

María Moreno y Cristina Rivera Garza: ¿escrituras colindantes? Un ensayo de conversación

María Moreno and Cristina Rivera Garza: Writing Adjacent? A Conversation Essay

Miriam V. Gárate*

RESUMEN: Aunque distintas y distantes, las prácticas escriturales de Cristina Rivera Garza y María Moreno pueden leerse bajo el signo de la colindancia. Pensando en ese diálogo posible propongo explorar dos libros en los que ambas escritoras revisitan figuras canónicas de sus respectivas literaturas, desclasifican archivos e incorporan otros discursos habilitando nuevos sentidos: *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) y *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018). En el primero, la producción de Rulfo deviene una escritura *queer* y un testimonio del rastro de miseria que acompaña a la modernización del Estado mexicano pos-revolucionario, pero asimismo de la participación del escritor en él. En el segundo, Walsh deviene un feminista en ciernes sin dejar de ser un hombre de su tiempo, un escritor/militante (y viceversa) tensionado por fuerzas encontradas.

PALABRAS CLAVE: María Moreno; Cristina Rivera Garza; escrituras colindantes; canon y archivo.

ABSTRACT: Although distinct and distant, the writing practices of Cristina Rivera Garza and María Moreno can be read under the sign of adjacency. With this possible dialogue in mind, I propose exploring two books in which both writers revisit canonical figures from their respective literatures, declassify archives, and incorporate other discourses, enabling new meanings: *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) and *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018). In the first, Rulfo's work becomes queer writing and a testimony to the trail of misery that accompanies the modernization of the post-revolutionary Mexican state, but also to the writer's participation in it. In the second, Walsh becomes a budding feminist without ceasing to be a man of his time, a writer/activist (and vice versa) caught between conflicting forces.

KEYWORDS: María Moreno; Cristina Rivera Garza; writing adjacent; canon and archive.

1 Primer intento de aproximación¹

Aunque distintas y distantes, las prácticas escriturales de la argentina María Moreno (1947) y la mexicana Cristina Rivera Garza (1964) pueden leerse

* Profesora Asociada del Departamento de Teoría Literaria de la Universidade Estadual de Campinas, doctora y libre docente por la misma universidad. E-mail: mgarate@unicamp.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6653-5954>.

¹ El presente texto fue leído como conferencia de cierre en el marco del Seminário *Muitas tempestades: estudos literários e culturais no ecoceno* (Univesidade Federal de Santa Catarina, 17 a 19/11/2025).

bajo el signo de la colindancia.² Del lado de lo distinto, pero compartiendo un común interés por las condiciones a partir de las cuales se ejerce la escritura, la proclamada condición autodidacta, la frecuentación de esa “universidad laica” llamada bar, el periodismo, pero asimismo la progresiva participación en diversos ámbitos institucionales – entre ellos, el académico – de Moreno; devenida una escritora de culto cuya obra – que persevera en enunciarse bajo la condición de “no obra” (Pauls, 2003) – se ha tornado objeto de artículos y tesis. Por su parte, la procedencia académica de Rivera Garza, doctora en Historia de América Latina, directora del Doctorado de escritura creativa en español de la Universidad de Houston, pero tempranamente abocada a actividades que desbordan ese ámbito como lo son sus experimentaciones en plataformas digitales o performances. Del lado de lo distinto, pese a la común mención a nombres que van de Perlongher, Ludmer, Piglia o Monsiváis a teóricas de las sucesivas ondas del feminismo y de lo *queer* o Benjamin y Agamben, una biblioteca parcialmente compartida pero a la que se somete a operatorias distantes entre sí, si se observa la “improvisación de los bibelots teóricos” alardeada por Moreno (2020, p. 26), su humor y su autoderrisión, en contraposición a las morosas lecturas y el tono austero de Rivera Garza.

Del lado de lo distinto aún (¿pero hasta dónde?), las estrategias de apropiación de Moreno, su exaltación del plagio y su uso calculadamente irresponsable de teorías; un “cartonerismo epistemológico” (Pauls, 2020; Gárate, 2024) que la habilita a transitar por las más heterogéneas zonas de la cultura. Por su parte, las pretendidas operaciones de desapropiación de Rivera Garza, operaciones que no excluyen la apropiación, como puede constatarse en varios de sus escritos – *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013) y *Desarropiación para principiantes* (2017) entre otros –, pero que buscan desplazar el acento hacia la “desposesión” o “renuncia” de lo apropiado para reinscribirlo en la órbita de lo comunal, asociada a la noción indígena (mixe) de *tequio* (Rivera Garza, 2013; 2016; 2017).

² No me refiero por el momento a la noción de escrituras colindantes entendidas como deriva entre géneros discursivos, formatos y soportes formulada en varios de sus textos por Rivera Garza (2004; 2013) sino al sentido diccionarizado de alledaño, contiguo, vecino.

Sin transiciones salto a un escrito de Moreno de 2008 en el que parte de una reflexión sobre el llamado giro autobiográfico que por esos años domina el paisaje de la literatura argentina y del que ella misma ha sido considerada una temprana impulsora: Decir yo siempre estuvo de moda. No sin antes emprender una de sus apresuradas “cabalgatas enciclopédicas” (Pauls, 2020, p. 228) Moreno llega a lo que le interesa cuestionar (diciendo que no lo hará) y a lo que puede considerarse un (auto)cuestionamiento en acto, así como la expresión de un anhelo (¿de desapropiación?)

No me detendré a cuestionar mi condición de caso testigo [...] cuando cada vez más soy, en lugar de una autobiógrafa, una editora de registros autobiográficos y, sin hacerme ilusiones acerca de un supuesto despojamiento narcisista – cortar, compaginar, seleccionar *es ya escribir* – mantengo el sueño zozco de desaparecer como cronista para ser la partera de una polifonía de voces otras. (Moreno, 2008, s./p.)

A partir de ese momento el texto de Moreno gira hacia su experiencia como editora del primer periódico travesti latinoamericano lanzado en 2007, coordinado por ella e integrado por “conocidas travestiarcas en situación de prostitución”; una revista que “ha destruido en acto la ley de pureza genérica y llevado a lo que se define como *periódico* las ficciones autobiográficas, la crónica literaria, el diario íntimo, la nota de investigación, la injuria letrada, el escrache y el aforismo de graffiti” (Moreno, 2008, s./p.); un ejercicio de experimentación constante. Sus participantes, Lohana Berkins, Dominique Sanders, Naty Menstrual, entre otras, “cronistas que constituyen una comunidad sin archivo salvo el policial del que no son autoras” (Moreno, 2008, s./p.), verdaderos “archivos vivientes” que ensayan *modus operandi* propios “sin la mediación del antropólogo de los márgenes, el teórico *queer* o el periodista chic radical” (Moreno, 2008, s./p.).

