculado del mundo, aislado en una habitación, que sólo depende de su imaginación y la ayuda de las musas. Tal vez sin tenerlo en mente, ofrece otra mirada sobre el trabajo autoral, semejante al desarrollado por el mismo Rulfo, en sus trayectos, sus afanes, su cotidianidad.

Lo anterior, entonces, no sólo le da un peso habilitador al uso del archivo, también le da peso al trabajo material que Rivera Garza realiza para llevar a cabo la escritura. Con esto, la idea de las escrituras autónomas y que existen por sí mismas se va difuminando para darle entrada a las literaturas postautónomas, como las nombraba Ludmer (45), o desapropiadas, en términos de Rivera Garza.

Por el otro lado, al analizar la recepción mediática del libro, dos artículos se posicionaron de manera negativa frente al libro. Uno, escrito por Roberto García Bonilla en *El Universal*, enuncia fallas bibliográficas de la autora y una falta de crítica o perspectiva sobre Rulfo. El autor se concentra en resaltar erratas en la bibliografía y los pies de página. García Bonilla critica la referenciación equivocada de su libro *Un tiempo suspendido* en la obra de Rivera Garza y defiende la singularidad de los autores y el uso de la propiedad privada con debida referencia: “Estamos olvidando la importancia de las bibliografías como herramientas metodológicas a nombre de la libertad escritural y el rechazo a las convenciones (Bonilla, “Neblina y humo sobre Rulfo”). Al final, lo anterior lo relaciona con la propuesta de libro comunalista de Rivera Garza y le pregunta a la autora: “¿a qué se refiere cuando señala: “Sigo pensando que el libro comunalista (*sic*) es posible. Que es deseable”? ¿Se refiere a que los autores tomen información de otros sin la exigencia de dar el acuse de su utilización?” (Bonilla, “Neblina y humo sobre Rulfo”).

La otra editorial que circuló una crítica negativa es “De homenajes y reticencias” publicada en *Milenio* por el escritor y ensayista Armando González Torres. En dos párrafos el autor señala la falta de creatividad autónoma por parte de Rivera Garza y señala un uso exhaustivo de la cronología de Roberto García Bonilla. También critica el estilo y la estética en *Había mucha neblina....* como se muestra a continuación:

[...] su caracterización del Rulfo experimental es poco original y un tanto forzada y sus intentos de ficción y demás pirotecnias abusan de la urbanidad de sus lectores. Queda la impresión de que el libro, más que configurarse, se rellena con retazos sacados del ropero. Por supuesto, lejos estoy de venerar las fronteras estrictas entre géneros; sin embargo, libros como éste ilustran la forma en que la interdisciplinaridad y el experimentalismo (reverenciados por cierta academia) son la coartada para saltarse procesos creativos y argumentativos [...] (González Torres, “De homenajes y reticencias”).

De estas dos editoriales el enfoque que me interesa destacar es el uso de textos de otros. La bibliografía y las referencias adecuadas, por un lado, y por el otro, el uso excesivo de textos de alguien más y la falta de aportaciones originales. Y con esto cabe señalar que la crítica podría extenderse a las necroescrituras, la desapropiación y a la escritura documental; en las que el *collage* y la reescritura son condiciones necesarias. Se trata de una yuxtaposición respaldada por la teoría literaria, pues las necroescrituras apuestan por la creatividad y el asombro, a partir de la epifanía no enunciada sino compuesta (Rivera Garza 127). Asimismo, González Torres desarrolla la idea de creatividad original que proviene de la inspiración individual y la existencia de genialidades ex nihilo: “Si indagamos en los rituales creativos de la mayoría de los creadores eminentes, no sólo en literatura y en las artes, sino también en la arquitectura y en las matemáticas, te das cuenta que existe este halo de inspiración” (Herrera, “La inspiración es un

gran enigma": González Torres"). Lo que me lleva a regresar al análisis de la autoría, por un lado el concepto de genio y de inspiración de González Torres se ajustan al concepto de autoría fuerte como agencia autónoma de creatividad original (Berensmeyer et al 8). En cambio la autoría que propone Rivera Garza es débil, en la que "la escritura no es resultado de una inspiración tan inexplicable como individual sino una forma de trabajo material de cuerpos concretos en contacto—tenso, volátil, irresuelto—con otros cuerpos en tiempos y lugares específicos" ("Desapropiación para principiantes").

Por todo lo anterior, lo que habilita la escritura de Rivera Garza es este trabajo material que implica el uso de archivo y la investigación (con cuerpo) que de alguna manera regresa la escritura a la comunidad de lectores tal y como se muestra en la siguiente cita de una de las editoriales analizadas: "La única forma de resistir a la censura y las prohibiciones es defender la propiedad común de la escritura. Pedro Páramo y su escritor son de quienes la leen y repiten las primeras once palabras iniciales para entrar a Comala" (García "Éste es el escritor más importante de México y no lo podemos nombrar"). Sin embargo, aunque sea en menor proporción, lo que limita la escritura de Rivera Garza parte de lo mismo: el uso de textos de otros, el *collage* y la autoría compartida o débil, pues ambos autores protegen los conceptos de propiedad intelectual privada y la autorías autónomas y fuertes que se contraponen con lo anterior.

Otro factor que habilitó la escritura de *Había mucha neblina...* fue su posición de lectora de Rulfo que ella misma describe en el prefacio de su obra y que la recepción retoma: "[la obra se presenta como] una propuesta sobre la relación entre el lector y la obra, entre la lectura, la escritura y la reescritura" (Santos Domínguez, "Había mucha neblina o humo o no sé qué). Sin

embargo, la lectura de Rivera Garza va más allá que una común, se trata de un proceso de apropiación, digestión y reescritura como forma activa de la lectura, así lo presenta Santos Domínguez en su reseña. Todo este proceso Rivera Garza lo inicia en el blog “Mi Rulfo mío de mí” desde alrededor del 2011; en éste, Rivera Garza practicó el ejercicio de relectura y reescritura. A su vez, este trabajo le permitió estar en contacto con otros lectores; llevar a cabo una lectura horizontal en la que “los lectores son capaces de reaccionar y responder al material de lectura de manera inmediata incitados por la participación en comunidades” (Alcocer 155). Las prácticas lectoras en la era digital pudieron permitirle a Rivera Garza una relación no sólo más estrecha con Rulfo sino con sus propios lectores o con la asamblea que leía y reescribía junto con ella. No es casualidad que al defenderse de la acusación de la Fundación Rulfo se dirigió a sus lectores, no a la Fundación ni a la crítica académica y estableció que:

“En este libro están, pues, las huellas de esas muchas lecturas de Rulfo, y las lecturas sobre otras lecturas de Rulfo, los momentos felices de los hallazgos de archivo, la respiración entrecortada en las crónicas de viaje, los cuentos (que son en realidad desvíos), los poemas, el artículo de investigación, las intervenciones textuales—porque para abarcar algo tan complejo uno tiene que recurrir a todo lo que sabe y todo lo que intuye—que han ido marcando el itinerario de una relación larga, tan larga como la vida. Se trata de una relación a la que no dudo de calificar de sagrada: una lectora y un texto. Nada más; nada menos” (“Carta a los lectores”).

Con lo anterior, la autora logra colocar en la lectura un rol activo y de significación y justamente este desplazamiento de una autoría fuerte a una lectura activa y horizontal habilitan la escritura de su obra.

Por otro lado, factores que se encuentran dentro de la concepción de autoría fuerte —por su relación con el reconocimiento del canon o institucional— también forman parte de los actantes

sociológicos y del proceso de producción que habilitan la escritura de Rivera Garza. Estos son los premios y reconocimientos, sus otras publicaciones y las temáticas que se empiezan a repetir entre sus obras y a relacionar con su autoría. Todo lo anterior la consolida como autora y construye su reconocimiento como parte del valor que le otorgan otros actores fuera y dentro del campo literario (Dubois y François 502). Para el 2016, año de publicación de *Había mucha neblina...*, Rivera Garza había obtenido reconocimientos literarios de gran peso a nivel nacional e internacional: ganadora dos veces del Premio Sor Juana Inés de la Cruz (1997 y 2009), del Premio Nacional de Novela José Rubén Romero (1997), el Premio IMPAC-CONARTE-ITESM (2000), Premio Anna Seghers (2005) y del Premio Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco (2017).

Además de lo anterior, según la *Enciclopedia de la Literatura en México* es autora de cuarenta y nueve publicaciones y coordinadora, colaboradora o entrevistada en otras seis obras.⁷⁶ Esto se vuelve relevante, junto con sus reconocimientos, como parte de *eso* que la faculta para hablar y escribir sobre Rulfo. No es sólo contexto el que dan en distintos medios de comunicación al hablar de la autora cuando mencionan sus obras premiadas como *Nadie me verá llorar* y directamente sus reconocimientos⁷⁷ sino es relevancia. Así, tanto la autora se convierte en sujeto de interés público como los textos que se escriben sobre ella.

⁷⁶ *Enciclopedia de la literatura mexicana* en <http://www.elem.mx/autor/obra/directa/929/>

⁷⁷ Varios artículos sobre Rivera Garza o alguna de sus obras o trabajo de colaboración mencionan múltiples de sus obras más reconocidas (por premios) y mencionan sus premios como contexto de la autora o bien para darle relevancia a la noticia de hablar sobre la autora. Por ejemplo en el artículo de El Excelsior.com “Cristina Rivera Garza crea literatura contra la indolencia” se mencionan el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001) y Roger Caillois de Literatura Latinoamericana (2013); o en el artículo “Cristina Rivera Garza: “La mirada de los migrantes no descansa nunca” de la revista *Arcadia* se le asocia con el grupo del ‘Crack’ junto con autores como Jorge Volpi e Ignacio Padilla y se mencionan los premios de Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2001 y el Internacional Anna Seghers (2005).

Siguiendo la línea del canon, hay otros factores dentro del campo literario que le otorgan valor y, sin embargo, se pueden relacionar más a una concepción de autora débil que fuerte según los marcos teóricos de la autoría propuestos por Berensmeyer Buelens y Demoor; uno de ellos es el reconocimiento relacionado con sus relaciones sociales del campo literario (y por lo tanto un campo de poder) (10). Tras la publicación de *Nadie me verá llorar* (1999), el escritor Carlos Fuentes publicó (2002), en una editorial del *Grupo Reforma*, un homenaje a la publicación de Rivera Garza estableciendo que: “estamos ante una de las obras de ficción más notables de la literatura no sólo mexicana, sino en castellano, de esta vuelta de siglo” (“Cristina Rivera Garza: Una revelación”). Antes de esta fecha no hay ningún resultado de búsqueda en Google Noticias sobre la escritora. Sin embargo, sería aventurado afirmar que su súbita presencia digital se ligue directamente a la publicación de Fuentes, ya que por las fechas es probable que no se hayan digitalizado otras noticias y artículos que aparecieron en publicaciones en papel y que esta investigación no contempla.

A pesar de lo anterior, si se puede reconocer una cobertura mediática cada vez más frecuente (al menos en la recopilación de datos digitales) y son varios los artículos que mencionan la autoría de *Nadie me verá llorar*, incluso en el 2019, a diez años de la publicación⁷⁸ y también se menciona el homenaje de Fuentes. El primer artículo catalogado por esta plataforma aparece en el 2003 y es una reseña de *El País* de esta novela que acababa de ser publicada por Tusquets España; en ésta terminan la reseña citando las palabras de Fuentes que describen la obra (“Cristina Rivera Garza viaja al dolor de un manicomio mexicano”). Además

⁷⁸ En un artículo de *Sinembargo* entrevistan a Rivera Garza respecto a la situación de los migrantes en la frontera Estados Unidos-México y en una de sus descripciones señalan: “La autora de *Nadie me verá llorar* y *La muerte me da*, ambas ganadoras del Premio Internacional Sor Juana-FIL” (“No puedes cerrar los ojos. No puedes olvidar a los migrantes que mueren en el desierto: Rivera Garza”).

de esto, Carlos Fuentes, en el 2011, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, arropó, en una conferencia titulada “Del *boom* al *boomerang*”, a los nuevos escritores mexicanos, entre ellos Rivera Garza junto con Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Xavier Velasco y Pedro Ángel Palou (Carrillo Armenta, “Del boom al boomerang: una literatura sin compromisos”).

Esto contribuye a la habilitación de la escritura, con más factores que ya se mencionan, pero también evidencia las materialidades o la mercadotecnia del campo literario: la fuerza de autorización de determinados agentes como lo es Carlos Fuentes proveniente del gran *boom latinoamericano*. A pesar de que la industria literaria y el canon no funcionan como lo hicieron el siglo pasado con el *boom*, la opinión literaria de Fuentes sigue siendo consagrada. El panorama literario actual sigue siendo una herencia de “una economía de bienes simbólicos tan desarrollada y profesionalizada como el campo literario mexicano de los años cincuenta” (Sánchez Prado 19). Esto repercutió en la canonización de ciertas voces, una de ellas la de Fuentes.

Otra de las materialidades de la obra es la editorial de publicación. *Había mucha neblina...* se publicó por Literatura Random House –editorial que pertenece al grupo más grande del mundo (Penguin Random House)– en octubre del 2016 y tuvo dos reimpressiones en marzo de 2017 y en junio de 2017. Dentro de este marco de publicación, el libro no puede ser redistribuido, alterado o modificado sin previa autorización. Literatura Random House es un sello de Penguin Random House que publica autores con reconocimiento dentro de la industria y

del campo⁷⁹. Este contrato es posterior a su anterior contrato con la Editorial Tusquets –la que ahora pertenece a Grupo Planeta– que no es igual de fuerte que Random House, pero que goza de gran reconocimiento y renombre dentro de la industria literaria hispana (“Editorial Tusquets: así fue”). Aun cuando Rivera Garza se adecua a la concepción de autoría débil, el contexto material de su publicación y distribución se realiza dentro de una sociedad del discurso que no es abierta o comunitaria en relación con la escritura que pertenece a los lectores y a la lectura activa –como parte de las necroescrituras y la desapropiación–. Primero porque los derechos reservados son restrictivos para los procesos de apropiación (que llevan después a una desapropiación); y segundo, porque la impresión del libro en Literatura Random House convierte el libro en mercancía parte de una industria capitalista. Por otro lado, la sociedad del discurso a la que se dirige *Había mucha neblina...* (aunque sea de forma involuntaria) pertenece a un círculo literario, que es lector de Rulfo y lector de Rivera Garza, por lo que limita a lectores que no están familiarizados con los códigos literarios o el nivel técnico de la propuesta de la escritora.

Estas contradicciones podrían poner en duda si la obra forma parte de la estética desapropiativa o no, sin embargo los cambios de paradigma son complicados en sus procesos de integración al campo producción cultural, ya que el campo del poder mantiene jerarquías y un orden económico-cultural, por lo que se tiene que actuar dentro de los procesos de difusión, estudio y comercialización que forman parte de éste (Alcocer 162). Al final, los medios de

⁷⁹ “El tiempo ha jugado a favor de este sello y en su catálogo brillan varios premios Nobel como Gabriel García Márquez, J.M. Coetzee, Orhan Pamuk, V.S. Naipaul o Elfriede Jelinek. La lista de galardones es extensa y variada, y en ella destacan: Javier Cercas con el Premio Nacional de Narrativa; Cormac McCarthy, Junot Díaz o Art Spiegelman con el premio Pulitzer; Philip Roth, Susan Sontag y Denis Johnson con el National Book Award; Salman Rushdie o Peter Carey con el premio Booker; Chimamanda Ngozi Adichie y Téa Obreht con el premio Orange, y David Vann, ganador del premi Llibreter 2011. Por otra parte, cabe mencionar que la línea de autores en lengua española incluye, entre otros, a Javier Cercas, César Aira, Rodrigo Fresán, Elvira Navarro, Belén Gopegui o Patricio Pron, todos ellos futuros clásicos” (Penguin Random House).

comunicación y la recepción académica no habilitan la escritura de Rivera Garza por la editorial a la que pertenece o por cuántos críticos la respaldan, sino por su rol de lectora, investigadora y escritora quien ya había comenzado a comunicar su proyecto sobre Rulfo en diversos medios que incluyen, entre otros, el libre acceso.⁸⁰

Propuesta de lectura performática

Había mucha neblina o humo o no sé qué trata de releer y reescribir a Juan Rulfo, su obra, sí, pero también su autoría. Como ya se vio en el capítulo anterior, desde el texto de Rivera Garza se puede leer un Rulfo descanonizado, experimentador y periférico; el ejercicio que realizó la autora/lectora contempla una nueva circulación de sentido de la obra rulfiana y de la construcción autoral del escritor mexicano. A través del análisis literario y textual se puede ver cómo se reinterpreta la historia (de México y de Rulfo) desde las materialidades de la obra, los discursos paralelos y complementarios, el archivo y la lectura activa o reescritura.

