

Una literatura que habla por la herida. Entrevista con Giovanna Rivero*

Anna BOCCUTI
Università di Torino

INTRODUCCIÓN

Giovanna Rivero, escritora boliviana nacida en la región de Santa Cruz y radicada en los Estados Unidos, es considerada por la crítica uno de los nombres más relevantes de la literatura boliviana contemporánea, y al mismo tiempo una de las representantes más brillantes de la literatura de lo insólito o *new weird* con la que las autoras especialmente –y sobre todo las nacidas después de los Setenta– están llevando a cabo una verdadera reinención de la tradición fantástica hispanoamericana¹. Entre sus publicaciones, destacamos los libros de relatos más recientes *Para comerte mejor* (2016) y *Tierra fresca de su tumba* (2020), aunque la trayectoria de cuentista de Rivero se inicia casi

* Esta entrevista es la transcripción de un diálogo en línea con Giovanna Rivero, que tuvo lugar el 29 de enero de 2021 en el marco de las clases de Literatura Hispanoamericana del curso de Culture Moderne Comparete de la Universidad de Turín para el año académico 2020-2021. La entrevista es el resultado de un trabajo guiado por quien escribe y realizado colectivamente por los alumnos y las alumnas que atendieron el curso: partiendo de las discusiones mantenidas en el aula tras la lectura de los relatos incluidos en *Para comerte mejor* (2016, 2020 2ª ed.), redactamos juntos las preguntas que se plantean en esta entrevista, centrada principalmente –pero no exclusivamente– en el libro antes mencionado. Quiero agradecer a los/las estudiantes con los que hemos compartido las lecturas y las reflexiones que han permitido la realización de este diálogo: Luisa Bonsangue, Elena Brusadelli, Claudia De Medio, Lisa Gino, Lorenzo Martire, Marco Morana, Luigi Rapisarda y Sarah Cerabona. Muchas gracias también a las colegas Margherita Cannavacciuolo, Emanuela Jossa, Vittoria Martinetto e Ilaria Stefani, que enriquecieron la conversación con sus comentarios y observaciones. Dado el carácter colectivo del trabajo de redacción de las preguntas, en lugar de referir el nombre propio del entrevistador/entrevistadora, hemos preferido indicar genéricamente “Pregunta” (“P”). Al carácter discursivo del encuentro se deben también las marcas de oralidad que aparecen de vez en cuando en el texto, que hemos optado por conservar para no alterar la organización y la espontaneidad del discurso. Por lo que atañe a las notas a pie de página, se han agregado o profundizado informaciones para favorecer la comprensión de las referencias mencionadas.

¹ Para indicar esta forma más porosa y flexible de fantástico, que se abre a diferentes modos no miméticos y por lo tanto va más allá de los límites fijados por el paradigma de la lógica fantástica, Emanuela Jossa ha acuñado la categoría de “literatura transfantástica”. Esta categoría se ha mencionado recientemente (y tal vez por primera vez, ya que no están todavía publicados ensayos al respecto) en la ponencia magistral titulada “Abrir grietas en el sistema: la disidencia cultural y política en lo fantástico del siglo XXI” impartida por Jossa en el marco del *V Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico. Fantástico e Ideología*, que se ha desarrollado en la Università degli Studi di Torino los días 29-30 de junio y 1 de julio de 2022. Para una reflexión más articulada sobre las etiquetas que aquí utilizado –insólito, *new weird*, fantástico– remito a Boccuti, 2020 y, por supuesto, a los ensayos incluidos en este mismo número de *Orillas*.

dos décadas antes, con los libros de relatos *Contraluna* (2005), *Sangre dulce* (2006) y *Niñas y detectives* (2009). Además de cuentos, Rivero es también autora de novelas, entre ellas *98 segundos sin sombra* (2014), hace poco adaptada para el cine², y *Tukzon. Historias colaterales* (2009), *Las camaleonas* (2001), y la novela juvenil de ciencia ficción *Helena 2022: la vera crónica de un naufragio en el tiempo* (2011). Rivero se mueve libremente entre modos discursivos e imaginarios, dilatando lo real a través de lo irreal, en todas las codificaciones literarias que este ha tenido (lo fantástico, lo maravilloso, la ciencia ficción). A través de una narración refinada, elíptica y evocativa y un manejo original de la forma cuento, esta literatura que encuentra “la belleza en lo siniestro” –para retomar las palabras de la narradora de uno de los cuentos de Rivero, “El Hombre de la Pierna” (Rivero, 2020a: 157)– propone una representación al mismo tiempo terrible y poderosa de los conflictos que acechan al ser humano en el mundo contemporáneo, donde las relaciones vacilan, las identidades se diluyen o fragmentan, lo local sobrevive pero es fagocitado, alterado, por lo global.

Con respecto a su inscripción en el territorio de la literatura boliviana, podemos subrayar que la ficción de Rivero presenta –como también la de Liliana Colanzi– dos elementos de novedad: por un lado, asistimos a un tratamiento inédito de la cuestión racial y social, que ya no se aborda con los tonos condescendientes y didácticos de antes, ni tampoco como detalle decorativo o de color local, sino que se plantea como un elemento inevitable y constitutivo de la realidad, así como afirma Gutiérrez León (2017: 52). Al mismo tiempo, se vuelve a reflexionar sobre lo local y “lo propio”, más que sobre “lo nacional”, desde una posición de lejanía generada por desplazamientos y emigraciones que posibilitan la adquisición de referencias culturales universales, a través de las cuales se logra una problematización novedosa de viejos temas (Gutiérrez León, 2017: 54). Cabe recordare que una de las principales condiciones de la literatura boliviana del siglo XXI consiste en su dimensión extraterritorial, que se refleja también en la tematización del sentido de pertenencia y el “sentirse en casa”, a través de la textualización de imágenes ambivalentes del territorio, como ha recordado González Almada (2016).