¿Cuál es el lugar que se asigna Moreno en dicha experiencia? El de una editora que “no corta ni pincha en los contenidos” pero que “desempeña el papel de una gramática amadora” (Moreno, 2008, s./p.) consciente de la mediación y el arbitraje ejercidos. En esa negociación constante con las chicas y consigo Moreno no deja de preguntarse a cada paso por sus intervenciones, pero tampoco de apostar, desde esa posición problemática, a la implicación con esas otras, nos/otras y de adherir a las potencias ahí entrevistadas.

Más de una década después, en la presentación redactada para un libro co-escrito (*La Berkins. Una combatiente de frontera*, 2020) y que principia aludiendo a un nombre sobre el que será preciso volver, el de Rodolfo Walsh, Moreno sostiene:

La Berkins. Una combatiente de frontera es un trabajo antropológico tanto como *Operación masacre* es un policial: sin duda recoge, a través de una testiga privilegiada – la travestiarca o la Comandante Mariposa Lohana Berkins –, la vida de una comunidad sin comunidad en la versión de una antropóloga, a partir de un *entre dos* que logra hacer conflictiva la propiedad intelectual. (Moreno, 2023a, p. 263.)³

El título de ese texto (“Lohana y Josefina”), expresa “la utopía de instalarse en un espacio común para saberes académicos y no académicos [...] dejando que las voces trans se hicieran oír más allá del registro testimonial con que se las suele convocar en las investigaciones convencionales” (Moreno, 2023a, p. 265). Lohana, la travesiarca devenida activista; Josefina, la antropóloga que “era”, transformada en su ser-con. Cito nuevamente “Lohana y Josefina”, de María Moreno:

Josefina Fernández (Jose) *era* antropóloga, y digo *era* porque es de esa clase de investigadoras a las que su tema de investigación le ha cambiado la vida y que, en este caso, no la ha perdido, al igual que otros investigadores radicales como Rodolfo Walsh o Néstor Perlongher, sino que la ha llenado de *Cumbia, copeteo y lágrimas*, título del libro que ayudó a editar a Lohana. (Moreno, 2023a, p. 273.)

Si el concepto de desapropiación en Rivera Garza resulta indisociable de la implicación con otros; si las “escrituras indóciles” que ensaya y por las que se interesa tienden a desdibujar la figura de una autoría jerarquizada para abrirse a la posibilidad de un estar juntos, de ser afectado y afectar (Sánchez Rolón, 2024, s./p.); si tienden a evidenciar el quehacer/acaecer comunal en el que se sostienen, muchas de las reflexiones críticas de Moreno, así como de sus prácticas, se pautan por un deseo de desapropiación. Quieren “pasarse a lo otro”, como se sostiene en un texto sobre Benjamin que será reciclado en *Black out* para figurar al alcohol (y a través de él autofigurarse) como “gestor de comunidad” (Moreno, 2016, p. 59).

³ Texto originalmente publicado en el diario *Página 12* en 2020 y compilado en *Pero aún así*, de 2023.

Eso, aunque a sabiendas de la imposibilidad de consumir el “pase” en sus implicaciones más extremas.

2 Segundo intento

En no pocas ocasiones Moreno ha establecido una cercanía entre determinadas prácticas escriturales y estallido de los géneros literarios. Elijo un texto en el que la co-presencia de cuerpos indóciles, géneros textuales y procedimientos son conducidos a ese fin. Y donde invoca de entrada una vez más a Walsh, aunque para referirse a otro de los nombres recurrentes del archivo de Moreno, el de Pedro Lemebel. Se trata de una reseña crítica sobre la compilación organizada por Gonzalo León, *Lemebel oral, 20 años de entrevistas. 1994-2014* (2018), que comienza del siguiente modo:

Si Rodolfo Walsh – siempre encuentro una coartada para invocarlo – pensaba que algún día el testimonio, mediante la mera selección, corte y montaje, podría derrotar a la novela como *género poronga*, la recopilación cronológica de unas declaraciones hechas en transferencia con diversos interlocutores [...] bien podría ser una de sus variables subversivas. La fórmula sería: la propia obra es la obra de otro [...] *Lemebel oral* es mesa espiritista y continuidad de un proyecto en desaparición del que tal vez no lo tenía: la autobiografía de una voz. (Moreno, 2023b, p. 170-171.)⁴

En el horizonte desde el cual Moreno (re)lee y (re)escribe a Walsh, la derrota del “género *poronga*”,⁵ la novela, supone una colindancia entre la crítica a políticas de género heteronormativas y los géneros literarios con los que se juega para esa finalidad.

Aunque con otros tonos, la fricción entre géneros ha sido objeto de meditación y experimentación por parte de Rivera Garza, quien formuló, inicialmente en su blog (Rivera Garza, 2004), el concepto de escrituras colindantes:

En la vida como en la escritura, lo verdaderamente interesante ocurre en las colindancias – esos espacios volubles donde lo que es no acaba de ser y, lo que no es, todavía no empieza. Lejos de tratarse de espacios

⁴ Cito a partir de la versión publicada en *Pero aún así* (2023) que lleva el título “Lemebel oral”, reescritura parcial de *La loca voz*, publicado en el diario *Página 12* (18/11/2018). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/156095-la-locavoz>. Consultado el 18 de febrero de 2026.

⁵ *Cacete* en portugués.

armónicos donde lo distinto se intercambia, creando la posibilidad de una síntesis, estas colindancias son espacios de choque [...] como los “ilegales” que cruzan fronteras fuertemente vigiladas, las escrituras colindantes ponen de manifiesto la extrema porosidad de los límites establecidos por los así llamados poderes literarios. Una escritura colindante es, en este sentido, una lectura (en tanto práctica interpretativa) política de lo real.

La producción de líneas de fuga, que son en realidad agujeros por donde se extravía el sentido *original* de las cosas, se lleva a cabo a través de la utilización de elementos propios de un género dentro de la silueta o demandas de otro. (Rivera Garza, 2004, s./p.)