Lo que me interesa de este apartado es analizar la recepción académica de la obra de Rivera Garza y encontrar puntos en común con esta propuesta de lectura –que reviso en el capítulo anterior– que implica materializar y corporeizar la escritura, evidenciar las apropiaciones de los textos, reescribir y reinterpretar, y finalmente promover una lectura que se continúe en otros espacios, ya sean dentro o fuera del papel. Además me detengo nuevamente en el análisis de la recepción mediática de la obra, para presentar un análisis concreto de los temas que tratan los medios de comunicación en relación a la obra (*Había mucha neblina...*) de Rivera Garza.

⁸⁰ “Mi Rulfo mío de mí” se publicó en Wordpress, plataforma de acceso libre y desarrollada con código abierto.

Materialidades y corporizaciones

La lectura como elemento clave para la interpretación de un texto, al igual que la escritura, no surge a partir de la nada, es decir que los receptores u observadores cuentan con un idioto Ω que se conforma por los elementos psico-biográficos de cada persona que observa, además de todos los elementos contextuales susceptibles de impregnar la lectura (Ezquerro 45). Parte de estos contextos es el horizonte de expectativas del lector,⁸¹ en el caso de *Había mucha neblina...*, la polémica entre la Fundación Rulfo, la autora y los organizadores de la Fiesta del Libro y la Rosa 2017 de la UNAM, pudo haber generado algunas expectativas entre los lectores. La polémica surgió los primeros días de abril de 2017, justo después de la segunda impresión del libro y antes de su tercera reimpresión en junio. Esto, para muchos lectores, pudo significar conocer el tema y haber leído algo de él en los medios de comunicación o en redes sociales. Además, se encuentran los paratextos⁸² de la obra que también forman parte de este horizonte de expectativas. En primera instancia, el título del libro es un préstamo de *Pedro Páramo* (Rulfo 20), por lo que el lector puede saber que se trata de una intersección con la novela. Además, en el prólogo, la contraportada y la carta que Rivera Garza dirigió a los lectores tras la polémica con la Fundación Rulfo, las intenciones de la autora son claras: mostrar el Rulfo de Rivera Garza y otra lectura de sus obras, de su autoría y del contexto literario, social, económico y político que rodean la obra. En estos (para)textos Rivera Garza sugiere que la lectura debe ser algo más que

⁸¹ Hans Robert Jauss, en su conferencia “Historia literaria como provocación”, define el horizonte de expectativas del lector a partir de tres momentos: 1) la poética inmanente y el género del texto; 2) la relación del texto con otros textos de la historia literaria; y 3) el contraste o la oposición entre ficción y realidad; es decir, el contraste entre la función poética y la función práctica de la lengua (177).

⁸² Véase “Tabla #: Transtextualidad en *Había mucha neblina humo o no sé qué*” en Anexos.

solamente consumo, propone una lectura activa y horizontal que se pueda continuar, como se muestra en el siguiente fragmento:

Mi Rulfo mío de mí que no intenta ni sustituir al tuyo ni eliminarlo, sino más bien multiplicarlo, expandirlo. La lectura como ejercicio de producción y práctica creativa (y no como un mero acto de consumo). La lectura como esto que me acerca a ti, ahora mismo, para seguir platicando hasta la madrugada (“Carta a los lectores”).

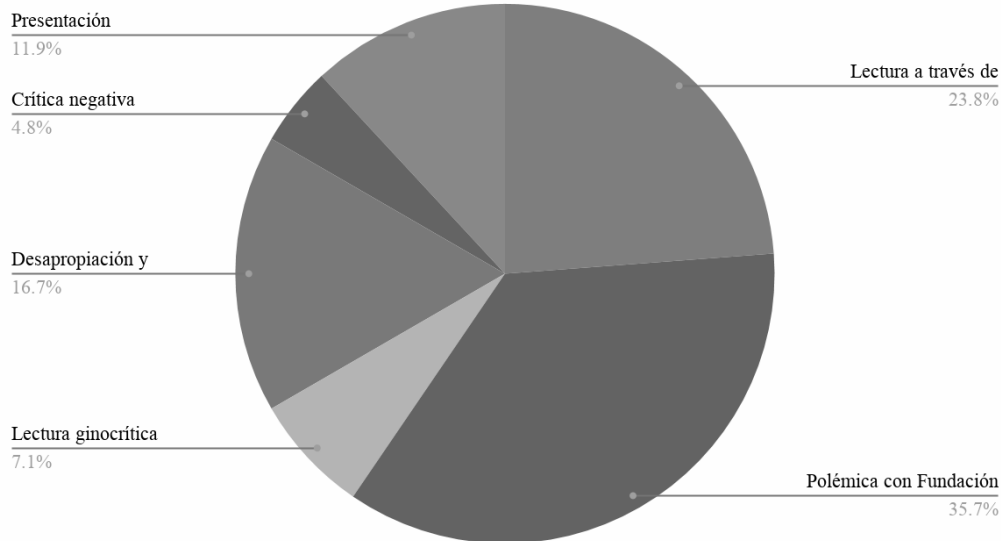
Me interesa evidenciar lo anterior ya que, como ya lo he mencionado, la relación de lectora que la escritora reafirma es uno de los factores que habilitan su escritura. También puede significar una guía para leer su obra y entenderla. Y, posiblemente, aplicar esta lectura abierta y horizontal que propone la autora.

A partir de esto, muestro algunos hallazgos concretos del análisis de los medios de comunicación digitales que tratan sobre *Había mucha neblina...* con el propósito de reflexionar si se evidencia la propuesta de lectura en el tratamiento de la obra. A través del análisis cualitativo se pueden observar seis categorías que componen las temáticas centrales de los artículos recopilados en medios de comunicación digitales.⁸³ Estas son: 1) Lectura a través de las materialidades, como el trabajo material que acompaña la producción literaria u otras facetas del escritor, como su labor fotográfica o burocrática. 2) Desapropiación o escritura, la lectura a través de la reescritura y apropiación, y el énfasis en la pluralidad del lenguaje. 3) Lectura ginocrítica, o relectura desde una perspectiva de género. 4) La crítica negativa que se menciona

⁸³ Recepción de libro en medios de comunicación digitales: Artículos, noticias, entrevistas o cualquier texto periodístico de medios de comunicación digitales que tengan como tema principal la publicación o recepción de *Había mucha neblina...* Periodo de publicación: entre octubre 2016 - julio 2018. Mes de recopilación: agosto 2018. Artículos totales: 42 artículos.

anteriormente. 5) El seguimiento de la polémica con la Fundación Rulfo y 6) Presentaciones del libro sin mencionar temáticas o profundizar.

Figura 3: Categorización temática: recepción mediática del libro



En los resultados se puede ver que la mayoría de los medios de comunicación se tornaron hacia la polémica entre la publicación del libro y su participación en la Feria del libro y la rosa 2017 y la Fundación Rulfo, sin profundizar en las temáticas que trata el libro (35.7% o 15 artículos); es importante destacar que el género periodístico de estos textos son la noticia. Dejando esto a un lado, la temática más popular (23.8.4% o 10 artículos) fue el tratamiento a partir del recorrido de la autora sobre las materialidades de la obra de Rulfo: los trabajos que lo mantenían económicamente, su participación en la Comisión de Papaloapan, su labor fotográfica y otros aspectos de su vida como el alpinismo. Esto es relevante ya que –sin precisar términos específicos de la teoría o la propuesta de lectura que se ha discutido- al reseñar desde este ángulo la lectura de Rivera Garza, se promueve una corporeización de la figura autoral de Rulfo que se separa de esa visión tradicional, occidental y patriarcal de los genios varones y universales que

escriben a partir de la inspiración ex nihilo. Tal y como lo menciona la autora en entrevista para *La República*:

El asunto más arriesgado ha sido plantearse la existencia de un escritor de la talla de Rulfo, no como una anomalía inexplicable o la irrupción casi divina del genio, sino como un cuerpo entre tantos otros, su sustento material (Cristina Rivera: “Si yo fuera un señor inclinado ante el poder, los patriarcas de la literatura habrían sido más felices”).

Dentro de esta misma línea, tres artículos también mencionan las distintas facetas del autor, pero se concentran en la relectura de Rivera Garza sobre sus obras: mostrar a un Rulfo experimentador, con influencias periféricas y principalmente el resaltar las resistencias a los arquetipos femeninos de la época y los tabúes sobre la sexualidad femenina, hasta llegar a mostrar a un Rulfo *queer*. Ambos ejes, ya mencionados, además de ‘actualizar’ a Rulfo (como se menciona en varios artículos), concuerdan con una multiplicidad de lecturas sobre un autor o sus obras. En ellos, se destaca la relación entre Rulfo y Rivera Garza, de escritor-lectora, ningún artículo la menciona como crítica literaria o supone que es un trabajo académico, pues se reseña como un texto híbrido que combina varios géneros literarios: “Tres libros en uno, sí. Aunque quizás son más. Todos entrelazados, ligados y yuxtapuestos” (Becerra “El Rulfo mío de mí”). Así que de éstos se intuye que Rivera Garza no deja una lectura fija sobre Rulfo sino que invita al lector a poder apropiarse de él y sus obras. “Bienvenidos, pues, al Rulfo ‘nuestro de nosotros’” (“El Rulfo mío de mí”), con esto termina una reseña de la obra publicada en *El Tiempo*, lo que lleva al otro lado de la propuesta de lectura de la que hablo a lo largo de esta tesis: la propuesta de (des)apropiar, evidenciar la pluralidad del lenguaje y dialogar con los muertos a través de la reescritura.

Deseo resaltar algunos artículos (16.7% o 7 artículos) que tratan de manera implícita o explícita la propuesta de lectura a través de la reescritura, la (des)apropiación, y la importancia de promover lecturas y escrituras haciendo evidente la pluralidad del lenguaje: “Esa experiencia lectora va un paso más allá, da lugar a un proceso de apropiación, de asimilación casi orgánica, de digestión y de reescritura que es también una forma extrema de lectura” (Domínguez “Había mucha neblina o humo o no sé qué”). Además, dos de éstos utilizan estos fundamentos para argumentar su crítica hacia la Fundación Rulfo y sus intenciones de hegemonizar la lectura de un escritor tan relevante como Rulfo, quien, desde su perspectiva, debe pertenecer a los lectores (García “Éste es el escritor más importante de México y no lo podemos nombrar” y Martínez “Quieren raptar al escritor mexicano más importante del siglo XX”).

Con base en estos hallazgos, se puede decir que el rol de Rivera Garza que se propone en los medios es de lectora; pero no cualquier lectora –según he afirmado– sino como una habilitada por su trayectoria como escritora y su posición en el campo literario, competente tanto por el uso del archivo y el recorrido por las materialidades de la obra como por la escritura documental. Por lo tanto a Rivera Garza se le presenta en los medios de comunicación (que tratan sobre *Había mucha neblina...*) como una escritora que deja su propuesta de lectura en este recorrido de la obra rulfiana y de la vida y trabajo del autor. Ésta guarda relación con el horizonte de expectativas que crea la misma autora a través de su “Carta a los lectores” y a través de los paratextos del libro (prólogo y contraportada), principalmente con la idea de hacer una lectura literaria a través del trabajo material y económico que un autor lleva a cabo paralelamente a la producción artística. Tal y como se muestra en la siguiente cita del prólogo del libro de Rivera Garza y que concuerda con los hallazgos que muestro en las páginas anteriores:

La estética va de la mano de la vida cotidiana, y del pie, también de la política. ¿Es posible concebir la producción de una obra y la producción de una vida sin que una esté supeditada a la otra? Supongo que escribir un libro sobre o alrededor de un autor es, también, investigar los muchos poros a través de los cuales esa obra y esa vida se entendieron, o medio se entendieron, o se entendieron mal (15).

En otras palabras, y atravesando lo anterior con la teoría que reviso en este trabajo, si se concibe la performatividad de la autoría como una construcción identitaria a través de un sistema complejo (social, económico y epistemológico) que las produce (Berensmeyer, Buelens y Demoor 10), entonces la propuesta de lectura que se puede desprender de los paratextos y la recepción de la obra también es performática. Esto debido a que se trata de una lectura activa. Leer mientras se hace otra cosa: recorrer archivo, reescribir, investigar, narrar; y mientras, se evidencian estos sistemas sociales, económicos y epistemológicos que producen al autor y contribuyen a la configuración de sentido de la obra.

Lectura performática, desapropiación y recepción académica

Tal como la recepción mediática se permea del discurso que acompaña la publicación de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* en la recepción académica, el tratamiento y análisis del libro, también se atraviesa por la propuesta estética de lectura y escritura que Rivera Garza trata en textos anteriores⁸⁴ y que la misma crítica conecta con otros discursos. Siguiendo esta propuesta, desapropiativa o performática, y que lleva a una lectura de asamblea, la escritura de

⁸⁴ Como ya se ha mencionado, en las obras como *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación, Dolerese: textos desde un país herido* o *Escribir no es soledad* así como en textos digitales como “Desapropiación para principiantes”, Rivera Garza plantea formas de lectura y escritura que se pueden ver plasmadas textualmente y por las formas de producción –como se muestra en el capítulo primero– en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*.

Rivera Garza necesita a los lectores para “que propongan tipos de lecturas antes de establecer formas de escribir” (Herrera “Tejido de presencias”). Por lo que el análisis de la recepción es una prolongación del análisis literario de la obra y de, particularmente, la propuesta de lectura que se desprende de la obra. Ésta necesita de la asamblea para desapropiarse.

Los ocho trabajos académicos⁸⁵ que se encontraron en Google Académico y que tratan de forma central la obra de Rivera Garza, *Había mucha neblina...*, reflexionan sobre la propuesta de lectura/escritura que se desprende del análisis del libro a partir de distintos conceptos y hallazgos que van desde la lectura a través de materialidades, la corporización de los textos, la resignificación de la vida y obra de Rulfo y la lectura activa a través de reescrituras y desapropiaciones. Debido a la profundidad del análisis que presenta cada uno de los artículos o reseñas académicas, presento los resultados de forma cualitativa y descriptiva.

Las tres reseñas encontradas, resumen de manera concreta cada uno de los capítulos que conforman el libro de Rivera Garza y cada una de ellas se detiene en distintos puntos para crear el análisis. En “Cada mirada es un desplazamiento” de Domínguez Cáceres, se enfatiza en que la lectura de Rivera Garza implica movimiento: un recorrido por las materialidades de la obra. Tal y como se muestra a continuación:

Para ver el mundo de este autor, hay que moverse, porque todo ver es un traslado. Y el texto de Rivera Garza es una superficie material, un territorio, que se trabaja y se extiende, por eso esta obra recorre la textura y las diferentes cualidades de la escritura de Juan Rulfo. Revisa la figura canónica, lo descubre como trabajador de la escritura, lo enfoca como personaje de su propio tiempo, crítico, partícipe y cómplice de la modernización mexicana (Domínguez Cáceres “Cada mirada es un desplazamiento”).