CONVERSATORIO ONLINE CON GIOVANNA RIVERO. TRANSCRIPCIÓN DEL ENCUENTRO DEL 29 DE ENERO DE 2021

Pregunta: Empecemos estableciendo genealogías y filiaciones: ¿cuáles son tus autores y autoras de referencia?

Giovanna Rivero: Antes, hace muchos años, cuando empecé a publicar, esta pregunta me resultaba un poco incómoda porque en las entrevistas de otros escritores y escritoras que leía, la mayoría se adscribía a una tradición literaria clásica o canónica, se sentían orgullosos de decir que sus influencias, o sus padres o madres literarios, eran Hemingway u Onetti, en fin, todo ese *star system* de la literatura. A mí no me tocó eso porque yo nací y viví –por lo menos hasta que me tocó ir a la universidad– en un pueblo

² Me refiero a la película homónima dirigida por Juan Pablo Richter y estrenada en 2021.

de Bolivia, en la zona oriental, que en los años setenta y ochenta estaba fuera de toda modernidad, entonces el acceso a una biblioteca municipal era nulo. No había librerías, había un lugar de canje de revistas donde mi abuelo me llevaba porque él era un gran lector, pero él leía lo que estaba a su alcance, también, y lo que estaba a su alcance eran estos libritos pocket, de edición de bolsillo, de pistoleros, western, él consumía estas novelas y yo compraba o canjeaba los cuentos de hadas, los hermanos Grimm y toda esa colección de cuentos escogidos. Esa era mi literatura. Yo me comía esos cuentos en unas horas y me quedaba con una sed muy grande de ficción, entonces yo empezaba a leer los comics de mi abuelo, todo lo que publicaba la editorial Columba en Argentina, *Magnum 45*, *D'Artagnan*, pero también leía las novelas de pistoleros de Marcial Lafuente Estefanía. Un día mi abuelo, me imagino que por accidente, ya que él no tenía para nada una formación literaria pero era, como dije, un lector salvaje, bueno, él me imagino que creyó que era un western y se compró *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, que acababan de llevar al lugar de canje de revistas. Entonces yo leo estos dos libros y es como entrar a otra dimensión. Si bien yo no tenía las herramientas para decir 'he llegado a la literatura' (tendría unos once-doce años en aquel entonces) y reconocer que lo que estuve leyendo era también literatura pero de otro tipo, la llamada –tan despreciativamente– 'literatura menor', igualmente me di cuenta –lo sentí en la piel y en el alma– que sin duda había entrado a otra cosa del lenguaje, que lo que me producía especialmente *Pedro Páramo* era un terror que no lo podía calcular. Reconozco siempre que quien me abre la puerta a otro tipo de imaginación es *Pedro Páramo*, él es una de mis semillas más importantes.

Ya con el paso del tiempo atravieso mi fase Julio Cortázar, le debo mucho, hay modos en que trabaja mi subconsciente que siempre regresa a Cortázar, aunque casi ni lo menciono y a veces tampoco los lectores se dan cuenta de esa conexión, son homenajes muy privados que le hago a la forma de narrar de Cortázar, a ese fantástico que ocurre al estilo de Freud 'dentro del hogar' que se vuelve tan extraño –el hermano, la hermana, la casa. También él es importantísimo en el modo en que he ido trabajando lo mío. Y como también mi madre es una lectora muy sensible, y ella siempre admiró la literatura y la cultura francesa, sobre todo el feminismo francés, aunque yo no comprendía nada, ella me hablaba de Simone de Beauvoir, o me comentaba de toda esta literatura del existencialismo, y yo llego a comprender adónde iba ella cuando empiezo a leer a Marguerite Duras, especialmente *El amante*, que para mí fue un parteaguas, porque me muestra una estética, otro tipo de escritura que está presente en esas otras 'madres literarias' que son para mí Clarice Lispector, Marosa Di Giorgio..., una subjetividad que está ahí abierta como una herida, y al mismo tiempo, aunque está bastante explícita, esta subjetividad tiene zonas opacas que son terribles, y a mí me gusta esta ambivalencia entre lo que se transparenta, lo que parece casi pornográfico –en un sentido simbólico– que está ahí entregado, obsceno, pero a la vez mantiene unas zonas de opacidad que hay que revisarla muchas veces.

En los años más recientes, con los últimos libros, mis fuentes son distintas. Admiro mucho *Canadá*, de Richard Ford³, es una novela que me inspiró muchísimo por uno de los cuentos que tengo en *Tierra fresca de su tumba*. En el gótico sureño, las mujeres que ya sabemos: Carson McCullers es magnífica, pero especialmente aprecio a William Goyen⁴, y lo que me gusta de este autor estadounidense es que tiene ahí una vena religiosa, y a mí el tema de la religión me importa mucho en mis personajes, estas inquietudes espirituales que a veces los lastiman porque no saben cómo completarlas. William Goyen trabaja mucho con eso, y por supuesto Claude Louis-Combet con *Hiere, zarza negra*⁵, una novela que atesoro y que me ha acompañado durante muchos años. La miro siempre porque su prosa es tan magnífica que yo digo: “Este es el horizonte al que quiero llegar”. Esta escritura tan brillante que parece un planeta diferente, ese es uno de mis faros más altos.