No dudo del aval de Moreno a estas proposiciones puestas en práctica una y otra vez en su escritura. En común, entre ambas, la experimentación con la colindancia, el deseo de sustraerse al momento en que el juego se detiene, se cristaliza y deviene otra vez lugar, género estable: “Me interesa, en todo caso, la conmoción del encuentro, la tensión que lo genera y que lo sostiene, más que la resolución, siempre ficticia, con la cual se trata de disminuir el peso de lo diferente, lo disarmonico e, incluso, lo incompatible”, sostiene Rivera Garza (2004, s./p.). Por eso, cito otra vez a Moreno:

Quizás llegue el momento de preguntarse si la crítica a las políticas de género no tendrían que hacer estallar aún más los géneros literarios y si la crónica no va ya hacia su vencimiento operativo ante las próstatas periodísticas. Que no nos manden a ese rincón de la gran cosa concedida y para que nos arrastremos a dar las gracias: gracias poronga novela por dejarnos un lugarcito al lado, aunque nunca a nadie se le ocurra citar *Loco afán* (crónicas del sidario, Lemebel) junto a *Pedro Páramo*. (Moreno, 2023b, p. 179.)

Tal vez la colindancia entre *Pedro Páramo* y *Loco afán* sí haya sido ensayada por Cristina Rivera Garza en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (Rivera Garza, 2016). Literalmente, en aquellas zonas del libro donde se pone a prueba una lectura *queer* de la obra de Juan Rulfo; estructuralmente, en la totalidad de su montaje y el de varios otros libros de la mexicana, como *Autobiografía del algodón* (Rivera Garza, 2020) o *El invencible verano de Liliana* (Rivera Garza, 2021), escritos en los que los géneros literarios son estallados mediante la excavación, relectura y reescritura de múltiples archivos, por el ir y venir de la lectura/apropiación a la desapropiación – o entre ambas. ¿Y que otra cosa hace Moreno en *Oración, carta a Vicki y otras elegías políticas* (Moreno, 2018)? Quizás la conversación que imaginé empiece a ser posible.

3 Ensayo de diálogo

Tanto los textos de Moreno como los de Rivera Garza se caracterizan por la frecuente relectura/reescritura del canon: Esteban Echeverría, José Hernández, Mansilla, Borges, en el primer caso; López Velarde, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, en el segundo, son, entre otros, objeto de diversas operaciones que desvían los escritos vinculados a esos nombres del cauce establecido por interpretaciones precedentes. Puede tratarse de seguir el rastro inadvertido del alcohol en la literatura argentina del XIX y de esa forma abrir camino a otro posible comienzo (Moreno, 2016, p. 209-210) o de reescribir *Emma Sunz* “como Gabriela Cabezón Cámara reescribió el *Martín Fierro*” (Moreno, 2020, p. 87) transformando a la protagonista (mediante un visible aprovechamiento de las teorizaciones de Ludmer) en ocasión para una cita (encuentro y referencia a la vez) entre la Emma del cuento, la militante feminista Julieta Lantieri, el periódico anarquista *La voz de la mujer* (1896-1897) y la socialista Alicia Moreau de Justo. Puede tratarse de intercalar versos del poeta nacional Ramón López Velarde con pasajes de la increpación dirigida por Luz María Dávila al entonces presidente mexicano por la masacre en la que fueron asesinados sus dos hijos junto a otros 13 jóvenes (Rivera Garza, 2011, p. 29-33) o de resituar (y con eso resignificar) el poema Presencia que José Emilio Pacheco le dedicara a Rosario Castellanos luego de la muerte de ésta y que Liliana, la hermana de Cristina Rivera Garza víctima de feminicidio, reprodujo en su cuaderno poco antes de morir (Rivera Garza, 2021, p. 237-238). En todos los casos, el desvío del sentido previsto o prescripto por la canonicidad es indisociable de la intervención ejecutada a partir de una biblioteca personal y de documentos variados.

Esa escritura que excava, archiva y anarchiva (Derrida, 1997) puede rastrearse en varios textos anteriores a los que quisiera poner a dialogar aquí. Por ejemplo, en *El petiso orejudo* (1994), relato sobre Cayetano Santos Godino (1896-1994) para cuya redacción Moreno se valió del acervo de diarios y revistas de la biblioteca de una comisaría, de documentos del Hospicio de la Merced, pero que intervino esos materiales con la literatura de Castelnuevo (*Larvas*, 1931) y el *El niño proletario* (1972) de Lamborghini. Asimismo, en *Nadie me verá llorar*

(Rivera Garza, 2024), relato de Rivera Garza originalmente publicado en 1999, que se vale de los expedientes clínicos del manicomio mexicano conocido como La Castañeda relativos a la década de 1920, en especial, el de Matilda Burgos, su protagonista, pero que excediendo temporalidades, espacialidades y géneros textuales intercala en el libro fragmentos de los diarios de Alejandra Pizarnick (1954-1972).

En el caso de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (Rivera Garza, 2016) y de *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (Moreno, 2018), los procedimientos a los que he venido refiriéndome son puestos en escena a partir de dos nombres axiales para la literatura y la cultura en las cuales se inscriben y que son convocados desde el primer momento: Juan Rulfo, de cuyo *Pedro Páramo* (1955) Rivera Garza se apropia la frase-título del libro; Rodolfo Walsh, con cuya *Carta a Vicki* (1976), la hija muerta en una emboscada militar durante la última dictadura argentina, Moreno hace otro tanto. La centralidad de esos dos nombres es indudablemente distinta: la condición canónica de Rulfo se ha consolidado hace tiempo y parece incuestionable, pero por eso mismo más ardua de inquirir y desestabilizar; pensar en Walsh continúa siendo aún pensar en la figura del escritor militante que se insurge contra el orden establecido en lo social y en lo estético conduciéndolo no solo a rechazar la hegemonía de la novela y a explorar otras posibilidades de escritura, sino a poner en cuestión la autonomía del mundo literario y la figura del hombre de letras (Piglia, 2016, p. 172). Sin embargo, el trabajo al que se al que se los somete a ambos por medio de ejercicios de reescritura del corpus textual interpretado, de la movilización de archivos, testimonios, vivencias personales (de los escritores y de las que escriben con/sobre ellos) tienen una finalidad común: desestabilizar interpretaciones vinculadas a esos nombres, esas obras, esas vidas, “abriendo líneas de fuga” que lejos de recomponer una unidad de sentido buscan arrojar luz sobre lo paradójal y plurívoco de las mismas. En común, también, el “volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente” (Rivera Garza, 2013, p. 267), el establecimiento de constelaciones relacionales vinculadas a los apremios del hoy.