⁸⁵ De los ocho trabajos, tres de ellos son reseñas académicas, cuatro son artículos académicos y uno es un capítulo de un libro.

Como se puede ver, el autor sugiere que el recorrido implica ver la vida y obra de Rulfo desde varias perspectivas. Por otro lado, esta reseña subraya el trabajo de reescritura que lleva a cabo la autora como una forma de lectura y de poner el cuerpo: “[...] el cuerpo del texto penetrado por los renglones de la escritura adentrada en él para sacarle el placer a lo narrado. Esta compenetración hace evidente la apropiación de la obra como sobreescritura” (“Cada mirada es un desplazamiento”).

Dentro de esta misma línea, Mónica Velásquez Guzmán también reflexiona sobre la lectura a través de los recorridos por las materialidades (los trabajos), la obra de Rulfo y los caminos (físicos) que transitó el autor. Sin embargo relaciona lo anterior con el concepto de escritura colindante,⁸⁶ “en la que lo documental e histórico no permanece como la fuente o el trabajo previo a la escritura ficcional, sino que acompaña, interrumpe, contradice, interroga a ésta” (Velásquez 230). En este choque entre el archivo, los traslados, y la ficción que deriva en una colindancia, según la autora, en el libro se leen dos vidas, la de Rulfo y la de Rivera Garza; lo que pone en cuestión la autoría individual y se introduce la lectora como co-autora (231).

En la tercera reseña, por Vega Sánchez Aparicio, también se lee el libro a través del concepto de escrituras colindantes. En ésta se concibe el texto de Rivera Garza como una escritura con el otro, o específicamente con los textos de Rulfo, donde, “deja al descubierto los puntos de fricción entre los textos y ofrece esas fronteras donde la disparidad genérica colisiona” (183). A partir de esto, la autora resalta que esta forma de escritura o lectura de Rulfo no le

⁸⁶ En el blog “No hay tal lugar”, Rivera Garza, en Julio 10 de 2004, introduce el concepto de *escritura colindante*, que después retoma brevemente en *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*, refiriéndose a la escritura que no se inscribe en un género literario sino que resulta en el choque entre géneros, pero antes de que se defina su reorganización. La escritura colindante por lo tanto no se define como hibridación, sino como esa tensión que genera y sostiene el choque entre géneros, en términos de la autora, es una lectura política de lo real (“Escrituras colindantes”).

otorga una nueva autoridad al texto sino que implica un retorno al cuerpo “como ente sensible que, a su vez, lee, escribe y experimenta” (183).

Como se puede ver en las tres reseñas, la noción de cuerpo se presenta en el análisis de *Había mucha neblina...* Por un lado, la inscripción del cuerpo a través del movimiento o los recorridos a textuales y territoriales por las materialidades de la obra. Por el otro, poner el cuerpo a través de incorporar la experiencia de lectura y la reescritura, para resignificar la vida y obra de Rulfo. Siguiendo este camino, se pone en juicio la autoría individual para proponer una autoría compartida.

La relación entre el cuerpo y el movimiento o los traslados como parte del análisis del libro de Rivera Garza, también se hace presente en los artículos académicos. “Fuera de sí: El relato de viajes mexicano contemporáneo”, de Federico Guzmán Rubio, se detiene en los viajes que lleva a cabo Rivera Garza para conocer la figura de Rulfo. Puntualiza cómo la experiencia de la autora se mezcla intencionalmente con la del escritor mexicano para desembocar en la “deslocalización más profunda que pueda haber: la idiomática. El último capítulo del libro aparece también traducido al mixe, destino sorpresivo al que llega la autora” (11). Este camino transitado que resulta en *Había mucha neblina...*, según el autor, muestra un Rulfo personal, de Rivera Garza, que invita a los lectores a descubrir el suyo. Así la autoría fija e individual también se encuentra desplazada: “el narrador fusionado con la figura del autor y convertido en indiscutible protagonista de lo que cuenta, que convierte a la geografía y al desplazamiento casi como una excusa para emprender ya no se diga el viaje, sino la escritura” (20).

Por el otro lado, dos artículos, profundizan acerca de estos desplazamientos como parte de la lectura de Rivera Garza, y cómo ésta ensancha los significados y los acercamientos a la

obra y vida de Juan Rulfo. “Camino y camino y no ando nada: filosofía de la caminata en los cuentos de Juan Rulfo” y “Cristina Rivera Garza, una lectura de Juan Rulfo y la adivinación del ser en el desierto” hacen una interpretación de la obra del escritor mexicano, a través de la lectura de Rivera Garza en *Había mucha neblina....*; el primero se detiene en los caminos transitados por el autor durante sus trabajos materiales, siguiendo la idea de la escritora de que la “estética va de la mano de la vida cotidiana, y del pie, también de la política” (15). A partir de esto, se muestra un análisis sobre los conceptos de ‘caminar’ y ‘caminos’ en el campo semiótico de la obra rulfiana.

En el segundo artículo se hace una exégesis más amplia, al menos temáticamente, sobre la interpretación sobre Rulfo a partir de la obra de Rivera Garza. El autor retoma las propuestas de necroescrituras y desapropiación para resignificar la vida y obra de Rulfo, a través de una lectura dialógica donde el lector tenga un rol activo en el proceso de circulación de sentido. El autor del artículo también destaca la idea de Rivera Garza sobre la comunalidad del lenguaje evidenciada por las apropiaciones de otras voces y las relaciones de la escritura con la vida material (197). A partir de esto se vuelve a leer a Rulfo desde del recorrido de la escritora por los escenarios, los testimonios, las fotos y los lugares visitados por el escritor (202). Por ejemplo, se reinterpreta la novela y los cuentos de Rulfo con un conocimiento de los trabajos del escritor, por un lado, y por el otro se destaca la perspectiva que otorga Rivera Garza sobre la sexualidad femenina en las obras rulfianas como se puede ver en la siguiente cita: “Tal como lo lee Cristina Rivera en la obra rulfiana, las mujeres desean, tienen voluntad, buscan, ejercen sus magnetismos ancestrales, son solidarias entre sí, nunca se abandonan entre ellas” (218).

Como se puede ver, entre los resultados que presento, la transgresión a una autoría individual y la propuesta de una comunitaria, comunal o compartida se repite, con distintas justificaciones, en la recepción académica. Un artículo se detiene específicamente en este tema, como parte de la propuesta de escritura (que en realidad es lectura activa) que se desprende de la obra de Rivera Garza, como el punto focal de su análisis. “Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental” de Nayeli Sánchez García revisa las bases teóricas de la escritura documental a partir de los conceptos de comunidad de Jean-Luc Nancy, en diálogo con Maurice Blanchot y el de comunalidad por Floriberto Díaz, que se encuentran también teorizados en *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación. Sobre Había mucha neblina...* establece que es un ejercicio de necroescritura, porque dialoga con los textos de Rulfo, y de desapropiación, por evidenciar el trabajo material que acompaña el proceso de creación literaria. Según la autora, Rivera Garza lee a Rulfo a través del archivo y en clave documental, cambiando así las nociones de autoría y escritura dentro del estudio de la literatura y de la historia. En este caso, del periodo de Modernización en México:

Releer algunos hitos de la narrativa documental mexicana desde este horizonte, abre condiciones para una discusión sobre las clasificaciones genéricas que se usan en el estudio de esta literatura y también para repensar su historia como una secuencia que cobra sentido en la manera en que incorpora (literalmente: ‘da cuerpo a’) los asuntos de los que trata con la realidad material que permitió su creación (Sánchez García 62).

Por último, el artículo de “Escrituras alternativas y prácticas lectoras en la era digital” de Eloísa Alcocer Vázquez reflexiona sobre varios de los conceptos de la propuesta de lectura mediante el análisis del proceso de lectura en la era digital. La autora menciona esa teoría de lo anterior ya

presentada por Rivera Garza en *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* y “Escribir no es soledad” y establece que *Había mucha neblina...* es una aplicación de la lectura como “un acto con capacidad de respuesta que humaniza al lector dando espacio a su creatividad y agencia: el lector-productor” (156). Por lo anterior, se propone el proceso de leer como algo más allá del consumo y se liga al concepto de *fanfiction*.⁸⁷

En este artículo Rivera Garza se aleja de su rol de escritora para convertirse en lectora fanática de Rulfo que revisa y pasa por las materialidades de la obra de Rulfo. Además, se relaciona con los principios de decolonización de la cultura al:

[...] insertar nuevas categorías a la forma establecida de entender la lectura y los géneros literarios desde varias plataformas —impreso/digital, editorial monopólica/editorial independiente— dentro y fuera del sistema que los valida —llámense ferias, editoriales o dictámenes canónicos provenientes del pensamiento occidental (163).

Siguiendo lo anterior, la autora menciona que el libro de Rivera Garza no trata de imponer una interpretación del autor mexicano y su obra sino de incluir pluralidad en las formas de escribir y leer. En resumen se concluye como una propuesta de lectura que, la acerque a la escritura (y viceversa), se convierta en un acto creativo y dialógico y por último que se comparta la autoridad entre el lector y autor donde se favorezcan licencias creativas abiertas y compartidas (165).

A partir de este análisis de la recepción académica, se puede ver cómo la crítica literaria apropia los conceptos de la propuesta de lectura que Rivera Garza va tejiendo a través de su obra literaria y de sus ensayos para poder interpretar *Había mucha neblina...* Esto sirve no sólo para

⁸⁷ El *fanfiction* se trata de la producción paralela o extendida de una obra de ficción por parte de cualquier lector (Alcocer 156). Esto se facilita gracias a la estructura de Internet debido a que, según Gemma Lluch (cit en Alcocer 157), “la escuela y las instituciones desaparecen como mediadores de la lectura y el internet se posiciona como un «nuevo sistema comunicativo» donde se posibilita que los lectores se transformen en escritores o críticos” (157).

ensanchar el semiotopo de la obra rulfiana y corporizar la autoría de Rulfo, sino también para continuar la lectura, de cierto modo en asamblea, tanto de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* como de la propuesta de lectura y escritura que implica la desapropiación, la necroescritura, la performatividad, la escritura documental y, sobre todo, la pluralidad o comunalidad del lenguaje que provocan un cambio en las dinámicas entre la lectura y la escritura y la construcción social de éstas.

En el siguiente apartado me detengo para profundizar en el potencial de asamblea de la propuesta estética de escritura y lectura fuera de la obra de Rivera Garza, justo para reflexionar sobre la comunidad y la red que se conforma como un tequio del uso común del lenguaje.

Redes de resistencia y *tequio*

La práctica de escritura y de lectura que resulta en *Había mucha neblina humo o no sé qué* supone una teorización que se sale de fronteras tanto literarias como culturales, según se ha visto a lo largo de esta investigación. Por lo anterior la noción de resistencia es una clave para el entendimiento, tanto del sentido del texto, como de los discursos que se llegan a salir de éste y que podemos observar en su recepción. Esta resistencia no se manifiesta como una reacción a la norma literaria o las formas neoliberales de escritura (e.g. autorías fuertes e individuales, lectura de consumo, escrituras sin cuerpo) sino más bien como una forma creativa y diversa para intervenir en lo social y desafiar normas existentes (García Canal 212). Por lo tanto la resistencia, en la recepción, se encuentra ligada a las transgresiones literarias, culturales y de género, que también se manifiestan a través del análisis textual pero de distinta forma.

Como se estableció en apartados anteriores, en la recepción, tanto de la obra como de Rivera Garza como autora, se relaciona su escritura y su construcción autoral con la transgresión a la autoría fuerte, individual-neoliberal y sin cuerpo y se propone una autoría débil, comunitaria y performática. Por otro lado, también se relaciona su escritura con la experimentación, con el uso común del lenguaje y el archivo, con las escrituras colindantes y con estéticas no convencionales para el canon cultural como es la estética desapropiativa.

También se pueden ver las transgresiones culturales en la propuesta de lectura que la recepción desprende a partir de la obra de Rivera Garza. En ésta se propone una construcción de la agencia autoral ligada con el trabajo material que acompaña la producción literaria. Promueve, además, la pluralidad y nuevas formas de lectura en las interpretaciones de la literatura canónica mexicana. Y, sobretodo, la lectura de asamblea del texto y de las formas de producir literatura que se salen de las estructuras neoliberales de la economía de la cultura.

En resumen, la propuesta de lectura y escritura que la recepción (académica y mediática) toman de la obra de Rivera Garza se resiste a las formas convencionales de producción cultural a través de:

- 1) La escritura en comunidad/comunalidad o a partir de lo ya creado para así (des)apropiar el lenguaje para dejarlo en la esfera de los lectores.
- 2) La lectura e interpretación plural de los textos que le da licencia al lector para convertirse en coautor; habilitar una lectura activa que vaya más allá del consumo.
- 3) La lectura de asamblea (e interpretaciones, apropiaciones y temáticas) que se convierte en escrituras en red que se salen de las categorías establecidas de

entender la literatura y escritura y que se configuran en espacios y medios que permiten la producción, distribución y consumo plural de las escrituras.

Lo anterior no se puede separar de la autoría de Rivera Garza, ya que, como lo mencioné atrás, la recepción implica la corporalidad de la escritora con la producción de su autoría y su cuerpo se encuentra situado en la otredad de género. Por lo tanto, al analizar la resistencia al campo cultural y a las formas de producción de escritura desde la recepción, es inevitable que ocurra a través de la variable de género, pues no sólo se trata de expandir la propuesta sobre las categorías literarias de autor, escritura o lectura o, por otro lado, las formas de producir, consumir y utilizar la escritura sino también de abrir espacios para autorías con cuerpo y para crear escrituras políticas.

Género, resistencia y tequio

Las transgresiones de género en la recepción se visualizan de una forma menos evidente que las anteriores, sin embargo, a partir de la reflexión, se hacen presentes de tres maneras. En primera instancia, y como ya lo había mencionado al inicio de este trabajo, la escritura de Rivera Garza y su recepción la convierten en un sujeto público. Por lo tanto, su autoría constituye un resistirse a la condición patriarcal y capitalista de la mujer doméstica. Esto conlleva analizar las disidencias a la autoría femenina (esperada) dentro del campo cultural y de la industria literaria, desde la recepción.

La autoría de las mujeres ha sido negada, contaminada o minimizada a través de la historia en el campo cultural, desde acusaciones de plagio a la masculinización de su persona (Russ loc. 590). Mucho de esto se justifica a partir de su cuerpo, negándoles el arte de creación; es muy frecuente que se les diga a las autoras que no escriben como mujer (Loc. 607). La misma

Rivera Garza escribió sobre esto para la revista *Nexos*: “Seguramente para cada autora es distinto, pero para mí el asunto siempre estuvo signado por comentarios tipo: pero es que escribes tan bien que casi pareces hombre” (“Asunto de alto riesgo”). No solo se masculiniza su condición o su existencia sino también casos en los que se les otorga reconocimiento a través de la descorporización de su autoría: “se convierte en algo imaginario que difícilmente parece una persona o una mujer” (Russ loc. 623). O, por otro lado, primero se les categoriza por otras condiciones antes que por ser autoras (madre, esposa, hermana, hija) aun cuando se hable de su obra literaria (Loc. 733).