(P.): Es cierto que en tu escritura se nota la influencia de las lecturas que has comentado; tanto de Cortázar (pienso en el homenaje que le haces con la alusión a su libro de cuentos *Todos los fuegos el fuego*, que pones en la primera página de “El Hombre de la Pierna”), como del gótico sureño que acabas de mencionar, del que derivan, en cierta medida y entre otras cosas, el tratamiento del tema religioso, la presencia o la ausencia de Dios y, más en general, la reflexión sobre lo sagrado que llevas a cabo en algunos de tus cuentos: nos parecen muy representativos al respecto “La mansedumbre” o “Piel de Asno” (en *Tierra fresca de su tumba*) o, por otras razones, “Yucu” (en *Para comerte mejor*). En esa reescritura del mito del vampiro, los que se retratan como monstruos son los hombres de iglesia y la comunidad de los fieles, “una turba que grita [...] con fanatismo y horror” (Rivero, 2020a: 91), afirma el narrador, que es el vampiro mismo. Entre las lecturas ‘de formación’ de las que nos hablaste, otra influencia que hay que destacar son sin duda los cuentos de hadas: *Para comerte mejor* es claramente una referencia a Caperucita Roja, personaje que se vuelve a citar también en el cuento “Humo”. Los

³ *Canadá* es la séptima novela del escritor estadounidense Richard Ford (1944) y se publica en 2012. La novela, considerada una vuelta al ‘realismo sucio’ que connota las primeras obras de Ford, es una novela sobre la libertad y la predestinación. Ambientada en los años Cincuenta, narra retrospectivamente de cómo la vida familiar de Dell Parsons –el protagonista y narrador en primera persona– es repentinamente desbaratada por la decisión de sus padres de asaltar un banco, lo cual provoca una serie de hechos dramáticos y determina cierto futuro para el joven Dell Parsons, en esa época quinceañero.

⁴ Carson McCullers (1917-1967) y William Goyen (1918-1983), así como Flannery O’ Connor (1925-1964) o el ya citado Richard Ford, son autores nacidos en los estados meridionales de los Estados Unidos (Georgia, Tejas, Mississippi), que suelen adscribirse al llamado ‘Southern Gothic’, en la estela de la tradición faulkneriana: “Southern Gothic brings to light the extent to which the vision of the idyllic South rests on massive repressions of the region’s historical realities: slavery, racism, and patriarchy. In this way, Southern Gothic texts mark a Freudian return of the repressed: the region’s historical realities take concrete forms in the shape of ghosts or grotesque figures that highlight all that has been unsaid in the official version of southern history.” (Thomas Aervold Bjerre, 2017: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.304>).

⁵ *Hiere, zarza negra* es una novela del escritor francés Claude Louis-Combet (1932) publicada en 1995. El autor se inspira en la pasión incestuosa del poeta expresionista alemán Georg Trakl hacia su hermana Margarethe para construir la trama de su novela. En 2020 la editorial española Periférica ha vuelto a publicar la novela con el título *Hiere, negra espina*.

renvíos intertextuales al mundo de los cuentos de hadas no terminan aquí: en el “El pan y la flauta” hay una alusión al flautista de Hamelín, en “De tu misma especie” la protagonista relata cuentos de hadas a su niño. ¿Qué papel desempeñan en la economía general de tu literatura los cuentos de hadas y su imaginario?

(G.R.): Los cuentos de hadas son los que a mí me salvan la infancia, tal vez como a todos los niños, los cuentos de hadas vienen a sacarme del cotidiano o a confirmarme que la imaginación puede crear mundos alternativos. Pero ya cuando yo empiezo a escribir y me doy cuenta que no puedo sustraerme a esa gran influencia que tienen para mí todos los arquetipos de los cuentos de hadas, es cuando trato de reflexionar porque no puedo cortar más ese cordón umbilical con ese relato que parece infantil. La conclusión a la que yo he llegado es que en el cuento de hadas hay algo que me parece muy fascinante y que justifica toda ficción: la transformación, el travestismo de los personajes. A mí siempre me causaba una sensación siniestra esta capacidad que tenían las madrastras o las brujas de convertir a sus enemigas en animales, en conejos, en vacas, en terneras. O que la propia princesa, huyendo de este padre incestuoso que tenía un poder bárbaro y se podía casar con la hija, se disfraza con una piel de asno y asume esta identidad animal y va buscando refugio por todos los reinos. Estudiando un poco más para mis talleres los arquetipos, vimos que todo lo que está dentro de los cuentos de hadas también está en los arquetipos griego-romanos. Por ejemplo, está Era, la esposa de Zeus: Era era una mujer muy convencional, creía en la monogamia y en el matrimonio como una institución, y Zeus no, Zeus era un adúltero, tenía a muchas amantes en el Olimpo, pero el poder esotérico de Era era tan brutal que castigó a Zeus convirtiendo en terneras a las amantes y en cerdos a los cómplices de estos adulterios, a los esclavos de Zeus.