Enumero algunos rasgos y comienzo por aquellos que remiten de forma más evidente a las consideraciones realizadas hasta aquí. En primer lugar, señalo los amplios y variados gestos de apropiación/desapropiación puestos en escena

por ambas escritoras. María Moreno no solo inicia *Oración* transcribiendo la Carta a Vicki redactada por Walsh luego de enterarse de la muerte de su hija y la escrita tres meses después “para explicarle” a sus amigos quién fue, cómo y por qué murió esa hija – una carta en la que el padre reconstruye (imagina) la escena de la emboscada a partir del testimonio (de segunda mano) de un conscripto y del que Walsh se apropia para (re)ver el cerco con los ojos de la hija, su carcajada final, las palabras proferidas antes de disparar (“Ustedes no nos matan – dijo – nosotros elegimos morir” [Walsh, *apud* Moreno, 2018, p. 22]). Luego de transcribirlas, Moreno decide duplicar el gesto, apropiárselas una segunda vez, reescribir las cartas del padre (interrumpiéndolas y fragmentándolas una y otra vez):

He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amanecido, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque. Pero no la he visto, la he leído. Recitado como una oración. Por ella, la muchacha. La de mirada clara, cabello corto, la que salió en los diarios, decía la canción. [...] Esa mujer no es “Esa mujer”, un botín, un monumento escondido, un símbolo o una coartada. Pero no puedo dejar de recordarla, de pensar en su último gesto. Matarse. Hacerlo frente a un ejército. Ganarle de mano para no entregarse viva. En su gloria. Yo no la conocía personalmente... (Moreno, 2018, p. 25.)

El efecto de esa relectura/reescritura ensayada a lo largo de tres centenas de páginas es el cuestionamiento (interrogación y polémica a la vez) del “orden de interpretación” heroico y sacrificial sancionado por Walsh; es el desmontaje parcial de la imagen de esa Vicki precozmente adulta, asceta, exenta de vacilaciones o temores pero también de deseos, de ese retrato paterno altamente selectivo al que se lo contrasta con otras imágenes posibles de una mujer/muchacha que no es “Esa mujer”, título del célebre cuento walshiano.⁶ A esa primera intervención irán sumándose muchas otras. Por ejemplo, la exhumación de un diario personal de Vicki al cual Moreno accede gracias a Lilia Ferreyra, su amiga personal y última pareja del escritor, de cuya lectura emerge

⁶ La inscripción a contrapelo de “Esa mujer” en *Oración* no será la única. Cabe incluir asimismo la sección que lleva el título de otro de los célebres relatos del escritor, “Nota al pie” (Moreno, 2018, p. 143-154), uno de los escasos registros en clave autobiográfica de *Oración*, donde Moreno rememora su itinerario marginal con respecto a la militancia dura de los años 1960-70, su temprana adhesión a las causas de género y, en ese marco, el ejercicio de lo que llama “periodismo de la *diferencia*”. También cabe incluir, como se verá en seguida, el relato de Walsh titulado “El 37”.

“el recuento de amores” propios de una adolescente, el registro de juegos oraculares sobre el destino de Rusia, Estados Unidos, la cuestión árabe, junto a profecías delirantes de tenor técnico-científico o futuros imaginados para los integrantes del núcleo familiar: “Ella ganará el premio Nobel de Medicina y su padre el de la Paz. Pero su premio se deberá a un descubrimiento robado a su hermana Patricia, quien escribirá una novela contándolo” (Moreno, 2018, p. 42); motivos que posibilitan “ordenar de otra manera”, por la intervención de la reescritura de Moreno, “los temas del padre: el delito – el plagio –, la información internacional y los premios – ese Pulitzer que [Walsh] dice desear como todo periodista ‘de raza’” (Moreno, 2018, p. 42-43). O, por ejemplo, la exhumación de otra carta de Walsh que surge inesperadamente entre las páginas del diario, fechada en 1963 (Vicki tiene trece años), de la cual resultará la imagen de una Vicki distinta de la heroína guerrillera por venir, pero también la de un padre parcialmente distinto, antagonista de la institución escolar y simpatizante del feminismo, al “que Walsh llama temerosamente ‘cultura femenina’” (Moreno, 2018, p. 72). Pero quien cobrará un protagonismo especialmente decisivo a lo largo de ese trayecto zigzagueante es la hija-hermana sobreviviente, Patricia Walsh, es el testimonio de su palabra crónicamente obliterada o desoída:

“Su lúcida muerte es una síntesis de su breve, hermosa vida”, escribe mi padre – dice Patricia –. Me enojó esa frase. ¿Que su vida fue hermosa? Él sabía perfectamente que ni su vida ni la mía habían sido hermosas. De que la vida de mi hermana fue corta, no hay duda, porque la mataron a los 26 años. Y ya había vivido circunstancias muy difíciles. Cuando nació mi sobrina, Emiliano estaba preso. Pero no todo se vincula solamente con la militancia. Cuando unos años antes, mi hermana vino de La Plata a Buenos Aires, se enfermó de una enfermedad que se llama ptosis renal y que significa que el riñón baja de su lugar habitual. Entonces la operaron en el Instituto de Investigaciones Médicas y eso fue una experiencia dolorosa. Era joven, linda y tenía una cicatriz que empezaba en el ombligo y terminaba en la columna vertebral. Como yo estudiaba medicina, a mi madre se le ocurrió que la cuidara. Y, a pesar de que fueron pocas noches fue durísimo hacerlo, pero no por el hecho en sí mismo de cuidarla, sino por compartir con ella su sorpresa ante ese dolor y esa herida. En “El 37”, mi padre cuenta cómo lo llevaron a él y a su hermano Héctor al internado para pobres y huérfanos de Capilla del Señor cuando él tiene 10 años y su hermano, 8. Y ese cuento me hace acordar a cuando él nos llevó a mi hermana y a mí... (Moreno, 2018, p. 48.)