Por lo anterior la corporización de la escritura de Rivera Garza en *Había mucha neblina...* supone una resistencia no sólo a la autoría individual y descorporizada. También funciona como una apropiación y resignificación de la autoría de la mujer: si antes se invalidaba la escritura de mujeres por su condición corporal, en este caso es justamente el cuerpo y su uso el que habilita la escritura de Rivera Garza. Como lo pudimos ver en la recepción mediática y académica, su trabajo de investigación, el uso de archivos, sus traslados y recorridos y la misma corporización de Rulfo le dan el peso a su obra y van configurando su autoría. Aunque esto significaba un riesgo, según la entrevista del periódico digital *La República*: “El asunto más arriesgado ha sido plantearse la existencia de un escritor de la talla de Rulfo, no como una anomalía inexplicable o la irrupción casi divina del genio, sino como un cuerpo entre tantos otros, su sustento material” (“Cristina Rivera: Si yo fuera un señor”). Sin embargo, la misma autora reconoce los beneficios de esta desobediencia:

Si yo fuera uno de esos señores con una cierta proclividad solemne para inclinarme ante el poder de las ideas dominantes, seguramente los patriarcas de la literatura local habrían sido más felices.

[...] Pero no ser ese señor y no estar dispuesta a obedecer, también me ha ganado lectores más libres, más contemporáneos, menos encorsetados por las camisas de fuerza de los géneros (“Cristina Rivera: “Si yo fuera un señor inclinado ante el poder, los patriarcas de la literatura habrían sido más felices”).

Rivera Garza, entonces configura su autoría con cuerpo sabiendo que es resistente al orden hegemónico y así se presenta frente a sus lectores y frente a la crítica literaria que también la ha validado por lo mismo.

Como ya lo vimos en apartados anteriores, la recepción académica abraza el discurso estético-teórico para leerla e interpretarla; su obra, como se muestra a continuación, se reconoce implicada con la resistencia y con la humanización de la escritura: “Rivera Garza demuestra cómo el contacto con este Rulfo, su roce, puede convertirse en una acción de resistencia. No se trata, por tanto, de desentrañar al autor, sino de reentrañar con su obra un nuevo proyecto humano, ese no sé qué” (Sánchez Aparicio 186).

Como lo establece Gloria Prado al hablar de la lucha en la escritura de algunas mujeres, parte la transgresión a su condición de mujeres (patriarcal) y a los desafíos de sus prácticas autorales es “la de proponer, dentro del texto literario mismo, una teoría, una práctica y una crítica de escritura así como de lectura entrelazadas con la fábula” (25). Y como lo vimos a lo largo de esta investigación varios factores consolidan *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Las variables más sobresalientes son: la propuesta de escritura y lectura así como su interpretación y recepción mediática que acompañan su posicionamiento y que también construyen su autoría dentro del campo de poder.

En segunda instancia, la escritura de Rivera Garza transgrede los arquetipos femeninos que tradicionalmente se plasman en los textos literarios,⁸⁸ proponiendo subjetividades más cercanas a lo que puede llegar a ser una mujer real. Como ya lo establezco en el capítulo del análisis textual de la obra, la parte ficcional, la reescritura y la lectura de Rivera Garza reivindican a muchos de los personajes femeninos de la obra de Rulfo o al menos su lectura. Desde la recepción, también es posible captar esta manifestación de resistencia. Aunque no es la primera temática en la que se concentran los medios digitales al hablar de la obra, varios mencionan esta otra perspectiva. Tres de los artículos resaltan esta variable de la interpretación de Rivera Garza y presentan otra lectura de la obra del escritor de *Pedro Páramo*: “Hay en sus textos una identidad sexual líquida absolutamente contemporánea. Y una representación corporal que supera los tabúes de su época: “Introduce el cuerpo menstruante de la mujer en Comala y, de paso, en las letras mexicanas” (Carrión “El centenario de Juan Rulfo”). Y son otros tres⁸⁹ que, aunque no lo hagan de manera central, destacan la propuesta de Rivera Garza de presentar “Un Rulfo excéntrico, migrante, urbano, queer y feminista” (Volpi “Un Rulfo caminante”).

Es relevante esta forma de darle voz a los personajes femeninos de la obra rulfiana, y aún más cuando se trata sobre su sexualidad, ya que este tema que se ha considerado tabú,

⁸⁸ En la literatura los personajes femeninos se han creado a partir de un código de valores del grupo dominante de la producción cultural (de orden patriarcal). “Por lo tanto en los modelos creados por una literatura mayoritariamente masculina la mujer no sólo es presentada en términos de Deber-Ser y el No-Deber-Ser sino también como complemento y oculto anclaje de una noción específica de la masculinidad” (Guerra 38). La heroína es vinculada a la divinidad, la virginidad, la maternidad y a lo natural, siempre como intermediaria en la trayectoria del héroe. Por otro lado la antiheroína es asociada con la monstruosidad, con las brujas, devoradoras de hombres, marimachas o monstruos andróginos, o bien ese No-Deber-Ser las representa como prostitutas o locas (Guerra 39-39).

⁸⁹ En total seis artículos, de los 42 que se encontraron, mencionan esta lectura de los personajes femeninos de Rulfo: “Rulfo caminante” editorial del grupo *Reforma*; “El centenario de Juan Rulfo” publicado en *New York Times*; “Novedad de Rulfo” publicado en *El Universal*; “Cristina Rivera: “Si yo fuera un señor inclinado ante el poder, los patriarcas de la literatura habrían sido más felices”” de *La República*; “El río de Juan Rulfo fluye “mullendo sus aguas”” en *El Norte* y “Ruidosas formas de estar callado” publicado por *El País*.

“indecencia” o ha sido parcialmente contado y desde una perspectiva masculina.

Definitivamente, se excluye el deseo de la mujeres o su menstruación (Guerra 35). Por otra lado, desde la recepción la literatura de mujeres que incluía temas sobre sexualidad femenina pasaron de calificarse de indecentes a confesionales, palabra que conlleva cierta culpabilidad (Russ Loc. 733). Por lo tanto, hay una transgresión a la norma patriarcal de la producción cultural y su recepción. *Había mucha neblina...* es una propuesta que promueve “la incorporación activa de la sexualidad femenina *para* facilitar una lectura más compleja, más dinámica, de las múltiples maneras en que México enfrentó el reto de su propia modernización en las inmediaciones del siglo xx” (Rivera Garza 154).

Por otro lado, hay otra resistencia. Se trata de la estructuración jerárquica del campo cultural, las formas de producción cultural y su consumo que se rigen por las normas capitalistas de acumulación de capitales (económico, cultural, simbólico, social). Además de la propuesta estética-teórica de lectura y escritura que se revela en la obra de Rivera Garza (que explico en apartados anteriores), la construcción de la autoría de la escritora mexicana a partir de la recepción y de los dispositivos escenográficos en los que ella misma participa también desafían la formación y estructura del canon literario. Éste, comprendido como algo más que una lista de obras y autores. Lo entendiendo más bien como una forma de capital cultural que se obtiene a partir de un sistema de exclusiones de las culturas, economías, razas, géneros y clases que no pertenecen a lo occidental, dominante y hegemónico (Domenella y Gutiérrez de Velasco 51-54).

Como pudimos ver a través de los factores sociológicos que habilitan la escritura de Rivera Garza y, por lo tanto, su autoría, la escritora ha acumulado reconocimientos que forman parte de este sistema que crea el canon (los premios, la atención mediática, la validación crítica,

el soporte de grandes editoriales). Sin embargo su autoría se constituye como débil, no en el sentido de debilidad en sus capacidades, sino en el de mostrarse como una autora con cuerpo, una mujer que trabaja en otros oficios no creativos, ligada a sus relaciones sociales y de trabajo con otros y otras autoras. Aunque suene paradójico, esto significa la entrada de la no-cultura a los espacios dominantes de la producción cultural. Por eso su autoría significa una reestructuración del campo, ya que su fuerza no recae en la eliminación de las instituciones que otorgan el reconocimiento sino en la apertura y la entrada a nuevas voces, ejercicios de escritura y lectura y estéticas:

El punto medular no se encuentra en la eliminación de los textos seculares y sus maneras de producción, sino, todo lo contrario, en la aceptación de la diversidad y de las otras formas de contar historias, otras formas de leer y otras categorías considerando la literatura y el canon como algo transitorio y movable (Alcocer 163).

La autoría de Rivera Garza conlleva una estética colaborativa y comunal en su ejercicio fuera y dentro del texto. Pero esta transgresión no se puede concebir como un trabajo individual de la autora, no sólo en cuanto a la forma textual (utilizando apropiaciones de otros textos) sino también en las otras formas en las que se construye su autoría y en las que se valida su obra. Con lo anterior me refiero a la asamblea y a la red de escrituras, que bajo los mismos supuestos, se manifiestan contra el poder.

Sería interesante rastrear todos o algunos de estos ejercicios que forman la red de la que hablo.⁹⁰ Sin embargo, en este trabajo me concentro en los que participa Rivera Garza, fuera del

⁹⁰ En otra investigación sería interesante identificar y analizar la red que se configura por estéticas disidentes a la producción literaria, ejercicios de escritura, activismo y colaboraciones de mujeres escritoras en América Latina que de alguna manera están reestructurando el campo cultural y sus formas de producción.

texto literario, de forma colaborativa. Tales textos funcionan como una crítica al sistema de producción cultural, a las jerarquías estáticas del campo literario y a otras formas de poder que oprimen la autoría de las mujeres o a otras minorías sociales. Es decir, se adheriría a la idea de que la escritura de mujeres, en su cualidad radical y siempre política: “[...] activa un complejo vehículo ideológico que combate simulacros, círculos de opresión y discapacidades que van más allá de lo físico y corporal.” (Estrada 24).

Me enfoco, entonces, en el análisis de los retuits de la autora que se obtuvieron durante la etapa de recolección de datos. En estos se encuentran las causas, en su mayoría políticas, que Rivera Garza, como autora, comparte y promueve en su red social. Son temáticas resistentes que la escritora decide asociar con su figura pública y que forman parte de tendencias o movimientos formados colaborativamente en la red o bien son potenciados por ésta. Como con los tuits originales de la autora, también categoricé los tuits compartidos por @crivergarza o los *retuits* (RT). Resultaron seis temas que se pueden dividir en: política y activismo, feminismos, docencia y academia, promoción de carrera artística, escritura y lectura, y personal o misceláneo. Como se puede ver, son muy parecidos a las categorías de los tuits originales, a fin de homogeneizar el análisis de datos y poder compararlos. Solamente la categoría de ejercicios de escritura en este caso no aplica, ya que no son tuits creados por la autora sino compartidos. En la siguiente tabla se presenta la descripción de cada categoría y el número de frecuencias de retuits por año. Posteriormente agrego una tabla con los porcentajes por categoría y por año.

Tabla 5: Categorización del perfil de *Twitter* de @criveragarza 2016-2018: tuits compartidos por la autora (RTs)

Categoría	Descripción	Número de RT
Política y Activismo	Retuits sobre temas de coyuntura política, tanto de Estados Unidos como de la política mexicana. Desde elecciones hasta comentarios sobre política pública, manifestaciones sociales y activismo político. Sobre Estados Unidos el enfoque se concentra en elecciones y migrantes. Sobre México, en inseguridad, narco y desaparición forzada. También temas de activismo social, medio ambiente y apoyo a grupos marginados.	2016: 17
		2017: 66
		2018: 36
Feminismos	Retuits sobre temáticas relacionadas con el feminismo como movimiento social y político. También reflexiones sobre el género y la condición marginada de la mujer. Reflexión y opinión sobre la escritura de mujeres y el feminismo dentro de la industria y el campo literario.	2016: 4
		2017: 18
		2018: 7
Docencia y academia	Retuits sobre su trabajo como profesora de la Universidad de Houston u otras. Principalmente promoción de talleres, conferencias, programas o trabajo de alumnos. También RTs sobre trabajo de investigación.	2016: 0
		2017: 1
		2018: 3
Promoción de carrera artística	Compartir artículos, reseñas y entrevistas sobre su obra literaria. Promover su obra y traducciones de ésta así como agradecimientos de premios literarios. O también promoción de la carrera artística/literaria de otros y otras autoras. También RTs sobre comentarios de otros usuarios sobre su obra literaria.	2016: 1
		2017: 2
		2018: 1
Escritura/ Lectura	Retuits sobre el quehacer literario, fragmentos de poesía u otras escrituras que por la naturaleza del retuit ella no escribe pero comparte.	2016: 3
		2017: 11
		2018: 12
Personal o misceláneo	Retuits sobre viajes, deportes, humor, astrología y conversaciones con otros usuarios.	2016: 1
		2017: 14
		2018: 6

Totales	Total de retuits o tuits compartidos pero no escritos por ella.	2016: 26
		2017: 112
		2018: 65

Tabla 6: Porcentajes por categorías y por años de tuits compartidos (RTs) por el usuario @criveragarza

Categorías	Año	%	Año	%	Año	%	% en relación al total
Política y activismo	2016	65%	2017	59%	2018	55%	59%
Feminismos	2016	15%	2017	16%	2018	11%	14%
Docencia y academia	2016	0	2017	1%	2018	5%	2%
Promoción artística	2016	4%	2017	2%	2018	2%	2%
Escritura / Lectura	2016	12%	2017	10%	2018	18%	13%
Misceláneo/ Personal	2016	4%	2017	17%	2018	9%	10%

En los resultados que aquí presento, la mayoría de los tuits compartidos por el usuario de Rivera Garza tratan sobre política (59% en total de los tres años) y, dentro de esta categoría, la temática principal es la crítica al discurso de Donald Trump durante las elecciones presidenciales del 2016 y durante su presidencia a partir del 2017 al igual que sus políticas públicas, primordialmente acerca del discurso y las políticas públicas que perjudican a los migrantes (deportaciones, el muro, etc.). Esta temática constituye el 49% de todos los RTs de política. En este punto me gustaría detenerme, ya que la defensa por los derechos de los migrantes y la

sensibilización sobre su situación de marginados no es algo que Rivera Garza sólo promueva en esta red social.

En la recepción mediática que no trata sobre *Había mucha neblina...*⁹¹ se encuentran algunos artículos que asocian este discurso con algunas de sus obras, por ejemplo con su novela *Verde Shangai* en donde incluye la mirada de la comunidad china emigrada a México. A partir de esto, se establece que: “A Rivera Garza (Matamoros, 1964) el punto de vista del Otro, el de fuera, le ha resultado siempre interesante y productivo’ y convive a diario con ella como emigrada a San Diego (California, EE.UU)” (Cabezas “La mirada de los migrantes”). Por otro lado, en una entrevista para *Sinembargo*, en donde se tocan distintos temas, la autora menciona su perspectiva sobre la relación entre la política mexicana y la estadounidense. Trae al frente el tema de los migrantes: “No puedes dejar de ver a las caravanas que están cruzando el país. No puedes dejar de saber que algún oficial le ha disparado a alguien por la espalda. No puedes dejar de pensar en los numerosos cuerpos de migrantes que quedan en el desierto” (Vargas “No puedes cerrar los ojos”).

La escritura de Rivera Garza, pues, se relaciona con la voz del *otro*, por lo que parece coherente que la mayoría de lo que comparte a través de su cuenta de *Twitter* es acerca de política y activismo. Otro tema que resalta es la crítica a la corrupción del gobierno mexicano y la violencia que se vive en el país. Con su publicación *Dolerse: textos desde un país herido*, la escritora reconoce que la Literatura por esencia no tiene una labor social. Sin embargo, argumenta que con ésta se puede honrar a aquellos que han sufrido violencia y se puede resistir a

⁹¹ Artículos de periódicos o medios digitales que se encontraron a través de Google Noticias, que hablan, reseñan o entrevistan a Rivera Garza (a parte de los artículos encontrados sobre *Había mucha neblina...*) en el periodo de enero de 2003 a julio de 2019.

la indolencia (Talavera “Cristina Rivera Garza crea literatura contra la indolencia”). Esto se puede ligar con su actividad en *Twitter* y permite analizar la construcción de la autoría de Rivera Garza y de su escritura dentro y fuera de la obra literaria como una resistencia política frente a la violencia, la injusticia y en favor del *otro*:

Me interesa el resto; no el centro ni lo que se propone como central, sino eso que el poder asume como despojo y que no es sino la pulpa misma de otra forma de vida, el sello de lo otro y otros en todo lo que hacemos y en todo lo que estamos como por primera vez. (Alfonso “El Norte no es un lugar”).