Cuando encuentro este vínculo entre el cuento de hadas y los arquetipos más antiguos y ancestrales de nuestra imaginación, yo me doy cuenta de que no había modo para mí de escapar del cuento de hadas, porque ahí estaban la humanidad y sus pasiones. Ahí estaba todo lo que somos: nuestros amores, nuestros vicios, nuestras debilidades más infinitas están ahí, y entonces decido rendirme ante al cuento de hadas, ya no oponer ninguna resistencia, porque creo que el cuento de hadas consigue traducir este cosmos arquetípico que quizás para los niños es inaccesible e incomprensible porque hay algo siniestro ahí, el cuento de hadas te lo traduce, te lo codifica, te hace pasar aquello que también es horrible. De hecho, las madrastras para mí son uno de los personajes más interesantes, por ejemplo, la reina madrastra de Blancanieve tiene un conocimiento esotérico tan interesante capaz de envenenar una manzana, pero de envenenarla no sólo en términos materiales, sino corromper a la princesa a partir de este fruto. Por ahí va mi admiración y mi amor por los cuentos de hadas.

(P.): ¿Por qué elegiste trabajar la forma cuento? ¿Te acercas con la misma actitud a la escritura del cuento y a la escritura de la novela?

(G.R.): En el cuento hay un mundo que se condensa. Mi actitud en la escritura del cuento es la misma que tomo ante la escritura de la novela, los procedimientos son los mismos: mucho pensar, mucho discutir. Yo lavo los platos y lo voy conversando con mi marido,

y le digo: tengo este personaje, esta historia... porque, como les comentaba, creo que la imaginación puede ser compartida. Muchas veces mi marido me da una clave que yo necesito, si estamos manejando me dice “Mirá, tu personaje podría vivir en esta calle”, y yo digo “es verdad, me gusta esta casa, allí va a vivir”. Entonces, las actitudes de escritura frente a los dos géneros son las mismas. Ahora, en la práctica, cuando ya abordo un cuento, más allá de los aspectos estructurales –que el cuento no tiene tantos personajes, que el cuento se enfoca en otro conflicto...– que cualquiera que ha mirado un poco de narratología los puede distinguir, ya mi filosofía del cuento tiene que ver también con la infancia. Yo les contaba que leía muchos cuentos de hadas, que era lo que había accesible para mí, leía mucho cómic y el cómic trabaja con episodios. De hecho, la idea de episodio a mí me resuena muchísimo, el episodio, a diferencia del capítulo, me parece un género que puede hermanar la novela y el cuento, pero además el episodio está dentro del lenguaje médico –para hablar de un momento de la enfermedad mental, se dice “tuvo un episodio de psicosis” cuando hay un brote–, entonces esta palabra a mí me hace un eco tremendo y es lo que trato de que esté en mi cuento, de que sea el episodio de una historia mayor que está levitando. Yo aspiro a que mis personajes les comuniquen a quien lee, o comuniquen en la lectura, esta idea de que ellos vienen de un lugar mucho más antiguo, que no está presente ahí pero que está cargando el personaje. Para mí, el cuento es esta capacidad de condensación de una vida muy completa, de un cosmos mucho más grande, y eso viene de la infancia tanto por el cuento de hada, como por el relato oral.

Yo sé que para muchas personas el relato oral de las abuelas, de las madres, es lo que ha permitido alimentar una imaginación. En mi caso, yo creo que mi abuela me comunicó un *modus operandi* de la narrativa, sin quererlo, porque ella siempre me contaba las leyendas del pueblo –todas leyendas fantásticas, por supuesto– como la mujer sin cabeza, la mujer del diablo, los hijos de Satanás, el carretón de la otra vía. Siempre me contaba estas historias con muchos efectos especiales, era una gran narradora oral, si había el trote de un caballo, mi abuela hacía el sonido del trote, también cuando ella se enfermó. Y fue una enfermedad por trabajo, además, y por eso para mí el sujeto económico es tan importante: mi abuela hacía chorizos para vender en un horno casero, y el humo del horno le produce una fibrosis pulmonar muy horrible, pero, aun así, con esa voz alterada por la fibrosis, mi abuela seguía contando las historias. Ya su mente estaba afectada por los medicamentos, entonces repetía las mismas historias pero con variantes –un día una variante, al día siguiente otra variante– y a mí se me queda que también eso es una variación de las historias que conocemos de toda la vida, por eso los arquetipos me son tan entrañables. Lo que hacemos es una variación, como mi abuela la hacía, presa de su enfermedad. Entonces el cuento, en ese sentido, para mí es un espacio sumamente familiar y que quiero mucho.

(P.): Nos gustaría volver a un tema que mencionaste antes, tu formación en Bolivia en los años Setenta-Ochenta, en la ‘periferia de la periferia’... ¿qué papel juega el etnocentrismo de la literatura occidental en la constitución de tu propia literatura? ¿Cómo te ves en la articulación culturas periféricas (o, mejor dicho, consideradas como tales)-culturas metropolitanas?