En ese ir y venir, en ese deshacer y rehacer sentidos, la voz de Patricia (¿o también la de Moreno por su intermedio? ¿o la que se construye entre-dos?)

cuestiona una y otra vez el “orden de interpretación” sancionado por el padre y la imagen (el “personaje”) del propio padre, como puede constatarse asimismo en el pasaje que recupera la discusión en torno a quién habría proferido la frase “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, registrada en la carta de Walsh. Cito por extenso otro pasaje de las entrevistas a Patricia Walsh realizadas por Moreno e incorporadas a *Oración*:

- Tengo la impresión – dice Patricia – de que yo se lo cuento a mi padre durante una caminata que hacemos por el Jardín Botánico. Él ya estaba clandestino y es difícil encontrarnos [...]
- Le decís que hay un soldado, un testigo ocular.
- Sí, que mi cuñada me cuenta que una vecina le cuenta [...] Un colimba. Él vio cómo murió mi hermana. Y regresó a su casa muy mal [...] impresionado por lo que había visto y se lo contó a su madre, sobre todo, lo más impactante, la forma en que la muchacha en camión y un muchacho habían resistido en la terraza y luego, cuando se les habían acabado las balas o se les estaban por acabar, se habían suicidado, y cómo el muchacho habría dicho esas palabras: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”.
- En *Carta a mis amigos*, ese boca a boca permanece secreto.
- Sí. Y con mi padre discuto esa carta. Creo que es en la Nochebuena de 1976 [...] Cuando mi padre me lee el texto, yo me molesto y le digo que él no me había escuchado bien, que no es Vicki quien dice esas palabras, “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, sino el muchacho joven que muere con ella en la terraza. [...] Lo que yo le señalo a mi padre no es una equivocación menor porque esas palabras ocupan un lugar central en su carta, cuando hay que preservar, en el haberlas pronunciado, el protagonismo del compañero.
- El héroe está hecho de últimas palabras.
- Y eso que mi padre estaba enojado con la figura heroica. Cuando cuarenta mil hombres y mujeres salen a la calle, como en Córdoba, un héroe puede ser cualquiera, escribí papá, y tenía desprecio por aquello a lo que se podía llegar para construir a alguien como héroe. Claro que yo no le estoy diciendo que hay algo que se puede cambiar de manera fácil [...] Era bárbaro que hubiera sido mi hermana, pero no había sido mi hermana. (Moreno, 2018, p. 97-100.)

En la conflagración de sentidos actualizados a través de la voz de Patricia ninguno llega a consolidarse como definitivo o excluyente, dejando la carta abierta a vacilaciones obradas por la audición/edición de Moreno:

- Sobre lo que no había duda era que iba a corregir la carta
- Esa fue la última vez que viste a tu padre.
- Creo que sí [...]
- Nunca la reescribió.
- No. Pero todo esto que empezó siendo una discusión terminó siendo una conversación. Lo que sí me queda es la imagen de mi papá aceptando mi enojo y mi reproche, y diciendo que no iba a dar a conocer la carta y la iba a escribir de nuevo.
- Todo esto, vos lo contaste otras veces.

– Pero nadie parece haberlo oído. Es que, cuando hablo de mi padre, yo suelo discutir con ese personaje que me presentan [...] o ese no es mi padre o yo no lo recuerdo porque hay algo que no convence de lo que sería – por llamarla de algún modo – *la versión oficial*. Entonces, al contar otra, se dañaría esa donde hay un avanzado estado de construcción del personaje. Y a mí casi me han llegado a convencer de que lo que yo quiero aportar es secundario o es molesto. Puede ser que lo que tengo que decir sea poco interesante, pero en eso yo me identifico con mi propio padre: cuando él busca quién va a dar testimonio en los grandes relatos, elige a las personas que están *amenazadas de insignificancia*. (Moreno, 2018, p. 101, mi énfasis.)

Desarticular el estado avanzado de construcción del personaje, se trate de Walsh padre o de la Vicki soberana y dueña de su destino; agitar una y otra vez las ondas movientes de la significación; devolverlos provisoriamente a las contradictoriedades de lo vivo. Eso es lo que busca Moreno en su ir y venir de la apropiación a la desapropiación, en su orquestar múltiples voces entre las que se cuenta la de Maricel Mainer, que se encontraba en la casa cercada aquella madrugada fatídica y deja vislumbrar otra imagen de Vicki, la de la muchacha que quizás se reconoce en Maricel, apenas más joven que ella, y a la cual “desea preservar dándole la chance de vivir” (Moreno, 2018, p. 157). O la de esa joven que desea y materna a su manera en aquellas circunstancias, como la Vicki que surge del testimonio de Lucy Mainer para desplegarse de inmediato en los retratos/testimonios de las *Madres cautivas* en los centros clandestinos de la dictadura (Moreno, 2018, p. 161-175) y desaguar en el *Legado del deseo* (Moreno, 2018, p. 177), en esas “H.I.J.A.S con puntitos”, cuyas obras *Oración* inscribe en una genealogía abierta a lo por venir. *Los rubios*, película de Albertina Carri (2003); el biodrama *Mi vida después*, de Lola Arias, el *Diario de una princesa montonera* (2012), de Mariana Perez y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon son algunas de las piezas que componen ese montaje móvil, ese “volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar, producir presente” (Rivera Garza, 2013, p. 267).

* * *

En lo que respecta a la escritura de Cristina Rivera Garza el nombre de Juan Rulfo no es menos recurrente que el Walsh en la de Moreno y entre las incursiones previas a *Había mucha neblina o humo o no sé qué pueden*

mencionarse el cuento “El día que murió Juan Rulfo” (Rivera Garza, 2005) y la serie *Mi Rulfo mío de mí*, posts publicados en su blog entre 2010 y 2011, donde recurriendo a diversos procedimientos (fragmentación, tachado, reorganización párrafos en versos libres) se reescriben pasajes de *Pedro Páramo* – ejercicio de apropiación parcialmente recuperado una segunda vez en *Había mucha neblina...* con el propósito de llevarlo más allá:

Tuve el placer o el desparpajo – o el placer debido al desparpajo – de escribir palabra por palabra un texto escrito para siempre por Juan Rulfo. Una Pierre Menard cualquiera. Una escribana. Y decir una “transcriba” suena muy parecido a decir una “tránsfuga”. Pero de tanto merodear esas palabras surgió la curiosidad. Y la curiosidad [...] me condujo a los caminos que recorrió Juan Rulfo en Oaxaca, y luego al Archivo Histórico del Agua de la Ciudad de México, y más tarde a husmear entre los periódicos de la hemeroteca. Había estado en sus palabras pero ahora quería, válgame, estar en sus zapatos. Llegué a Oaxaca a inicios del invierno. Sabía que Juan Rulfo había pasado temporadas ahí... (Rivera Garza, 2016, p. 16.)