Estos *otros* de los que habla la autora, no pertenecen al centro, a lo que la Literatura propone como Universal. Además no se trata de construir sus voces a partir de la experiencia individual, sino se trata de incitar a la pluralidad en y a través de la escritura y de las formas performativas de la autoría, como son las redes sociales.

El ejercicio de la autoría de Rivera Garza se posiciona contra el poder político, social y también contra las formas de poder que afectan la escritura plural. Un ejemplo que me interesa resaltar también se lleva a cabo en *Twitter*, aunque no se encuentra en el periodo en que se recolectaron los datos para esta investigación. No obstante, me parece pertinente agregarlo de manera complementaria para los resultados de esta sección. En el 2012, Rivera Garza a través de su usuario en esta red social lanzó una serie de preguntas unidas por el *hashtag* #escriturascontraelpoder, esto con el propósito de cuestionar las formas convencionales de crear literatura:

¿Dices que el pasado se instauró en el poder pero sigues hablando de la originalidad como baluarte literario? ¿Te preocupa el estado de las cosas pero cuando escribes crees que la estética

no va con la ética? ¿Estás dispuesta a transformar el mundo pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? ¿Te diviertes escribiendo como un loco o un niño pero a eso le llamas ejercicios o apuntes y nunca «literatura»? ¿Eres un as en la redes y haces mucho copy-paste pero cuando narras lo único que te preocupa es la verosimilitud? ¿Quieres trastocarlo todo pero te parece que el texto publicado es intocable? ¿Cuestionas la autoridad pero te inclinas ante la autoría? En resumen: ¿Estás contra el estado de las cosas pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada? (Rivera Garza *Los muertos indóciles* 45).

Con este ejercicio, Rivera Garza, fuera de la escritura formalmente literaria, propone escrituras disidentes a la producción cultural que se alinea al campo de poder. Esta propuesta, más allá de lo escrito, pasó a convertirse en talleres en distintas ciudades de México y en Bogotá para crear formatos de escritura en contra del poder, tal y como lo dice su nombre. Más tarde, este esfuerzo se convirtió en un libro colaborativo, #Escriturascontraelpoder: Fronterizas con Susana Chávez (2013), que resultó de un taller en Ciudad Juárez, en donde 11 escritoras intervinieron obras propias y de otros autores con poemas de la escritora y activista Susana Chávez, autora de la frase “Ni una menos, ni una muerta más” (@FeLFrontera).

Con este ejemplo se puede ver la intersección de la propuesta de escribir fuera del orden convencional y de las luchas de las minorías sociales. Este esfuerzo y el libro asamblea funcionan para darle voz a una activista que había sido silenciada y que en vida luchó por los derechos de las mujeres y en contra de los feminicidios perpetrados principalmente en Ciudad Juárez (“Mujeres bacanas”). Desde varios frentes, la escritura y los actos performáticos que de forma colaborativa lleva a cabo Rivera Garza, se posicionan como una transgresión a la estructura jerárquica del campo cultural y sus formas neoliberales de producción. Aunque siga existiendo la escritura convencional, se empiezan a ver redes o asambleas de escrituras, voces ya

no silenciadas, literaturas políticas y sobre todo relaciones entre escritoras con base en la colaboración más que en la competencia.

En el análisis de los *retuits* dentro de las categorías que separan los tuits compartidos, la temática sobre feminismos obtiene el segundo porcentaje, después de la categoría de política y activismo. Aunque se puede considerar de índole política, la separé con la intención de analizar su particularidad. Dentro de esta categoría, la mayoría del contenido compartido se relaciona con el activismo: las marchas, algunos hashtags resistentes como #SiMeMatan o la visibilización de la violencia y opresión dirigida hacia las mujeres: “RT @EstherM_Garcia: Sobrevivir a un intento de homicidio por parte de una ex pareja. Sobrevivir y luchar para que se le dé prisión y no vue...” (@criveragarza).

Al igual que el tema de los migrantes, las transgresiones de género y la resistencia al patriarcado son temáticas que se asocian a la escritura y a la autoría de Rivera Garza fuera y dentro de su obra literaria. Particularmente, la resistencia de género en relación con la industria literaria en México y América Latina se ha potenciado como esfuerzo colaborativo en las redes sociales, especialmente en *Twitter*. Me interesa destacar el movimiento #MeToo en México y subsecuentemente el de #MujeresJuntasMarabunta que sucedieron ambos en el 2019, no como activismos que surgen a partir de la autoría o la propuesta estética-política de Rivera Garza sino más bien como performáticas en las que se inserta la agencia autoral de la escritora y en las que hay cabida para la propuesta de asamblea y de escritura en común.

En marzo de 2019, una ola de denuncias sobre abuso sexual, bajo el hashtag #MeTooEscritoresMexicanos, desestabilizó el mundo literario en el país y consiguió siete millones de impactos en la red social. Algunas de las presuntas víctimas acusaron por medio de

sus cuentas personales. En pocos días, las denuncias de múltiples mujeres se canalizaron a través de una cuenta con el nombre del *hashtag* (“Una ola de denuncias”). En poco tiempo ya no sólo existían denuncias en el ámbito literario sino que también se dividieron en el sector de educación, de abogados, de músicos. Casi había un *hashtag* para cada gremio de la industria mexicana.

Estas denuncias llegaron a los medios de comunicación y a tener gran influencia entre la sociedad mexicana. Aunque ya habían existido otros métodos de denuncias públicas,⁹² el #MeToo mexicano traía el oleaje del fenómeno global.⁹³ Para la escena literaria significó no solamente la exhibición de violencia y acoso hacia las mujeres en ese ámbito, sino también el frente común que se logró de escritoras mexicanas (muchas de ellas reconocidas como Rivera Garza, Valeria Luiselli, Brenda Lozano o Guadalupe Nettel) que se pronunciaron públicamente para condenar el machismo en todos los espacios literarios y culturales y no solamente en forma de violencia sexual sino también a través de todas las exclusiones que viven las mujeres que intentan escribir y publicar en el país (“Una ola de denuncias”). A principios de abril se concretiza el esfuerzo de MeTooEscritoresMx bajo el *hashtag* y el colectivo #MujeresJuntasMarabunta, a través de un comunicado (sin autorías individuales) en nombre de las mujeres que trabajan en la cultura. Se condenaba esta violencia histórica y sistemática en los

⁹² Antes del MeToo mexicano existieron iniciativas de activismo digital para evidenciar anécdotas de mujeres que habían sufrido violencia sexual como fue #MiPrimerAcoso, #RopaSucia o #AcosoEnlaU. También, fuera de las redes sociales se han configurado grupos de activismo feminista para acabar con la violencia; grupos de acompañamiento, madres de desaparecidos, la Marea Verde, paros estudiantiles, marchas, entre otras manifestaciones (Rivera Garza, “El fin del silencio de las mujeres”).

⁹³ “El #MeToo inicia a finales del 2017 con las denuncias de acoso y violación de decenas de mujeres contra el productor de Hollywood Harvey Weinstein. A partir de entonces se generó un punto de inflexión histórico, animando a cientos de miles de mujeres a compartir sus experiencias sobre el abuso sexual, sobre todo, en entornos profesionales” (“Una ola de denuncias”).

espacios culturales (ferias, editoriales, universidades y demás), pero principalmente evidencia la ruptura de silencio. Las intenciones del movimiento fueron:

Este es sólo el principio de un movimiento articulado, desde distintas plataformas, como una colectividad política y afectiva que busca, ni más ni menos, un cambio estructural. [...]

Nuestras exigencias en este primer momento son:

1. Que los espacios culturales, ya sean públicos, privados o autogestivos, hagan un compromiso para revertir las violencias machistas a través de acciones concretas. [...]
2. Que nuestros pares escritores y otros agentes culturales se involucren en este momento histórico a través de un ejercicio de autoanálisis, estudio y discusión profunda. [...]
3. Que se haga efectiva la instrumentalización de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia [...]
4. Que se desarrollen políticas públicas para garantizar la paridad de género (en los espacios públicos culturales) [...]
5. Orientación para mujeres y hombres a fin de evitar la desigualdad, los abusos de poder, encubrimientos y pactos de silencio.
6. Que se creen lineamientos para garantizar la seguridad de las becarias, tutoras en residencias, estancias y encuentros organizados por instituciones públicas.
7. Que todas las revistas y colecciones editoriales subvencionadas con recursos públicos incluyan, por lo menos, 50% de autoras en sus catálogos.
8. Que haya alternancia entre hombres y mujeres en los puestos de toma de decisión.
9. Que se desarrollen métodos para garantizar la seguridad de niñas y adolescentes participando en talleres o actividades de promoción de la lectura.
10. A nosotras mismas, a la sociedad, a las instituciones culturales, a los hombres, les exigimos, nos exigimos, hacernos responsables en la construcción conjunta de una convivencia realmente igualitaria.

Este frente en común es una de las manifestaciones de colectividad y comunalidad que se hace por y para las escritoras con el propósito de fomentar más espacios seguros y libres para la creación literaria. Cada vez, existen más esfuerzos que, desde la colectividad, crean oportunidades para escrituras de mujeres que se salen de los formatos convencionales en cuanto estilos, temáticas y formas de publicación. Y también se abren espacios para su lectura en lo común: a través de la asamblea.

Algunos de estos son, por ejemplo, el podcast *Hablemos Escritoras*, dirigido por la investigadora Adriana Pacheco. Ella entrevista a diferentes autoras acerca de su obra tras una lectura profunda que permite un análisis más allá de lo superficial además de reseñar obras de escritoras mexicanas. A la par de este producto, Pacheco, inició en el 2015 el Proyecto Escritoras Mexicanas Contemporáneas, un grupo de Facebook que tuvo como primer resultado el libro *Romper con la palabra* que estudia críticamente la violencia de género en la narrativa de escritoras mexicanas; también incluye un estudio sobre el espacio de las autoras en los planes de estudio y lectura escolares (Vargas y Sotero “Escritoras Mexicanas”).

Otro es la colección *Vindictas* que publica la obra, invisibilizada, de cinco escritoras del siglo XX: Tita Valencia, Luisa Josefina Hernández, María Luisa “La China” Mendoza, Tununa Mercado y Marcela del Río. Este proyecto fue impulsado por la escritora Ave Barrera, quien al tratar de buscar la novela *El lugar donde crece la hierba* de Hernández, al fin la encontró en la biblioteca de la Universidad Iberoamericana y se percató que nunca había sido solicitada. Con el apoyo de Socorro Venegas, titular de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, iniciaron el proyecto de recuperar la obra de estas cinco escritoras (Chargoy “Publica la UNAM”).

También han existido espacios desde tiempo atrás. Desde 1984, el Taller de Teoría y Crítica Literarias Diana Morán ha publicado estudios como *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* o la colección *Desbordar el canon: Escritoras mexicanas del siglo XX* (Vargas y Sotero “Escritoras Mexicanas”). No abundo más al respecto, dado que me he detenido antes en este importante y pionero grupo académico y de autogestión en México.

Otro más reciente es el Mapa de Escritoras Mexicanas Contemporáneas, impulsado desde el 2020 por la poeta Esther M. García. En este proyecto se invita a localizar e incluir semblanzas de escritoras actuales mexicanas, con el propósito de visibilizarlas a través de *Google Maps* y descentralizar el enfoque de producción de la Ciudad de México. Este esfuerzo se detonó a partir de un curso organizado por la “Brigada para Leer en Libertad” que, al inicio del confinamiento por la pandemia de coronavirus, publicó diez lecciones pregrabadas, todas por autores hombres. En redes sociales, no tardó mucho la respuesta de indignación ante la falta de inclusión de esta iniciativa y fue la poeta quien lanzó un reto en *Twitter* sobre un hilo de escritoras mexicanas en toda la República. El tuit tuvo un impacto de 796 likes, 271 retweets y alrededor de 50 comentarios con 150 nombres y locaciones. (Vargas y Sotero “Escritoras Mexicanas”).

Existen más ejemplos de estos proyectos enfocados en cambiar la estructura del canon literario y de la producción y consumo de literatura en México. Desde esta línea la resistencia se convierte en *tequio* ya que no se inscribe desde lo individual sino más bien desde lo común, “son luces en la oscuridad que se van encendiendo y se convierten en nodos de una red cada vez más amplia, cada vez más unida” (Vargas y Sotero “Escritoras Mexicanas”). Por lo anterior, para analizar la relación entre las materialidades de la obra y la transgresión al género se tienen que

estudiar a la par las redes de expresiones en las que su figura autoral se inscribe o se puede incorporar como parte de un movimiento colectivo que se resiste a las manifestaciones patriarcales en los ámbitos literarios y abre espacios para literaturas marginadas y silenciadas.

En este capítulo se pudo evidenciar cómo el proceso de significación sigue a través de las materialidades de *Había mucha neblina...* y todos los procesos de observación que se obtuvieron como parte del análisis. Por lo tanto, la obra como la autoría de Rivera Garza responden a la estética desapropiativa y a las transgresiones que ésta conlleva vistas desde el recorrido fuera del texto. Por un lado los medios de comunicación y los artículos académicos retoman los conceptos (intencionalmente o no) de la desapropiación, la necroescritura y la performatividad para construir la figura de Rivera Garza en esta línea teórica-estética. Además, se puede evidenciar como la escritora tamaulipeca es una estrategia consciente de la posición artística que ocupa y pretende ocupar dentro del campo cultural al utilizar los dispositivos escenográficos que tiene al alcance para, desapropiar su obra al compartir sus lecturas, crear redes de colaboración con otras autoras, promocionar su obra y relacionarse a temas políticos y sociales y crear escrituras del presente.

La autoría y la escritura de Rivera Garza componen una hibridación entre los factores hegemónicos que validan la literatura dentro del campo cultural como son los reconocimientos, el respaldo editorial, la recepción positiva en los medios y la cobertura académica, y entre los factores resistentes o periféricos como son las relaciones de colaboración, la lecturas en asamblea, las temáticas a las que se le relaciona y la corporeización de su escritura y autoría. Consecuentemente, esta mezcla significa una reestructuración en el campo cultural y la entrada de estéticas, voces y autorías *otras* que antes habían sido relegadas a la no-cultura, permitiendo

repensar no sólo las escrituras en el futuro pero también nuevas lecturas a textos ya consagrados y el rescate de autorías silenciadas. Al mismo tiempo de verse implicada a temáticas y estéticas disidentes como lo son: la pluralidad de la escritura, la autoría débil, las transgresiones al género y la incorporación de voces marginadas y subalternas como parte de una propuesta política

Conclusiones

Esta investigación ha explorado dos grandes temas dentro y fuera de la obra de Rivera Garza: por un lado, la dicotomía entre escritura-lectura y sus actos de autorización, y por otro, la resistencia que estas prácticas conllevan al transformarse en propuesta estética. El propósito de este trabajo ha sido entender cómo el recorrido que hace Rivera Garza a través de la vida y obra de Juan Rulfo cambia la noción tradicional de la autoría individual y fuerte para reemplazarla por una que se basa en la pluralidad y comunalidad como inmanencia de la escritura. Por lo tanto, se propone una lectura activa que va más allá del consumo tradicional de un libro. A la vez, el cuerpo está presente desde varias dimensiones en el texto. En primer lugar, Rivera Garza, en su rol de lectora, lo utiliza para recorrer el archivo y desplazarse por los caminos que siguió Rulfo más de cincuenta años antes; por otro lado, la escritora hace una ósmosis semiótica entre cuerpo y texto a través de analogías iterativas que se relacionan con la necroescritura (escritura a partir de otros cuerpos/textos). En tercera instancia, las autorías (tanto de Rivera Garza como de Rulfo) se encuentran corporizadas, es decir relacionadas con los oficios que llevan a cabo a la par de la producción creativa y con las condiciones socioeconómicas que las afectan.