(G.R.): En Bolivia, como en muchos otros países de Latinoamérica, la cultura hegemónica es en la zona andina, porque es ahí donde la colonización instala sus centros de poder, sus centros políticos. Yo nací, en cambio, en Montero, un pueblo del oriente de Bolivia, que no es andino sino amazónico, tropical, y esta ciudad, en comparación con La Paz, que sería el centro político de Bolivia, y todavía lo es, era nada, era un punto que ni aparecía en el mapa. Hace dos o tres décadas, Montero no aparecía en los mapas –¡no había por qué aparecer en el mapa!. Fue el advenimiento de los GPS lo que hizo incluir a Montero en un imaginario visual. Sin embargo, mi madre estudiaba filosofía en La Paz cuando lo conoció a mi padre y se casaron, mi madre no terminó de estudiar filosofía porque llega la dictadura de García Mesa y Banzer⁶ y se regresan a la zona oriental. Cuando llega mi turno de ir a la universidad, es mi madre la que me inculca esta idea de que yo tenía que estudiar en La Paz porque Santa Cruz tenía universidades jóvenes, la universidad estatal estaba muy politizada y los estudiantes tardaban décadas en terminar las carreras porque siempre había huelga, disparos, uno no podía tener una continuidad académica. Entonces mi madre me lava la cabeza y me dice que yo tengo que ir a estudiar a La Paz, a la Universidad Católica. Así que me voy, a los 18 años, y para mí fue un salto galáctico, porque era ir de mi pueblito a La Paz, que era como ir de un campo inaccesible a New York. Era un abismo cultural, para mí, y yo creo que ese choque cultural que experimento en una juventud temprana es lo más importante que me ha sucedido a nivel de impronta cultural. Porque cuando eso te sucede joven, esa herida cultural queda y fructifica. Es la herida etnocéntrica, sin duda, porque cuando yo llego a La Paz y veo el mundo andino ahí mismo, *in situ*, veo a las cholitas, a los indios, veo a la clase blancoide de La Paz –que, como en toda Bolivia, es la clase media y puede llegar a ser muy clasista y muy racista–, en fin, cuando llego ahí y empiezo a conocer algunas prácticas culturales que yo solo conocía de oída o por los textos culturales que estudiábamos, eso queda de un modo tan profundo que ha dado frutos dentro de mi escritura, durante mucho tiempo.

Es recién en el último libro⁷ que regreso a la zona oriental para contar espacios orientales que no están presentes, o no están visibles en la literatura boliviana, de ahí nace esa necesidad de entenderme a mí misma en un mundo andino, porque me sentía realmente muy ajena, muy afuera de todo. Pero yo creo que fue esa mirada extrañada la que me dio cierta libertad para contar cosas que, de otra manera, tal vez no me habría atrevido, como por ejemplo el cuento “Pasó como un espíritu”, un cuento que tuve mucho temor que publicar, pero al final lo hice.

(P.): En cierto modo, la relación periferia-metrópolis también se plantea a través de otros dos espacios geográficos y culturales alrededor de los cuales giran tu vida y tu literatura, me refiero a América Latina y Estados Unidos, donde vives desde hace varias décadas. En tus cuentos, esta polaridad se reactiva en varias ocasiones, por ejemplo, en “Socorro” o “Piel de asno” (*Tierra fresca de su tumba*). Esta relación parece plantearse en términos

⁶ Hugo Bánzer Suárez estuvo en el poder desde el 1971-1978 gracias a un golpe de estado, el régimen militar de Luis García Mesa gobernó Bolivia entre el 1980 y el 1981.

⁷ La autora se refiere a *Tierra fresca de su tumba*, del 2020.

de oposición en “El Hombre de la Pierna”, cuya protagonista experimenta una suerte de desorientación. Esta descolocación parece ser una marca de la literatura boliviana reciente –pienso por ejemplo en Rodrigo Hasbún o en Liliana Colanzi, ambos residentes en Estados Unidos como tú. ¿De qué manera tu experiencia biográfica influye en la contraposición que podemos apreciar en tu literatura?

(G.R.): Los escritores latinoamericanos han venido emigrando hacia Estados Unidos desde hace mucho tiempo, pero dentro del campo cultural de Estados Unidos, quienes parecían tener la voz cantante para narrar esta migración eran sobre todo los autores de literatura chicana, como por ejemplo Sandra Cisneros, es decir, de un modo, México y sus variantes culturales eran la escritura legítima para hablar de este gran cruce cultural a Estados Unidos. Sin embargo, yo creo que desde comienzos de este siglo las cosas se han diversificado muchísimo dentro de Estados Unidos, y uno se da cuenta, gracias a las distintas voces que están escribiendo, de que ninguna migración es igual a la otra. Por ejemplo, en este momento no es lo mismo un relato de la migración venezolana a Estados Unidos, que sería como el relevo de la gran migración cubana a Estados Unidos, y Venezuela está contando qué tan dolorosa es su migración... No es lo mismo esa migración a otro tipo de migración, que ni siquiera es del Cono Sur sino que es andina, tiene por lo tanto otras características, es como que el pasado estadounidense es visto ahora con otros ojos, la experiencia cultural es totalmente distinta.