Caminar, “imaginar su sed”, “el cielo azul”, “recordar” lo que no se vivió “en lugar de ver lo que estaba ahí”, o mejor aún: “hacer las dos cosas, recordar lo que no viví y observar de cerca, a través de los lentes para miope, lo que en efecto estaba ahí” (Rivera Garza, 2016, p. 16). Llegar a Luvina, la localidad que da título a aquel cuento de Rulfo que contenía en ciernes *Pedro Páramo*; encontrar a Felipa Reynalda Giménez Bautista Jiménez, actual líder comunitaria a través de quien Rivera Garza se entera que, ahora, San Juan Luvina queda “mitad en Oaxaca y la otra mitad en Los Ángeles” (Rivera Garza, 2016, p. 17); ir atrás del hijo de Felipa y de esa comunidad tránsfuga/transfronteriza. Volver a Oaxaca nuevamente. Escalar, gracias a la invitación de Tajëw Díaz Robles – y acompañada otra vez con el fantasma de Rulfo, un diestro alpinista – la montaña sagrada de los mixes para participar de la “veintena” (los veinte días de vida) de un recién nacido; celebrar con, devenir, transitoriamente, parte de un quehacer común, experimentar “Lo que podemos hacer unos por los otros”, título de la sexta y última parte del texto.

A lo largo de casi tres centenas de páginas *Había mucha neblina...* pone a andar una escritura que rehúye tanto toda homogeneidad de género discursivo, como toda linealidad o progresión argumental (lugar de colindancia con el libro de Moreno, puesto que en ambos casos la heterogeneidad, la discontinuidad y el

montaje son su ley). Rivera Garza va y viene entre documentos de diversa índole: cartas personales de Rulfo, especialmente las dirigidas a su novia y luego esposa, a través de las cuales se inquiera “qué significaba trabajar para un escritor de medio siglo que se veía a sí mismo, además, como proveedor” (Rivera Garza, 2016, p. 89). Se trata de un intento por llevar adelante la sugestiva propuesta de Piglia en *El último lector* (Piglia, 2005) acerca de lo que consideraba “la verdadera historia de la literatura”, aquella que “se esconde en los reportes de trabajo de sus escritores”, en el “intervalo abierto entre vivir la vida y contar la vida”; allí, donde es preciso “ganársela” (Rivera Garza, 2016, p. 14).⁷ Se trata de armar/desarmar sucesivas imágenes de un Rulfo constantemente tensionado por las transformaciones de un proceso modernizador del cual participó activamente y que se proyecta una y otra vez sobre el presente desde el que se lo interroga. “Angelus Novus sobre Papaloapán” (Rivera Garza, 2016, p. 99-139), la tercera parte del volumen, explora esas tensiones al seguir las huellas del “milagro mexicano” de mediados de siglo XX y de una de las mayores obras emprendidas por el gobierno alemanista: el encauce del río Papaloapán y la construcción de una represa que significó el “reacomodo” – “Se dice ‘reacomodo’ cuando se quiere decir ‘desalojo’. Se dice reacomodo por decir ‘expulsión’” (Rivera Garza, 2016, p. 105) – de diversas comunidades indígenas de Guerrero, Chiapas y la región montañosa de Oaxaca. Una vez más, los reportes de trabajo de Juan Rulfo, sus informes y fotografías para la Comisión del Papaloapán, a la cual se incorpora a título de investigador de campo entre 1956 y 1957 luego del breve intervalo como becario del Centro Mexicano de Escritores, guían la relectura-reescritura-apropiación de *Había mucha neblina...*

Entre las numerosas intervenciones llevadas a cabo en esa sección, que merecerían un examen detallado, destaco solo dos. En primer lugar, la que

⁷ Véase sobre todo el apartado que lleva el subtítulo “Lo que pasa es que yo trabajo” (Rivera Garza, 2016, p. 85-91) del cual surge la imagen de un Rulfo contratado por la primera fábrica binacional mexicano-estadounidense de neumáticos, inicialmente para actuar en la planta fabril y luego como vendedor viajante de “esos hijos de la chingada de la industria pesada”, de quienes podrá librarse 5 años más tarde gracias a la beca del Centro Mexicano de Escritores, institución que contó con “el apoyo económico indirecto de agencias extranjeras como la CIA a través de las becas Rokefeller” (Rivera Garza, 2016, p. 87). Esa galería de imágenes plurívocas y paradójales tiene prosecución con la actividad desempeñada por Rulfo entre 1956 y 1957 a la que me referiré de inmediato. El título de la sección, “Lo que pasa es que yo trabajo”, se apropia de la respuesta dada por el escritor en una de las escasas entrevistas concedidas en 1977 para la televisión española, ante la recurrente pregunta por el carácter exiguo de su producción.

interrumpe el avanzado estado de estetización del personaje – entiéndase, del Rulfo fotógrafo y de sus fotografías de la región oaxaqueña, aquellas que se han tornado archiconocidas y circulado en muestras internacionales –, al restituir el correspondiente “pie de foto” redactado para la Comisión, reponiendo con ello la conflictividad y las contradicciones de ese pasado/presente y de su propio artífice.

Aseguraba Charles Bernstein que un poema es “cualquier construcción verbal que se designe como poema”. La designación verbal de un texto como poema señala más una manera de leer que una evaluación de la calidad del trabajo. Algo similar había sugerido, años atrás, Duchamps respecto de la obra de arte [...] Hay definiciones que es mejor esperar del exterior. Y nunca, como al ver las fotografías que Juan Rulfo tomó de la cuenca del Papaloapan en su contexto original, es decir, dentro de los documentos de la comisión que se conservan en el Archivo Histórico del Agua, tuvieron Duchamps o Bernstein tanta razón.