La escritura de Rivera Garza y la propuesta estética que soporta constituyen una resistencia a las formas tradicionales de escritura y lectura que dominan en el campo cultural mexicano y que siguen un impulso neoliberal y patriarcal en el contexto del semicapitalismo y el informacionalismo. Sin embargo, el libro/dispositivo de esta investigación combina estéticas disidentes y alternativas con mecanismos propios del centro de la producción cultural (respaldo editorial, acumulación de capital cultural y reconocimiento de la autora, y exposición por parte instituciones culturales). Consecuentemente, éste se desplaza con una fuerza centrípeta hacia los

espacios de dominación del campo, promoviendo un cambio paradigmático de la autoría y su *performance* (lectura-escritura), y un cambio ontológico basado en la comunidad y la colaboración-*tequio*, tanto desde el plano textual como a través de las redes o la asamblea que propicia.

En su forma, la escritura de Rivera Garza constituye una mezcla de géneros literarios y una estructura fragmentaria que propicia el traslado y el movimiento. Entre la biografía, la crónica, el ensayo, el relato de viaje y la reescritura de ficción, los lectores podemos desplazar la mirada hacia los huecos y los significados *otros* de la vida y obra de Rulfo. El archivo y la escritura documental que emplea Rivera Garza en el libro ensanchan el idiotopo alpha –o de producción– incorporando los quehaceres económicos del escritor mexicano y el recorrido semiótico de su obra. Los pueblos fantasmas retratados en *El llano en llamas* o la Comala de *Pedro Páramo* nos remiten a los destinos que atravesó el autor mientras recorría el país como agente de una empresa de llantas y que hacía una guía turística promoviendo ‘ruinas arqueológicas’ que descubrían un ‘pasado exótico y remoto’, parte del mito prehispánico en el marco de la Modernidad mexicana (Rivera Garza 49-50).

A la vez, la propuesta de lectura o la metáfora epistemológica –en términos de Eco (305)– está presente desde el inicio del texto. La autora combina los sistemas de producción y observación a partir de intertextos que ella misma rescata del archivo (e.g. cartas, pasajes de la obra rulfiana y escritos sobre Rulfo). Asimismo, se inserta como personaje en el relato biográfico sobre Rulfo en la carretera panamericana:

Lo que es cosa tuya es lo que puedes imaginar, le dice al futuro Juan N. Pérez V. a través del espejo retrovisor, a lo largo del tiempo. Hago que **me** diga eso. Porque lo **oigo yo**, a solas, frente al parabrisas, **aseguro** que diga eso (Rivera Graza 60, el resaltado es mío).

Lo anterior nos permite a los lectores contemplar y ser parte de la experiencia de lectura. La lectura transformada en necroescritura lleva a cabo un *performance* en el que existe una simetría entre la naturaleza del trabajo de investigación y del creativo: la escritura documental necesita del cuerpo al recorrer el archivo y al mismo tiempo se analizan los oficios que el escritor mexicano lleva a cabo de manera paralela a su producción creativa; la noción de trabajo y de la escritura con el cuerpo está presenta en ambos casos.

Siguiendo la estética desapropiativa, Rivera Garza evidencia la pluralidad y los interdiscursos que puede presentar la obra rulfiana, tal y como son las lecturas periféricas del autor de escritoras no tan reconocidas como María Luisa Bombal o la simetría de su obra con la de Nellie Campobello (Rivera Garza 71). Más adelante en su libro, hace una lectura a partir de la teoría *queer*, resaltando los momentos, en la obra de Rulfo, en los que los géneros de los personajes se combinan o se pierden transgrediendo las nociones fijas de feminidad/masculinidad que corresponden a los sexo mujer/hombre (182). El *collage* y la desapropiación, por lo tanto, evidencian la capacidad de actualización que tienen los textos y reconstruyen la autoría rulfiana apartada de la rigidez jerárquica del canon literario mexicano. La autoridad de significación se desplaza de los sujetos que mantenían el monopolio de interpretación, empezando por el autor, hacia el lectorado: “Juan Rulfo no existe: existes tú. Empieza” (96).

Otro foco que apunta la lectura activa y performática de la escritora tamaulipeca es el rol que desempeñó Rulfo en el contexto del periodo de modernización de México. Según la autora,

el escritor, al igual que el Angelus Novus de Benjamin, fue testigo del huracán del ‘progreso’ que con nostalgia volteó al pasado pero se encaminó hacia el cambio que dejó atrás grupos marginados que no cabían en ese progreso: “El huracán que pasó por Comala —y aquí Comala puede ser bien Oaxaca— y por un llano en pleno incendio, dejando sólo los murmullos sin cuerpo y las ruinas que, luego de destruirlas, formaron parte del universo de Rulfo” (Rivera Garza 108).

El rol documentalista que Rivera Garza propone va más allá de la historiadora que interpreta documentos o descifra signos en los textos, sino que, y de acuerdo a los principios del *collage*, se trata de una que ejerza las funciones de un compositor (*Los muertos indóciles* 128), que integre y acomode las piezas de tal manera que se juegue con el significado de un texto con múltiples posibilidades de ensamblaje.

Como parte de este rol de compositora, Rivera Garza reacomoda las piezas de la obra rulfiana a través de una reescritura de *Pedro Páramo*. En ésta, incluye y reivindica los personajes femeninos de Rulfo y les da voz. Eduviges Dyada expresa su deseo sexual directamente al personaje de Pedro Páramo, no lo hace en tono confesional, ya desde la muerte como en la novela. Por otro lado, nos encontramos con un cuento que narra el posporno o el testimonio de una de las amantes de @MiguelPáramo, a modo de mensajes instantáneos de *Twitter*. Y en otro relato, la Dobre de Doloritas no oculta su menstruación y se enfrenta a una relación sexual mientras sangra. En estos cuentos, la ficción de Rulfo se extiende a un *qué hubiese pasado* y más importante aún, *qué hubiesen dicho ellas*.

Considerándola una lectura ginocrítica y con perspectiva de género, este capítulo es, asimismo, un *fanfiction* que promueve la lectura más allá del consumo tradicional de un texto a

través del movimiento de los ojos por la página. Tal y como la lectura ergódica lo apunta, Rivera Garza toma decisiones en cuanto al recorrido semiótico de la ficción rulfiana y nos lo presenta. Sin embargo, en las obras abiertas que suponen una lectura de estas características, el autor concede esta autorización al lectorado, y en el caso de *Había mucha neblina...* la escritora tamaulipeca se apropia de esta licencia, para crear una necroescritura desapropiada.

La noción de cuerpo nuevamente está presente como en los apartados anteriores del libro. En los cinco cuentos se encuentra la analogía cuerpo/texto acompañada por el acto sexual como símil del acto de leer. Así, las penetraciones e invasiones de un cuerpo al otro significan también atravesar un texto para leerlo y ocuparlo. A la vez, en estas escenas descritas en el texto de Rivera Garza, las mujeres son quienes muestran un deseo activo en el acto sexual y toman los cuerpos de los personajes masculinos, tal y como la escritora se apropia del texto/cuerpo de Rulfo. Esta propuesta de lectura, además de ampliar las posibilidades de interpretación de un texto, presenta una escritura con base en la pluralidad del lenguaje, por crear a partir de lo ya creado y por conectar la obra de Rulfo con otros textos, como la introducción del personaje ya conocido de la autora: la Increíblemente Pequeña.

El ejercicio evidencia cómo una lectura puede ser performática. El proceso de producción y observación se empalman, ahora desde una posición inversa: la lectura al volverse activa produce y se conecta con otros textos. Ya no se concibe de ésta una actividad individual y relegada a la privacidad, sino que podemos imaginarla en asamblea y conectada siempre a otros cuerpos/textos. De esta manera la propuesta estética desapropiativa se resiste a las concepciones neoliberales y patriarcales de la autoría y del rol del lector.

Según la teoría postestructuralista de Hélène Cixous, la escritura-lectura de Rivera Garza se resiste, desde lo común, a la autoría individual como a la representación patriarcal de las subjetividades femeninas. Ambas formas se oponen a la epistemología masculina que se concentra en la acumulación de posesiones, en respuesta Cixous propone una escritura que sea “siempre abierta y fluida, interminable e inagotable” (Guerra 49), y que permita a la mujer escribirse a partir de lo inexplorable y lo no-dicho (50). Sin contener la exclusividad de lo femenino, la estética desapropiativa, ligada también a los conceptos de comunalidad de la teoría mixe, se acomoda a lo anterior, por su naturaleza dinámica y abierta y por promover la asamblea y el *tequio* como forma de estar-en-común a partir de lo inacabado. Las prácticas de reescritura también llevan consigo una relación con la cultura hacker y los feminismos cyborg o digitales. Tal cual lo expresa Remedios Zafra, la copia y el *forking* permiten transitar por territorios de la ficción y desprender subjetividades diferentes a las pensadas por la sociedad patriarcal. Además de que éstas tienen la intención de a su vez ser copiadas y terminar en la comunidad.

En los últimos dos capítulos, a través de una lectura que se desplaza con el cuerpo, la autora relata sus viajes (mismos que llevó a cabo Rulfo más de cincuenta años antes) por la sierra oaxaqueña. En estas crónicas, Rivera Garza logra incluir las voces de la comunidad mixe y las coloca en contexto, además muestra el trabajo comunitario que los *luvinititas* llevaron y llevan a cabo para reapropiar la tierra donde habitan, resignificándola en el sentido semiótico pero también en el práctico: “y ahí siguen ahora, ya que la zona boscosa ha regresado al control comunitario luego de luchas frontales y de resistencias alimentadas por tradiciones del pasado” (Rivera Garza 204). El título del último apartado dice: “Lo que podemos hacer los unos por los otros”, lo que se liga directamente al trabajo voluntario en favor de la comunidad. Por lo

tanto, y en forma de *tequio*, la autora crea una escritura desapropiada y que incluye las voces de la comunidad mixe, tanto en testimonios, como en enseñanzas y en lengua, pues el último capítulo es una traducción al mixe, por Luis Balbuena Gomez, de la crónica del viaje a la montaña.

Por otra parte, y según el planteamiento que realicé al inicio de la investigación, la estética desapropiativa y la lectura performática sugieren atravesar las materialidades de la obra, por lo que el segundo capítulo de la tesis presentó el análisis de éstas y de la recepción de la obra, vista como parte de las ecologías mediáticas y discursivas que condicionan los procesos de significación tanto de la autoría como de la obra.

Los resultados de este recorrido transdisciplinario apuntaron a una construcción de la autoría de Rivera Garza como débil y asociada al cuerpo. Los medios de comunicación ligan su trabajo creativo a sus oficios dentro de la academia, la docencia y por otro lado a su condición de migrante, fronteriza y mujer. Es importante enfatizar que en varios artículos no se habla de la escritora de forma individual sino que se le representa como parte de una identidad grupal: mujeres que escriben.

Dentro de esta misma línea, la producción creativa de la autora se liga a la experimentación. La cobertura mediática previa a *Los muertos indóciles* y a *Había mucha neblina o humo o no sé qué* ya señalaba el uso de la escritura a partir del archivo y de otros textos además de la mezcla de géneros literarios y el cruce de fronteras estéticas. Por lo que su figura autoral nunca ha estado alineada a las estéticas convencionales.

Otra de las características que forman parte de una autoría débil son las relaciones sociales que mantiene la escritora y que los medios de comunicación rescatan. Por ejemplo, los

medios constantemente mencionan la reseña de Carlos Fuentes en la que el autor canónico y representativo del *boom* elogia la narrativa y prosa de Rivera Garza. Lo anterior funciona como un acto de habilitación desde la autoridad hegemónica del campo. Sin embargo, son otras relaciones sociales las que mantiene vigente la escritora para posicionarse en la estructura del campo. A través de *Twitter*, concebido como un dispositivo escenográfico en el que la autora lleva a cabo un *performance* fuera del texto literario, Rivera Garza promociona su carrera artística y la de otras escritoras y a la vez se pueden percibir redes de colaboración entre ellas, dentro y fuera de los espacios digitales.

Desde una perspectiva de los estudios de la cultura, la red social se desempeña como una institución para administrar el capital simbólico y que favorece la creación de redes entre agentes del campo cultural. Como consecuencia del algoritmo que opera a través de la plataforma digital, la difusión del contenido llega a los usuarios a través de una mezcla de empuje y tracción, por lo que aterriza en audiencias con características específicas. Sin embargo, y por la naturaleza horizontal de Internet, no es posible la concentración de la difusión. Los usuarios son capaces de detectar redes entre escritoras, trazar temáticas y encontrar estéticas comunes entre sus creaciones artísticas. A través del análisis de los tuits de la autora, se pudo enlazar su actividad digital con la de otras escritoras, perfilándose una relación con base en la colaboración más que en la competencia—misma a través de la cual la figura pública de Rivera Garza se va configurando como parte de una red (parecida a Internet y a las redes sociales) en la que las autorías se transforman en nodos que se conectan.

Desde otra perspectiva, las redes sociales también funcionan para crear escritura. La mayor cantidad de tuits que se analizaron pertenecen a la categoría de misceláneos o de

cuestiones cotidianas. Aunque no tengan un valor artístico, esta escritura le da cuerpo a la imagen de Rivera Garza. Detrás de la arroba hay un cuerpo que nada, que se relaciona y que comparte su día a día. Dentro de esta misma línea, los tuits relacionados a su actividad docente y académica muestran los oficios a los que se dedica la mayor parte del tiempo y que constituyen una de las materialidades de su obra.

La categoría de lecturas y de *tuitaratura* sitúan su escritura dentro de un contexto de producción. Debido a la inmediatez de *Twitter*, los usuarios podemos ser parte de su producción creativa, ya que varios de sus tuits (sobre lecturas y escritura literaria) se entrelazan con la publicación de sus obras. A diferencia de una autoría fuerte e individual, el proceso creativo en la performática que lleva a cabo Rivera Garza es abierto, relacionable y constituye un trabajo palpable.

La escritura de Rivera Garza, presenta una tensión entre los agentes que se disputan la autoridad sobre la interpretación de la obra de Rulfo. Por lo tanto, parte de las materialidades de *Había mucha neblina...* son los actantes que habilitan y limitan su escritura según distintos mecanismos de control, utilización y exclusión que teoriza Foucault. Lo prohibido en la lectura que hace Rivera Garza en el libro de esta investigación salió a la luz al poco tiempo de su publicación. La presentación de la obra en la Feria del libro y la rosa de la UNAM desató una controversia con la Fundación Rulfo, a pesar de esta limitante hubieron otros actantes sociológicos que la autorizaron y dieron legitimidad a su obra. Mediante el análisis de la recepción mediática de la obra, se evidencia cómo los medios de comunicación se tornaron en favor de la publicación de la obra, y más que respaldar la autoría riveragarciana, condenaron a la Fundación por intentar monopolizar la interpretación de uno de los escritores más reconocidos en

el país. Aun cuando muchos trataron de mostrar una perspectiva neutral o noticiosa, éstos incluyeron entrevistas con la escritora y ninguno de los artículos o reportajes hicieron lo mismo con algún miembro de la Fundación. Los medios que sí hablaron de la obra y su acercamiento estético, validaron la escritura de Rivera Garza por su rol de lectora e investigadora, el uso del archivo y la escritura documental.