En mi caso, hablando de “El Hombre de la Pierna”, es un cuento que escribo después de haber purgado, con un libro que titula *Tukzon*, que es un libro muy delirante. Lo escribí justamente cuando recién llegué a Estados Unidos y todo me parecía demasiado extraño. Yo nunca había visto la nieve (como les conté, soy de un pueblo oriental, amazónico), entonces cuando yo llegué por primera vez a Estados Unidos era el 4 de enero del 2007, y llegué a Arkansas para quedarme –y Arkansas tiene uno de los inviernos más crueles de Estados Unidos. Entonces, llego a este mundo que parecía Marte, blanco, nevado. Además, un tiempo tuve que vivir con una familia, porque vine con la beca Fullbright, y me tocó vivir con una familia muy republicana y con prácticas religiosas muy estrictas. Realmente vi desde adentro eso que había leído en los cuentos de Shirley Jackson, vi desde adentro esa estructura y ese tipo de subjetividad norteamericana que puede llegar a ser impenetrable, que está blindada a otras miradas culturales. Ya la familia esa hacía mucho con recibir estudiantes, era el colmo de la vanguardia, porque otras familias ni siquiera lo hacían en Arkansas, eran demasiado rígidas en su mirada republicana y religiosa.

A partir de esa vivencia yo escribí el libro *Tukzon* –que, como le comentaba, es súper delirante– porque necesitaba como exorcizar ese nuevo choque cultural que me tocaba, parecido al que experimenté en La Paz, pero este tenía, por supuesto, otros rasgos. En este libro, tengo personajes que son tres poetas extraterrestres, es un libro que tiene mucho humor porque yo dije, si yo me pongo muy oscura, muy siniestra, no voy a poder soportar este dolor que estoy atravesando. Entonces, como digo, es un libro que escribí con mucho humor y que me permitió purgar la primera confrontación.

Con “El Hombre de la Pierna” ya habían pasado varios años de ese primer momento y por eso es un cuento ya más reposado, que puede reponer la mirada con un poco más

de serenidad en algunos aspectos de la cultura que me molestan mucho, como por ejemplo el seguro médico. Me parece una incongruencia imperdonable que se llame ‘primer mundo’ a un país que no puede dar seguro médico accesible a todos los ciudadanos, entonces escribí yo “El Hombre de la Pierna” pensando en un personaje que prefiere que se pudra su pierna pero no ir a buscar ayuda en un hospital. Todavía está hecho de molestia el cuento, todavía es una migración que está incómoda, pero me parece que, a diferencia del otro libro, puedo mirar las cosas respirando un poco más.

(P.): Tu respuesta nos resulta muy esclarecedora respecto de un cuento que nos pareció levemente hermético, ya que se resuelve en un final abierto que enfatiza la ambigüedad del cuento mismo. En este relato, es muy interesante la relación que se establece entre enfermedad y salud, que muy a menudo se sobreponen en tus cuentos.

En otros relatos, como “Socorro” (*Tierra fresca de su tumba*), o “Los dos nombres de Saulo” (*Para comerte mejor*) es la enfermedad psíquica la que se instala en el centro del cuento: los personajes, y la relación entre ellos, están dominados por la locura. En cambio, en “El Hombre de la Pierna”, es la misma materialidad de la pierna podrida lo que actúa como elemento perturbador de cierto orden del mundo y detonador de la comprensión por parte de la protagonista. La monstruosidad que el Hombre de la Pierna encarna en tanto que otredad radical respecto del sistema estadounidense, es lo que parece proporcionar esta visión lúcida. ¿Qué representa para ti “El Hombre de la Pierna”?

(G.R.): “El Hombre de la Pierna” está podrido porque, como vimos, es un veterano de guerra, y tiene traumas que no los puede trabajar, la sociedad del tren⁸ ignora su trauma, no lo miran, entonces está enfermo de esta violencia que es parte de la industria de este país. La gente, lo único que no le perdona a Donald Trump⁹, es no haber ido a una nueva guerra, y se teme que en los próximos años Estados Unidos va a tener que reactivar su economía yendo a una nueva guerra. Para mí, el hombre de la pierna es un sujeto interseccional, es decir, tiene esta necesidad de sanar su pierna sin tener que ir a un hospital donde le van a cobrar quien sabe cuántísimo dinero, pero al mismo tiempo él está ya violentado, él acarrea la violencia de la guerra, es un hombre corrompido por esa violencia. Casi no tiene otra salida que la mutilación. Digamos que este personaje, que lo pensé mucho, es en cierto sentido una alegoría de los dilemas de Estados Unidos. Por un lado, no tiene dinero para pagar la curación y, por otro lado, la única manera de ganar dinero es seguir alimentando la industria de la guerra, porque así funciona la economía de Estados Unidos. Hace poco leí un cuento de Clarice Lispector, “La bella

⁸ La autora se refiere aquí al incipit del cuento: “Yo había cerrado los ojos mientras viajábamos hacia el Bronx. Me gusta mirar a la gente, esos rostros únicos que es casi seguro uno no volverá a ver jamás, me gusta adivinar sus preocupaciones, el deseo que no se extingue pese a la repetición de los viajes, de los incansables vagones y los periódicos huérfanos” (Rivero, 2020a: 149).

⁹ Recordamos que el conversatorio *on line* se desarrolla en enero 2021, siendo Trump todavía presidente de los Estados Unidos de América.

y la bestia”¹⁰, y en ese cuento encontré una hermandad con “El Hombre de la Pierna” que me produjo escalofríos, porque es la historia de una mujer rica, que le da limosna a un hombre que tiene una pierna podrida, y la relación de esta mujer con el hombre cuestiona la sociedad paulista, de San Pablo de Brasil. A mí me impresionó ese vínculo azaroso: por un lado, agradezco no haber leído ese cuento de Clarice Lispector, porque me habría preguntado si no estaba yo copiando algunas cosas, y por otro lado me impresiona una vez más cómo funcionan los arquetipos, como una pierna podrida sigue manifestando aspectos corruptos de una sociedad, de una comunidad. Entonces este hombre de la pierna está doblemente enfermo, y es portador de una enfermedad que además la proyecta a otras personas.