Hay que enfundar las manos en guantes y colocarse cubrebocas en el rostro [...] Las imágenes, que parecen estáticas, en realidad están haciendo un viaje enloquecido de regreso. Vienen a toda prisa desde el mundo del arte en el cual las he visto una y otra vez, colgando de infinidad de paredes blancas dentro de recintos con techos muy altos, para aterrizar ahora, torpemente tal vez, en el mundo de la evidencia y de la documentación. Un descenso brutal, más que un viaje. Un cambio de estado. Estos son los retratos con los que un empleado especialmente talentoso de la comisión lograba hacer visible un mundo que, pronto, sería arrasado por la presa Miguel Alemán. (Rivera Garza, 2016, p. 118-120.)

Al liberar los sentidos latentes en varias de las notas de pie de foto hasta ahora elididas (“El aislamiento”; “La insalubridad y la ignorancia” etc.) se perfila la imagen de “El doble agente” que retrata al mismo tiempo “la miseria proverbial de las comunidades indígenas de las sierras y los valles de Oaxaca” (Rivera Garza, 2016, p. 105), apuntando para la inevitabilidad de su fin, y la de el testigo melancólico de aquello que la modernidad arrasaba a su paso. No lo uno o lo otro, sino lo uno y lo otro a la vez.

La segunda intervención (que por otra parte instiga a Rivera Garza a ensayar un contrapunto Rulfo/Paz) se relaciona con el hallazgo de unas breves notas sobre el concepto de *tequio*, ya mencionado, y hace de Rulfo un paradójal precursor de la práctica recuperada décadas más tarde por el antropólogo Floriberto Díaz, noción apropiada a su vez por Cristina Rivera Garza para enunciar su noción de desapropiación como *tequio*, como trabajo colectivo transpuesto al orden de las producciones culturales:

En una serie de frases sueltas que no llegó a convertir en una argumentación articulada en párrafos, Rulfo esbozó, sin embargo, algunas de sus ideas fundamentales acerca del mundo indígena y su relación con el impulso modernizador de la época. Lejos de detenerse en consideraciones esencialistas que tanto han privilegiado el “alma” de los pueblos originarios o la diferencia inmanente del indígena, Rulfo se concentró en sus procesos de trabajo, especialmente el trabajo colectivo, también conocido como *tequio*, en tanto “formidable elemento de producción” y “modo solidario y orgánico” de producir comunidad. [...] Si se destruían los vínculos del trabajo colectivo, auguraba Rulfo, “la nación se convertiría en comunidades dispersas” [...] fácil sería entonces que se vieran despojadas de sus tierras. Muchos años después, hacia finales del siglo XX, Floriberto Díaz, el antropólogo mixe que en 1979 impulsó el Comité de Defensa de los Recursos Humanos y Culturales Mixe, el cual tendría continuidad en la Asamblea de Autoridades Mixes de 1984, y la Fundación del Servicio del Pueblo Mixe en 1998, prestó similar atención a la relación del trabajo colectivo con la formación y la supervivencia de los pueblos indígenas. (Rivera Garza, 2016, p. 114-115.)

Interrumpo (no concluyo) este intento de diálogo con unas pocas observaciones acerca de las secciones en la que Rivera Garza hace del Rulfo escritor un decididamente experimentalista abocado a minar el “género poronga” y con las más osadas en las que ensaya una lectura *queer* de *Pedro Páramo*, secciones que bien podrían leerse como una aceptación del reto lanzado por Moreno.

En lo que atañe al primer aspecto – Parte II, “El experimentalista” (Rivera Garza, 2016, p. 68-97) – nuevamente el pasaje de una entrevista concedida por el escritor mexicano – en la que sostiene que “la única referencia a lo real” de su novela era “la ubicación”, lugares de los cuales sustrajo “todas las moralejas” (Rivera Garza, 2016, p. 81) – sirve como punto de partida. Combinando dos estrategias que avanzan en sentido contrario, el realismo extremo del detalle y la ausencia de toda línea anecdótica que articule arcos narrativos, se genera en su prosa un efecto de extrañeza condicente con la imagen de un escritor “a contracorriente de la tradición literaria realista fincada en la referencialidad histórica y las bondades de la anécdota” (Rivera Garza, 2016, p. 93) – y entre cuyas precursoras Rivera Garza destacará dos escritoras: Nellie Campobello y sus inquietantes relatos publicados en 1930 bajo el título de *Cartucho* y la chilena María Luisa Bombal, cuya *Amortajada* (1938) Rulfo reconociera explícitamente entre sus influencias (Rivera Garza, 2016, p. 72). Los textos del mejicano devienen “estructuras fragmentarias que, abriendo el relato en secciones

aparentemente inconexas, retan el desarrollo lineal tanto del tiempo como del sentido [...] Un terreno en el que confluyen, con el mismo peso, tanto los susurros de los muertos como las preocupaciones de los vivos” (Rivera Garza, 2016, p. 93-94).

En lo relativo a la cuarta parte del libro, “Mi pornografía/Mi cielo/Mi danza estelar” (Rivera Garza, 2016, p. 145-194), ella ilumina el hecho de que “a Rulfo no le interesan solo las almas, sino más bien, acaso sobre todo, los cuerpos”, de que “por esas áridas tierras donde solo crecen arrayanes ácidos se desliza un tufo sexual” (Rivera Garza, 2016, p. 153). Así, a lo largo de esa lectura apropiativa se ponen en evidencia aquellos pasajes rulfianos en los que los deseos de las mujeres cobran una dimensión intensa, sensible (“se pueden masticar”) y se describe “con puntualidad, el cuerpo masculino” haciendo notar “las fisuras, los temblores, los encantos de los cuerpos de los hombres, sin por ello dejar de lado su posible impotencia, tanto física cuanto anímica, ante y por el cuerpo femenino” (Rivera Garza, 2016, p. 153). O el episodio en el que se muestra a “una mujer incestuosa ordenándole a un viajero muerto de miedo que se acueste con ella” (Rivera Garza, 2016, p. 164). O aquellos trechos en los que se introducen con naturalidad “los temas del aborto y del cuerpo de la mujer menstruante” (Rivera Garza, 2016, p. 151-152) en las letras mexicanas, algo excepcional para la época. O los relatos breves que acogen “la sexualidad polimorfa de los niños” y “de los locos” (Rivera Garza, 2016, p. 184), como ocurre con el Macario del cuento de título homónimo. O, por fin, aquel donde se ensaya una lectura/reescritura *queer*, donde Doroteo o Dorotea da lo mismo:

Hay un gran momento *queer* en la literatura mexicana y es éste. Se trata del fragmento 35 de Pedro Páramo. Juan Preciado, el personaje que ha llegado acá, a Comala, buscando a su padre, acaba de morir, o de tener conciencia de su muerte, debido a la falta de aire provocada por la canícula [...] justo después del espacio en blanco, en uno de los múltiples cortes a través de los cuales la novela se aleja de desarrollos lineales o cronologías terrestres, surge de manera casi natural la voz que increpa la explicación proveída anteriormente.

“¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?” interroga esa voz, sin presentación alguna, en la primera línea del fragmento 35. Intempestivamente, y desde la sepultura, mientras abraza o es abrazado por otra presencia, Juan Preciado responde [...] “Tienes razón, Doroteo”, murmura titubeante, sólo para preguntar luego: “¿Dices que te llamas Doroteo?”. “Da lo mismo”, le responde la voz, aclarando un minuto después: “Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo”.

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. Que esa identidad

sea fluida e inestable, como lo sugiere la mera posibilidad de que un personaje pueda ser una u otro, y que además esa posibilidad “de lo mismo”, no se debe, claro está, a posición ideológica alguna o a vanguardismos extemporáneos, sino que obedece a la naturaleza liminal del lugar donde sucede la novela, así como al carácter fantasmagórico de los personajes [...] Dorotea puede ser Doroteo porque, después de todo, la voz le pertenece a un muerto [...] Dorotea puede ser Doroteo porque el de ella es, sobre todo, un cuerpo infértil. Se trata, además, de un muerto tan pequeño, que es “en realidad, algo que no le estorba a nadie” y que, por lo tanto, cabe “muy bien en el hueco de los brazos” aunque, en característico movimiento oscilatorio, también se pregunte si no debería ser ella la que lo abrace a él. Así, abrazados (abrazados?), en una cercanía que se antoja tan sexual como la compartida, no sin culpa, por Donis y su hermana, Doroteo/Dorotea y Juan Preciado platican desde la estrechez del sepulcro final sin preocuparse, o de plano transgrediendo, nociones terrestres de lo que debe ser un hombre o una mujer. (Rivera Garza, 2016, p. 181-182.)

Indudablemente “la denominación transgenérica que pone en entredicho la estricta diferenciación sexual” (Rivera Garza, 2016, p. 182) no corresponde (ni responde) literalmente al desafío de hacer estallar el género poronga, la novela, y de situar juntos, en pie de igualdad, a *Pedro Páramo* con *Loco afán*. Menos aún significa homologar la coloratura de escrituras distintas entre sí en muchos aspectos, como lo son las de Moreno y Rivera Garza. Se trata de ensayar una posible colindancia entre ambas y de iniciar a una conversación que, me parece, tiene chances de proseguir.

Referencias

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Una impresión freudiana. Traducción: Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

GÁRATE, Miriam V. Intervenções críticas na/da escrita de Moreno. Caderno de bitácora. *Caracol*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola, Literaturas Espanhola e Literatura Hispano-americana, nº 27, jan-jun 2024, p. 280-314.

MORENO, María. Decir yo siempre estuvo de moda. Conferencia en la Cátedra abierta de la Universidad Diego Portales. *Revista Dossier*, 2008. Disponible en: <https://revistadossier.udp.cl/dossier/decir-yo-siempre-estuvo-de-moda/>. Consultado el 18 de febrero de 2026.

MORENO, María. *Black out*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2016.

MORENO, María. *Oración*. Carta a Vicki y otras elegías políticas. Buenos Aires: Penguin Random House, 2018.

MORENO, María. *Contramarcha*. Buenos Aires: Ampersan, 2020.

MORENO, María. Lohana y Josefina. In: MORENO, María. *Pero aún así*. Elogios y despedidas. Buenos Aires: Penguin Random House, 2023a[2020], p. 263-279.

MORENO, María. Lemebel oral. In: MORENO, María. *Pero aún así*. Elogios y despedidas. Buenos Aires: Penguin Random House, 2023b[2018], 169-182.

MORENO, María. Emma Sunz. In: MORENO, María. *Pero aún así*. Elogios y despedidas. Buenos Aires: Penguin Random House, 2023c[2020], p. 87-89.

PAULS, Alan. La que no tuvo obra. Radical libre. *Página 12*, 05/01/2003. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-430-2003-01-05.html>. Consultado el 18 de febrero de 2026.

PAULS, Alan. El factor panceta. In: DARRIGRANDI, Claudia; MAHIEUX, Viviane; MÉNDEZ, Mariela (orgs.). *El affair Moreno*. Buenos Aires: Mansalva, 2020, p. 225-232.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. Patricia Somoza ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

RIVERA GARZA, Cristina. Escrituras colindantes. No hay tal lugar. *U-tópicos contemporáneos* 10/07/2004. Disponible en: <https://cristinariveragarza.blogspot.com/>. Consultado el 18 de febrero de 2026.

RIVERA GARZA, Cristina. El día que murió Juan Rulfo. Publicado en 2005. Disponible en: <https://museo.ficticia.com/cuentos/diamuriojr.html.html>. Consultado el 18 de febrero de 2026.

RIVERA GARZA, Cristina. La reclamante. In: RIVERA GARZA, Cristina. *Dolerse*. Textos desde un país herido. México D.F.: Surplus ediciones, 2011, p. 29-31.

RIVERA GARZA, Cristina. *Autobiografía del algodón*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2023[2020].

RIVERA GARZA, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2024[1999].

RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles*. Necroescrituras y desapropiación. México D.F.: Tusquets editores, 2013.

RIVERA GARZA, Cristina. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2016.

RIVERA GARZA, Cristina. Desapropiación para principiantes. *Literal Magazine*, 31/05/2017. Disponible en:

<https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes>. Consultado el 18 de febrero de 2026.

RIVERA GARZA, Cristina. *El invencible verano de Liliana*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2021.

SÁNCHEZ ROLÓN, Elba. Los cuerpos indóciles en la obra de Cristina Rivera Garza. *Arteologie*. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine, n° 21, 2024, p. 1-18.

[Artigo recebido em 18 de fevereiro de 2026 e aceito em 23 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.156104