La estética desapropiativa es un factor relevante en la habilitación de su escritura. La misma autora crea un horizonte de expectativas para los lectores a través del prólogo del libro, del blog que antecede la obra y de la carta que dirigió al lectorado tras la controversia con la Fundación. Rivera Garza tiene clara la propuesta de lectura activa, performática y desapropiativa que dibuja a través de sus obras, ésta se convierte en su agencia y la recepción es capaz de reconocerlo. A la par, se detectan factores materiales que le dan peso a su escritura y que corresponden a una autoría fuerte y tradicional. La editorial de la publicación es una de ellas. Literatura Random House pertenece a uno de los monopolios más grandes de producción y distribución de cultura. Esta contradicción permite a la obra actuar como una fuerza centrípeta que desestabilice la estructura del campo cultural y los espacios de dominación de ésta desde adentro, dándole entrada a estéticas disidentes, prácticas alternativas de lectura y escritura, y sobretodo a autorías situadas y con cuerpo.

La recepción académica por otro lado fortalece la relación entre la estética desapropiativa y la obra de Rivera Garza. Los artículos y las reseñas que se analizaron muestran cómo *Había mucha neblina...* cambia el sentido del semiotopo de la obra rulfiana y propone una autoridad compartida entre autor-lector. La noción de movimiento y el empleo del cuerpo es algo que se repite dentro del análisis que contienen los estudios. En éstos, se revisa la inscripción del cuerpo

a través del movimiento que se realiza de manera textual y territorial, y como mediante la experiencia de lectura y la reescritura, el cuerpo se vuelve a presentar para resignificar la vida y obra de Rulfo. Entre los resultados, se evidencia con mayor fuerza la propuesta de una autoría comunitaria y con base en lo plural, una que sirve como factor descolonizador de los procesos culturales (de producción y de consumo) y que propicia la asamblea y las redes de escrituras y estéticas que se encuentran en lo común.

Las transgresiones que se llevan a cabo con la escritura de Rivera Garza, al igual que en el análisis literario de la obra, se pueden apreciar en el estudio de la recepción y las materialidades del libro. La resistencia a la estructura del campo se puede ver a través de una estética que apropia la recepción y que conlleva las nociones de escritura y de lectura a partir de lo plural y del empleo del cuerpo. En cuanto a las transgresiones al género, éstas se presentan de tres maneras: 1) debido a la corporización de la autoría de Rivera Garza, tanto en los medios como en la recepción académica; ésto no sólo supone una resistencia a la autoría individual y descorporizada, en el momento que la autora incluye este proceso como parte de su propuesta estética, se resignifica la autoría de la mujer que siempre había sido marcada por su cuerpo de forma negativa, ahora, es justamente el cuerpo y su uso lo que habilita la escritura y valida su autoría. 2) La resistencia contra los arquetipos tradicionales femeninos; en la recepción, varios artículos retoman la lectura ginocrítica y la resaltan como una de las novedades de la interpretación de la obra rulfiana que contiene la obra. 3) Por último, la figura pública que construye la autora a través de redes sociales, entrevistas y discursos paralelos a su producción artística conlleva una crítica al sistema y a las instituciones de producción cultural y otras formas de poder que oprimen la escritura de mujeres y relegan a la periferia a otros grupos marginados.

La autoría de Rivera Garza, si bien no es la causante, se inserta dentro de discursos y esfuerzos que actúan como un frente contra la violencia y a las injusticias sociales para crear escrituras indolentes o para tejer redes de empatía y soporte de las víctimas. Se vieron varios ejemplos, como #Escriturascontraelpoder o el #MeTooEscritoresMx y consecuentemente #MujeresJuntasMarabunta, y aunque siga existiendo la escritura convencional, se empiezan a ver redes o asambleas de escrituras, voces ya no silenciadas, literaturas políticas y sobre todo relaciones entre escritoras con base en la colaboración más que en la competencia. Lo anterior extiende la asamblea fuera de la obra literaria, de esto se trata una lectura y escritura inacabada, de pensarlas más allá de la interpretación de un texto o de la ficcionalización de éste.

Para concluir, la escritura de Rivera Garza va más allá de una propuesta que (re)escribe a la mujer a través del texto (como lo sugiere Cixous) o de la que se pueden desprender subjetividades otras. Su autoría junto con la estética desapropiativa y performática sugiere un epistemológico y ontológico de fenómenos literarios tan fijos como son la lectura y la escritura. Lo interesante es que *Había mucha neblina o humo o no sé qué* no se manifiesta como un caso aislado; como lo vimos en el análisis de la recepción y de las materialidades, esta obra se encuentra inscrita en una red de estéticas, escrituras, talleres, autorías, y otros esfuerzos por reestructurar el campo cultural desde varios frentes: la producción, la difusión, la observación y el estudio de las literaturas. Esta investigación implicó un ejercicio retador, pues había que mezclar disciplinas, acercamientos, soportes, teorías y metodologías, pero me permitieron repensar los estudios de la literatura y de la cultura en general en un contexto tan complejo como el actual.

Bibliografía

Obras y textos de Cristina Rivera Garza

Rivera Garza, Cristina. "Carta a los lectores". *Langosta Literaria*. 7 de Abril 2017. <http://www.langostaliteraria.com/carta-a-los-lectores/>

---. "Desapropiación para principiantes". *Literal Magazine*. 31 de Mayo 2017. <http://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>

---. "El fin del silencio de las mujeres". *Literal Magazine*. 25 de Abril 2019

---. *Escribir no es soledad*. Libros UNAM, 2014

---. "Escrituras colindantes". *No hay tal lugar*. 10 de Julio 2004.

---. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Literatura Random house, 2016.

---. *La cresta de Ilión*. Literatura Random house, 2002.

---. *Muertos indóciles: necroescritura y desapropiación*. Planeta, 2013.

Recepción Académica

Alcocer Vázquez, Eloísa. "Escrituras alternativas y prácticas lectoras en la era digital." *452°F*.

Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada 21, 2019.

Brescia, Pablo. "«Camino y camino y no ando nada»: filosofía de la caminata en los cuentos de Juan Rulfo." 2019.

Domínguez Cáceres, Roberto. "Cristina Rivera Garza: Cada Mirada Es Un Desplazamiento"

Literal Magazine, 25 May 2020, literalmagazine.com/cristina-rivera-garza-cada-mirada-es-un-desplazamiento/.

García Sánchez, Nayeli. "Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental." *Acta Poética*, 39.1, 2017, pp. 45-65.

Guzmán Rubio, Federico. "Fuera de sí: el relato de viajes mexicano contemporáneo." *Tonos Digital* 36.0, 2019.

Sánchez Aparicio, Vega. "Rivera Garza, Cristina. Había mucha neblina o humo o no sé qué. Random House Mondadori" *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital* 6.2, 2017, pp.181-187.

Sanchez Benitez, Roberto. "Cruxi-ficciones. Siete escrituras transfronterizas." *Instituto de Ciencias Sociales y Administración*, 2018.

Velásquez, Guzmán, Mónica. "Había mucha neblina o humo o no sé qué. Cristina Rivera Garza. 2016, Random House, Ciudad de México." *Ciencia y Cultura* 39, 2017, pp. 229-231.

Bibliografía Hemerográfica

Azcona, Tabaré. "Entrevista a Cristina Rivera Garza." *Letras Femeninas* 43.2 (2018): 161-164.

Agencias, "20 escritores mexicanos actuales imprescindibles". *Vanguardia*. 3 julio, 2015

Aguilar Sosa "La escritura, una aventura extrema." *El Universal*. 2 enero, 2007

Aguilar Sosa "Las revolucionarias de la vida cultural de México" *El Universal*. 8 diciembre, 2010

Aguilar Sosa. "Cristina Rivera Garza se sumerge en la reescritura" *El Universal*. 14 junio, 2011

Alejo Santiago. "Cristina Rivera Garza: no dejemos de ser tercos". *Milenio*. 14 marzo, 2007

Alfonso, Vicente. "El norte no es un lugar: Cristina Rivera Garza". *Confabulario (El Universal)*. 21 noviembre, 2015

Alejo Santiago, Jesus. "Juan Rulfo, de vendedor de llantas a escritor universal" *Milenio*. 2 noviembre, 2016

AP. "Elena Poniatowska se declara insatisfecha". *Quien*. 18 mayo, 2009

Arcos, Betto "This Mexican author says languages aren't straitjackets, but tools to start a bilingual. *PRI*. 19 mayo, 2015

Armada, Alfonso. "La gran fiesta del libro en español echa el cierre con éxito en México". *ABC Cultura*. 3 noviembre, 2016

Becerra, Mauricio. "El Rulfo mío de mí". *El Tiempo*. 4 noviembre, 2016

Cabezas. "Cristina Rivera Garza: La mirada de los migrantes no descansa nunca" *Arcadia*. 19 julio, 2011

Carrión, Jorge. "Contar la muerte en México". *El País*. 29 junio, 2015

Corty, Bruno. "La jeune garde mexicaine arrive à Paris". *Le Figaro*. 12 marzo, 2009

Calera-Grobet, Antonio. "Sobre Los Hábitos Alimenticios De Las Turicatas: Cristina Rivera Garza & Juan Rulfo." *Pijama Surf*, pijamasurf.com/2014/04/sobre-los-habitos-alimenticios-de-las-turicatas-cristina-rivera-garza-juan-rulfo/.

Carrión, Jorge. "El centenario de Juan Rulfo, el escritor que nos llevó de la ciudad a la tierra" *New York Times*. 5 noviembre, 2016

Celorio, Gonzalo. "Del Boom al Boomerang." *Ponencia presentada en el Congreso Literario «El canon del Boom»*. Madrid, España. 2012.

Chargoy, René. "Publica La UNAM La Obra De Cinco Autoras De América Latina." *Gaceta UNAM*, 28 Noviembre 2019, www.gaceta.unam.mx/publica-la-unam-la-obra-de-cinco-autoras-de-america-latina/.

Cristerna, Dalla. “Descubre y cuenta otros Rulfos otros Mexicos”. *El Universal*. 6 noviembre, 2016

“Cristina Rivera Garza”. *Enciclopedia De La Literatura En México*, www.elem.mx/autor/datos/929.

“Comunicado”. *Cultura UNAM*. 7 de Abril de 2017, <http://www.saladeprensacdc.unam.mx/index.php/coordinacion-de-difusion-cultural/item/3468-comunicado>

Curiel, Patricia. “Confesionario: Cristina Rivera Garza”. *Milenio*. 7 noviembre, 2016

Domínguez Michael, Christopher. “Novedad de Rulfo”. *El Universal*. 8 noviembre, 2016

Emmelhainz, Irmgard. “Fog or Smoke? Colonial Blindness and the Closure of Representation”. *E-flux*. 9 noviembre, 2016

García, Nayeli. “Éste es el escritor más importante de México y no lo podemos nombrar”. *Noticieros Televisa*. 10 noviembre, 2016

García Ramirez. “La buena, la mala y la fea”. *Letras libres*. 31 agosto, 2004

González Torres, Alejandro. “De Homenajes y reticencias”. *Milenio*. 11 noviembre, 2016

Hernández. “La historia desconocida del Hospital La castañeda”. *El universal*. 30 agosto, 2010

Herrera, Pierre. “Tejido de presencias”. *Revista Tierra Adentro*. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/tejido-de-presencias/>

Hidalgo, Juan Carlos. “Era Juan Rulfo o había mucha neblina o humo o no sé qué”. *Milenio* 12 noviembre, 2016

Manrique Sandoval. “Escritoras de América Latina, al fin visibles”. *El país. América*. 21 agosto, 2015

Maristain, Mónica. “Literatura mexicana: ¿Cómo nos leen los autores latinoamericanos?”.

SinEmbargo. 13 noviembre, 2016

Martínez, Xaime. “Quieren raptar al escritor mexicano más importante del siglo XX”.

Playground. 14 noviembre, 2016

Mendoza, Christian. “Rulfo emancipado”. *Sopitas.com*. 15 noviembre, 2016

“MujeresJuntasMarabunta”. *@MeTooEscritoresMx*. Twitter.

Niza Rivera. “Juan Carlos y Pablo Rulfo confirman participación en la Fiesta del Libro y la

Rosa: UNAM”. *Proceso*. 16 noviembre, 2016

Pérez, Carina. “Cristina Rivera Garza, apasionada con Rulfo”. *NVI Noticias*. 17 noviembre, 2016

Pérez, David Marcial. “Una Ola De Denuncias En Redes Sociales Contra El Abuso Sexual

Sacude La Escena Literaria Mexicana.” *EL PAÍS*, 24 Mar. 2019, [elpais.com/cultura/](http://elpais.com/cultura/2019/03/24/actualidad/1553449991_688774.html)

[2019/03/24/actualidad/1553449991_688774.html](http://elpais.com/cultura/2019/03/24/actualidad/1553449991_688774.html).

Redacción. “‘Dolerse’ y ‘Condolerse’, así se escribe en un país herido”. *Aristegui Noticias*. 21

julio, 2015

Redacción. “Literatura nortea, más cerca de Texas que del DF”. *Vanguardia*. 2 diciembre, 2015

Redacción. “Cristina Rivera Garza: no dejemos de ser tercios”. *Milenio*. 14 marzo, 2017

Redacción. “No puedes cerrar los ojos. No puedes olvidar a los migrantes que mueren en el

desierto: Rivera Garza”. *Sin embargo*. 14 junio, 2019

Redacción. “Defiende Rivera libro sobre Rulfo”. *Reforma*. 18 noviembre, 2016

Redacción. “Libros favoritos del 2017”. *El País*. 19 noviembre, 2016

Redacción. “Burocracia Cultural”. *Arcadia*. 20 noviembre, 2016

Redacción. “La unam si festejará a Rulfo”. *Reforma*. 21 noviembre, 2016

- Redacción. "Inicia con Rulfo fiesta literaria". *Reforma*. 22 noviembre, 2016
- Redacción. "Rechazan familiares romper con Fundación". *Reforma*. 23 noviembre, 2016
- Redacción. "Nunca he escrito libros domesticados". *Reforma*. 24 noviembre, 2016
- Redacción. "Cristina Rivera: "Si yo fuera un señor inclinado ante el poder, los patriarcas de la literatura habrían sido más felices"". *La República*, 25 noviembre, 2016
- Redacción. "Cristina Rivera Garza dictará una conferencia Magistral en Quito". *El telégrafo*. 26 noviembre, 2016
- Redacción. "Cristina Rivera Garza recupera al Rulfo más 'anticapitalista' en 'Había mucha neblina, humo o no sé qué"". *La Vanguardia*. 27 noviembre, 2016
- Redacción. "Critican a Fundación Rulfo". *Reforma*. 28 noviembre, 2016
- Redacción. "Lamenta UNAM veto de Fundación Rulfo". *Reforma*. 29 noviembre, 2016
- Redacción. "Amaga Fundación a UNAM". *Reforma*. 30 noviembre, 2016
- Redacción. "Libro sobre Rulfo no difama. Rivera". *Reforma*. 1 diciembre, 2016
- Redacción. "No difamo a Rulfo". *Reforma*. 2 diciembre, 2016
- Redacción. "Mantiene UNAM homenaje Rulfo". *Reforma*. 3 diciembre, 2016
- Redacción. "Rivera Responde a Censura de Fundación Rulfo". *El Universal*. 4 diciembre, 2016
- Rivero, Antonio. "Cien años de Juan Rulfo". *Diario Sevilla*. 5 diciembre, 2016
- Riveros, Gabriela. "Entrevista con Cristina Rivera Garza. Refracciones de Rulfo". *Revista de la Universidad de México*, 159, 2017 <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=830&art=17984&sec=Homenaje%20a%20Rulfo> [16 de Febrero 2019]
- Roberto García Bonilla. "Neblina y humo sobre Rulfo". *El Universal*. 6 diciembre, 2016

Rodríguez Marcos, Javier. “Lo que pasa es que yo trabajo”. *El País*. 7 diciembre, 2016

Santos Domínguez. “Había mucha neblina o humo o no sé qué”. *Ritmos 21*, 8 diciembre, 2016

Sánchez Prado. “La legión extranjera. Escritores mexicanos en la academia estadounidense”.