(P.): Otra pregunta sobre un tema que tiene que ver con la enfermedad, sobre todo con la curación de la enfermedad. ¿Qué papel juega el cuestionamiento de la ciencia médica llevado a cabo por los personajes femeninos en tus cuentos? ¿Podríamos leerlo como una herramienta de deconstrucción del saber normativo, masculino y patriarcal que organiza nuestra cultura, así como lo encontramos, por ejemplo, en las novelas de otras autoras latinoamericanas, como, por ejemplo, *Fruta podrida* (2007) de la chilena Lina Meruane?

(G.R.): La ciencia como conocimiento a mí siempre me ha atraído, no tengo vocación, habilidad, talento por haber estudiado medicina o farmacia, pero si es algo que me interesa muchísimo. De hecho, yo leo completamente los prospectos de los medicamentos, y los leo no para entenderlos en un nivel pragmático sino porque me fascina como esta mezcla de esta sustancia con esta otra y esta otra puede generar determinados efectos, deseados o indeseados, en nuestros organismos. Y en algún modo pienso, como Virginie Despentes, que somos sujetos químicos también¹¹. Tenemos tantas capas, somos sujetos económicos, religiosos, y profundamente químicos. La química puede hacer desastres en nuestros cuerpos, puede llevarnos al suicidio y a la locura, al amor desaforado. Entonces, la ciencia está presente en mi literatura, sí, tengo un cuento de hace muchos años que titula “Contraluna”, es la historia de dos científicos que van y buscan una especie muy particular de escorpión, que genera una sustancia distinta y muy importante, y se van a la selva brasileña a buscar a este escorpión. Cuando yo creé a estos dos científicos, siempre me maravilló cómo es la mente de un científico, dónde se pone un límite. Más que el manejo ‘patriarcal’, me interesaba el manejo ‘humano’, el manejo de la especie humana. ¿Dónde está el límite ético de la ciencia? ¿En nombre de qué descubrimientos podemos sacrificar cuerpos? Por eso, también siempre me ha fascinado *Frankenstein* de Mary Shelley, tanto por el monstruo, pero también por la mente del científico, que puede llegar a lugares recónditos, puede llegar a deconstruir

¹⁰ El título completo del cuento de la escritora brasileña es “La bella y la bestia o la herida demasiado grande” (Lispector, 2012).

¹¹ Virginie Despentes (1973), escritora, directora de cine y feminista francés, en una entrevista del 13 de enero 2007 en *Babelia*, el suplemento cultural del cotidiano español *El País*, ha declarado: “No creo por un instante en la femineidad, que sería un despliegue biológico o químico de cualidades particulares en todas las mujeres” (2007: 3). Rivero parecería retomar esta afirmación, invirtiendo su propuesta.

nuestros valores humanos. La mente del científico parece posthumana, y en este sentido trato yo de poner estos rasgos, estas membranas de la ciencia, porque creo que entre una ciencia extrema y una religión extrema casi no hay diferencia, ambas pueden llegar a ser muy fundamentalistas: es este extremo el que me apasiona narrar y ver hasta qué abismo nos puede llevar la ciencia, hasta la religión.

(P.): Volviendo a cuestiones inherentes la escritura y las estrategias narrativas que se ponen en acción en tus cuentos: hemos visto que te dedicas a trabajar distintas formas de literatura no mimética, de lo fantástico a la ciencia ficción, explorando varios grados de lo insólito, etiqueta bastante utilizada en tiempos recientes para clasificar aquellas escrituras que se alejan del realismo a través de un amplio abanico de discursos de lo irreal. Para ejemplificar, aunque de manera un tanto esquemática, en “Regreso” sin duda el relato tiende hacia la ciencia ficción, en “De tu misma especie” o “Yucu” hacia lo fantástico, en “En el bosque” hacia lo maravilloso. Nos gustaría saber si a la hora de escribir un cuento fantástico o un cuento de ciencia ficción te planteas un manejo distinto del lenguaje, una estructura del relato distinta, en fin, si te planteas de manera consciente una estrategia narrativa distinta según el modo o el género dominante del cuento, o viceversa, si el tema convoca un tipo de discurso –fantástico, de fantasía científica, etc.

(G.R.): Muchos escritores, cuando escribimos un cuento, no partimos con esta conciencia, esta lucidez casi académica de decir “Bueno, ahora yo voy a escribir este cuento en esta clave, fantástico o ciencia ficción”. Hay en mí una pulsión de escribir algo, y sin embargo también me pasa que yo contengo esa pulsión, no digo “tengo unos deseos de escribir sobre un niño que empieza a desarrollar el tercer ojo”, no, lo contengo. No sé porque hago eso, pero primero dejo que crezca mucho en mi interior, porque me parece que cuando yo era más ‘inmadura’, si yo cedía de inmediato a ese deseo, yo mataba al personaje. Creo que ceder de inmediato al deseo de la escritura, para mi escritura es nocivo, porque puede destruir un personaje y destruir una historia. Entonces les doy muchas vueltas, y cuando este personaje está muy muy vivo, escribo. Así que es el personaje mismo el que me da la clave de cómo va a romper esa mimesis, cómo va a romper la realidad. Si la va a romper por el costado de una psicología trastornada, el relato está mucho más cercano al fantástico. Yo siento que de algún modo la enfermedad mental, la alteración psíquica es una oportunidad, dolorosa pero muy hermosa, de entrar a esa dimensión de lo fantástico. Como sucede con la psicosis, el fantástico lo que activa es un trastorno sutil de la percepción hasta que te lleva a esa revelación terrible. Porque lo fantástico sin duda te revela, y esa es una de las cosas más bellas de esa sensibilidad.