Milenio. 31 mayo, 2014

Silió, Elisa. “Cristina Rivera Garza viaja al dolor de un manicomio mexicano”. *El país. España*.

9 septiembre, 2003

“Susana Chávez (1974-2011).” *Mujeres Bacanas*, 21 Julio 2018, mujeresbacanas.com/la-

creadora-de-ni-una-menos-susana-chavez/.

Talavera, Juan Carlos. “Julián Herbert, reta al lector”. *Excelsior*. 9 diciembre, 2016

Talavera, Juan Carlos. “Cristina Rivera Garza crea literatura contra la indolencia”. *Excelsior*. 27

julio, 2015

Valenzuela, Alejandra Cristina. “Rivera revive a Rulfo en su nueva novela”. *Culto*. 10 diciembre,

2016

Vargas, Marcela y Sotelo, Kenia. “Escritoras Mexicanas: Feminismo y Reivindicación En La

Literatura.” *Corriente Alterna*, 5 Agosto 2020, corrientealterna.unam.mx/cultura/escriptoras-mexicanas-feminismo-y-reivindicacion-en-la-literatura/.

Villoro, Juan. “Cara a cara con Juan Rulfo”. *El País*. 11 diciembre, 2016

Villoro, Juan. “El río de Juan Rulfo fluye “mullendo sus aguas””. *Norte*. 12 diciembre, 2016

Volpi, Jorge. “Rulfo caminante”. *El norte*. 13 diciembre, 2016

Referencias citadas

Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*. JHU Press, 1997.

- Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?" *Sociológica*, 26.73, 2011, pp. 249-264.
- Alcocer Vázquez, Eloísa. "Escrituras alternativas y prácticas lectoras en la era digital." *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 21, 2019.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Araújo, Nora. "Cultura". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coordinado por Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Siglo Veintiuno Editores: Instituto Mora, 2009, pp. 71-75.
- Barthes, Roland. *La muerte de un autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Berardi Franco. *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.
- Berensmeyer, Ingo, Buellens, Gert, y Demoor, Marysa. "La autoría como performance cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales." PEREZ FONTDEVILA, Aina y TORRES FRANCÉS, Meri. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros SL, 2016.
- Bonamie, Geert. "Research on Authorship as Performance." *Research on Authorship as Performance* | Home, www.rap.ugent.be/.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard university press, 1984.
- . "The field of cultural production, or: The economic world reversed." *Poetics*, 12.4-5, 1983, pp. 311-356.
- . *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Stanford University Press, 1996

- Braem, Bart, Blondia, Chris, Barz, Christoph... Kaplan, Aaron. "A case for research with and on community networks". *ACM SIGCOMM Computer Communication Review*, 43(3), 2013.
- Beuving, Joost, and Vries, Geert. *Doing qualitative research: The craft of naturalistic inquiry*. Amsterdam University Press, 2015.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. 1990. Routledge, 2007.
- Castells, Manuel. *La sociedad red*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1999
- Castro Ricalde, Maricruz. "El género, la literatura y los estudios culturales en México." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol.17, no.35, 2012, pp. 9-29.
- Castro-Klaren, Sara. "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina." *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Premia Editora, 1989, pp. 179-195.
- Cázares H., Laura. *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*. Coolección Desbordar el Canon coord. Maricruz Castro Ricalde. Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, 2006.
- Chartier, Roger. "Materialidad del texto, textualidad del libro". *Orbis Tertius*, 11(12), 2006, pp. 1-9.
- Cixous, Helene. "Salidas." *La joven nacida. La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 1995, pp.13-107
- Colacrai, Pablo. "Memoria y archivo un acercamiento a los archivos digitales". *Question*, 1(23), 2009
- Cortazar, Julio. "Los venenos.. *Final del juego*. Alfaguara, Bogotá, 1956.

- Courau, Thérèse & Palaisi, Marie-Agnès. "Escrituras nómades del cuerpo en la era ciberfeminista de la post-autoría: ¿dónde es aquí? de Valeria Flores". *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 21, 2017, pp.187-196.
- Cubillos, Almendra Javiera. La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista." *Oxímora revista internacional de ética y política*, vol 7, 2015, pp.119-137.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Conocer desde el Sur: Para una cultura política emancipatoria*. Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM, 2006.
- . *Una epistemología del sur*. Clacso coediciones, 2009.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Una impresión freudiana. Madrid: Trotta, 1997.
- Díaz Floriberto. "Comunidad y comunalidad" *La jornada semanal*, 314, 2001.
- . *Escrito: comunalidad viva del pensamiento mixe*. Sofía Reyes Hernández y Rafael Cardoso Jiménez (comp). Ciudad de México: UNAM, 2007.
- Domenella, Ana Rosa y Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "Canon". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coordinado por Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Siglo Veintiuno Editores: Instituto Mora, 2009, pp. 51-54.
- Domínguez Cáceres, Roberto. "La frontera de la autoría y la escritura en Cristina Rivera Garza." *Romance Notes*, 57.3, 2017, pp. 449-460.
- Dubois, Sébastien, and Pierre François. "Career paths and hierarchies in the pure pole of the literary field: The case of contemporary poetry." *Poetics*, 41.5, 2013, pp. 501-523.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona. Lumen. 1979.
- . *Los límites de la interpretación*. Debolsillo, 2013.

- Estrada, Oswaldo, editor. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto...* Ediciones y Gráficos EON: The University of North Carolina at Chapel Hill: UC Mexicanistas, 2010.
- . *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2014.
- Ezquerro, Milagros. *Fragments sur le texte*. Paris: L' Harmattan, 2002.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González, Tusquets, 1999
- . *Qué es un autor*. Córdoba: Ediciones literales, 2010.
- Garcés, Marina. *Un mundo en Común*. Madrid: Ediciones Bellaterra, 2003
- García Canal, María Inés. "Poder". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coordinado por Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Siglo Veintiuno Editores: Instituto Mora, 2009, pp. 211-21
- García Sánchez, Nayeli. "Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental." *Acta Poética*, 39.1, 2017, pp. 45-65.
- Genette, Gérard, and Celia Fernández Prieto. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Giorgi, Gabriel. "Cuerpo". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coordinado por Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Siglo Veintiuno Editores: Instituto Mora, 2009, p. 68
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos desde la cárcel*. Puebla: Ediciones Era, 1999.
- Guerra, Lucía. *Mujer y Escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Cuarto Propio, 2008.
- Haidar, Julieta. *Debate CEU-Rectoría: torbellino pasional de los argumentos*. Vol. 31. UNAM, 2006.

- Hale, Raelynne. "Twitter y la minificación: un espacio de contacto entre los autores y sus lectores y la creación de microrrelatos interactivos." *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificación*. 6, 2019, pp. 123-152.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, 1988, pp. 575–599
- . *Manifiesto Ciborg: El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*, Traducción de Manuel Talens, 1984
- Herrera, Sonia. "Cuando las heridas hablan. La representación del feminicidio en Ciudad Juárez en el cine documental desde las epistemologías feministas." *Universidad Autónoma de Barcelona*, Disertación de tesis doctoral, 2017,
- Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico". MAYORAL, José Antonio (comp), *Estética de la recepción*, Ciudad de México: Editorial Lecturas, 1987, pp.215-245.
- Koumchatzky, Nicholas, and Anton Andryeyev. "Using deep learning at scale in twitter's timelines." *Twitter Blog* 9, 2017.
- Lamas, Marta. "Cultura, género y epistemología." *Los estudios culturales en México*, coordinado por José Manuel Valenzuela 2003, pp. 328-353.
- Lanier, Jaron. *You are not a gadget: A manifesto*. New York: Knopf, 2010.
- Latorre, Marino. "Historia de las web, 1.0, 2.0, 3.0 y 4.0." *Universidad Marcelino Champagnat. Perú*, 2018.
- Llopis, María. *El postporno era eso*. Barcelona, Melusina, 2010.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas 2.0." *Propuesta Educativa* 32, 2009, pp. 41-45.
- Lull, James. "The push and pull of global culture." *Media and cultural theory*. 2006, pp. 44-58.

- Martinez Luna, Sergio. "La imagen-pantalla: materialidad, artefacto, gesto técnico", *Caracteres*, 2016, pp.10-31.
- Mbembe, Joseph-Achille. *Necropolítica: seguido de " Sobre el gobierno privado indirecto"*. Barcelona: Melusina, 2011.
- Mackee, Robert. "Teoría Queer". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coordinado por Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Siglo Veintiuno Editores: Instituto Mora, 2009, pp. 266-270
- Mignolo, Walter D. "Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina". *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, coordinado por Santiago Castro-Gomez y Eduardo Mendieta, Miguel Ángel Porrúa, 1998, pp. 31-59.
- Moraña, Mabel. "(Post)Modernidad, crítica y cuestiones sobre el canon". En Mabel Moraña (ed) *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2014, pp.163-185
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: ARCIS, 2000.
- Pérez Fontdevila, Aina, y Torras Francès, Meri. "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)." *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24 (2015): 1-16.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Debolsillo. 2014
- . *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Eterna Cadencia, 2015.
- Prado, Gloria. "La lucha sin tregua en la escritura de algunas mujeres". *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. 2. Ed. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urru- tia. México: El Colegio de México, 1990, pp. 25-30.

“Posporno”. *Wikipedia Enciclopedia Libre*. 2018

Quintana, Cécile. "El cuerpo-escritura de Cristina Rivera Garza." *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 17, 2013, pp. 130-42.

Ricoeur, Paul, and Pablo Corona. *Del Texto a La Acción: Ensayos De Hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.

---. "La función hermeneútica del distanciamiento". *Hermenéutica* (comp) José Domínguez, 1997, pp. 115-135.

Ríos Baeza, Felipe A. "Una novela hospitalaria: La cresta de Ilión, de Cristina Rivera-Garza." *Valenciana* 12.24, 2019, pp. 95-117.

Rodríguez, Iliana . "Subalternismo". *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coordinado por Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Siglo Veintiuno Editores: Instituto Mora, 2009, pp. 255-260.

Rosen, Aliza, and Ikuhiro Ihara. "Giving you more characters to express yourself." *Twitter Blog* 26, 2017.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Ciudad de México: Editorial RM: Fundación Rulfo, 2005

Ruiz Espinosa, Susana Patricia. *La obra literaria abierta: del soporte digital al impreso*. Colección Memoria Literatura y Discurso. Bonilla Antillas Editores, Tecnológico de Monterrey, 2016.

Russ, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Dos Bigotes, 2018.

Said, Edward W. *Orientalism*. Vintage Books, New York, 1979.

Sánchez Prado, Ignacio M, ed. *América Latina en la" literatura mundial"*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2006.

Showalter, Elaine. "Feminist criticism in the wilderness." *Critical inquiry* 8.2, 1981, pp. 179-205.

Szondi, Peter, et al. *Introducción a la hermenéutica literaria*. Abada, 2006.

Trujillo Cristoffanini, Macarena, y Paola Contreras Hernández. "Desde las epistemologías

feministas a los feminismos decoloniales: *Aportes a los estudios sobre migraciones*."

Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social, vol.17.1, 2017, pp.145-162.

Vottero, Beatriz. "La literatura en la red: nuevos modos de lectura y de escritura que dan cuenta

de nuevas configuraciones culturales que recrean y resignifican algunas categorías

tradicionales". *Terceras Jornadas Internacionales de Investigación y Prácticas en*

Didáctica de las lenguas y las literaturas. 3 de Noviembre de 2012

Weinberg, Liliana. *Literatura latinoamericana: descolonizar la imaginación*. Vol. 60. UNAM,

2004.

Zafra, Remedios. *(H)adas: mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Editorial Páginas

de Espuma, 2016.

---. *Un cuarto propio conectado: (Ciber) espacio y (auto) gestión del yo*. Vol. 5. Fórcola

Ediciones, 2010.

Anexos

<p>Transtextualidad e Interdiscursividad en Había mucha neblina o humo o no sé qué</p> <p>La transtextualidad definida como la transcendencia textual del texto, todo lo que pone al texto en relación a otros textos (Genette, 1989, 10). El término <i>interdiscursivo</i> se puede utilizar para abarcar la transcendencia discursiva de un texto más allá de la escritura, es decir, en relación a cualquier formato discursivo, entendiendo este concepto como un evento lingüístico pero también como una práctica social que rebasa las prácticas lingüísticas e incluye el conjunto de reglas que en un determinado momento histórico regula y determina las modalidades enunciativas, la formación de los conceptos, las estrategias posibles, y la formación de los objetos. En este sentido, es el discurso el que crea un lugar para el sujeto y determina las posibilidades de construcción del conocimiento (Foucault, 1970, 5).</p> <p>Restringida: se materializa en: "las citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas; un ejercicio de escritura y lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injeritados) en otro texto nuevo" (Fernández, 2001, 63). La transtextualidad con origen en las obras de Rulfo que se presentan en distintos formatos y para diversas funciones en el texto de Rivera Garza.</p>											
<p>Metatexto/Comentario: une un texto a otro</p> <p>Un texto derivado de otro texto preexistente. B puede hablar o no del texto A pero no puede existir si él.</p>	<p>Hipertextualidad/ Palimpsesto: toda relación que une un texto con un anterior.</p> <p>Un texto derivado de otro texto preexistente. B puede hablar o no del texto A pero no puede existir si él.</p>	<p>Inter textualidad: una relación de co-presencia entre dos o más textos, como la presencia efectiva de un texto en otro (Genette, 1989, 10).</p>	<p>Paratexto: título, subtítulo, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, y otros tipos, que procuran un entorno (variable) al texto (Genette, 1989, 11)</p>	<p>Intratextualidad: elementos que marcan</p> <p>una relación entre las obras del mismo autor (Fernández, 2001, 79).</p>	<p>Intertextualidad</p>	<p>Huellas: cualquier red de significaciones que remite a otros textos o discursos de forma indeterminada (ideológica)</p>	<p>Extratextualidad</p> <p>: responde a los elementos discursivos que se encuentran en el contexto (i.e. cultural, histórico, social) de la obra.</p>				
<p>Crítica literaria (juicio)</p>	<p>Hipertexto</p> <p>Texto que precede</p>	<p>Hipertexto</p> <p>Texto que se genera. Más propiamente literaria que el metatexto.</p>	<p>Cita: identifica</p>	<p>Alusión: la comprensión del enunciado o necesidad del otro texto</p>	<p>Préstamo (Plagio): copia no declarada pero literal</p>	<p>Préstamos o alusiones</p>	<p>Citas</p>	<p>Alusión</p>	<p>Préstamo</p>	<p>Marcas de resistencia a las construcciones hegemónicas de la femineidad y de los otros o subalternos.</p>	<p>Marcas culturales</p>
<p>Fuentes:</p> <p>Allen, Graham (2000) <i>Intertextuality</i>. New York: <i>Routledge</i>.</p> <p>Fernández Martínez, José Enrique (2001). "La intertextualidad literaria". <i>La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual</i>. Cátedra, pp. 41-192.</p> <p>Genette, Gérard (1989). <i>Palimpsestos</i>, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus</p>											