Con la ciencia ficción, el proceso es diferente. Yo hice mi tesis doctoral sobre ciencia ficción por lo tanto la comprendo de otro modo, y de hecho traté en esta tesis de proponer otra mirada del *novum* de Darko Suvin¹², porque una de las cosas que a mí me

¹² Suvin propone el concepto de “novum” en el ensayo “Science Fiction and the *Novum*”, incluido en *Defined by a hollow: essays on utopia, science fiction and political epistemology* (2010), concepto que es fundante

cuestan mucho, y no la he explorado demasiado en mis cuentos, es hacer de un objeto externo, de una prótesis, el elemento que me va a mostrar una verdad. No me gusta encargarle a otra cosa que está afuera del cuerpo, o fuera de la subjetividad, la tarea de la revelación, y la ciencia ficción hace mucho esto. La ciencia ficción más clásica busca en un cohete espacial o en un dispositivo esta puerta. Yo prefiero que no, si voy a trabajar ciencia ficción trato de que este elemento esté incorporado a un cuerpo, digamos que por ahí van mis preferencias. En el cuento “Albúmina”, por ejemplo, que si bien tiene una atmósfera de ciencia ficción –porque son estos dos astronautas que van a recoger huevos en otro planeta para analizar qué tipo de vida tienen estos huevos–, lo que más me importaba, más que el huevo, es lo que te puede dar ese otro lugar ‘extra-humano’. ¿Qué te puede dar? Te puede dar una libertad que tal vez no sospechamos. Me interesaba un cambio de paradigma antropológico más que a nivel de tecnología.

(P.) Tus cuentos están protagonizados por personajes cuya personalidad se va aclarando desde el íncipit a lo largo del relato más que a través de comentarios y descripciones de un narrador omnisciente, a través de las acciones de los personajes mismo. El lector se encuentra sumergido en el relato de inmediato, sin puentes que lo acerquen al mundo ficcional. Me gustaría que me comentaras algo sobre la construcción del personaje en tus relatos.

(G.R.): Casi todo lo que construyo nace del personaje y no del conflicto: si tengo muy claro un personaje seguro que tiene un conflicto, porque no puede suceder al revés. Cuando leo un cuento y no me funciona (por ejemplo, cuando cedo a la moda y leo un cuento que está de moda), entonces me pregunto ¿por qué este cuento no me convence?, me doy cuenta de qué probablemente ese cuento ha partido del conflicto y no del personaje. Para mí, el 99% de la historia es tener muy claro quién es ese hombre, esta niña, esta mujer, que está en una determinada circunstancia. Esta construcción es fundamental, por eso digo que trato de contener la pulsión, porque al comienzo el personaje es muy débil, el deseo es muy débil. El deseo no basta para escribir, me parece, tengo que tenerlo traumatizado a mi personaje, antes de entrar al teclado. Y de hecho el trauma es uno de los elementos de construcción. Si el personaje no tiene una herida, aunque no se presente en la escritura, ese personaje está vacío: tiene que venir traumatizado de algo. Entonces pienso mucho en eso que lo lastima, así sea un personaje secundario, y recién empiezo a instalarlo en la escritura. Además, confío mucho en que la escritura es una gran maestra, en el sentido en que, por un lado, está esta gran maquinaria de pensar cómo es este personaje mientras lavo platos, pero cuando entro ya al proceso de la escritura, es increíble el modo en que la escritura tiene su proceso psicológico. La escritura es una maestra demasiado generosa que te va llevando, y

también para el andamiaje teórico de *Metamorphoses of Science Fiction* (1977). Según la definición de Adam Roberts en *The History of Science Fiction* (2006), el *novum* es “the fictional device, artefact or premise that focuses the difference between the world the reader inhabits and the fictional world of the SF text. This novum might be something material, such as a spaceship, a time machine or a communications device; or it might be something conceptual, such as a new conception of gender or consciousness” (2006: 1).

mientras está escribiendo esta palabra –pienso un poco en Umberto Eco y lo importante que es para él la metáfora como aquello que nos constituye como seres imaginantes–, para mí la escritura es llegar a ese nivel que dice Eco: seamos seres imaginantes, la escritura es poder ver en un espejo tus procesos de imaginación. Cuando ya el personaje está en este nivel, voy confiando intuitivamente en cómo me va a mostrar su herida y cómo la va a administrar dentro del texto, cómo la va a vomitar hacia otro personaje, esa herida.

(P.) La herida –palabra que ha vuelto en varias ocasiones a lo largo de esta conversación– es sin duda uno de los centros de irradiación “De tu misma especie”, el cuento que abre *Para comerte mejor*. Ahí también se plantea la posibilidad de la escritura como enfermedad: tanto como relato de una relación tóxica, como una reflexión sobre la escritura. En cierto momento, la narradora y protagonista pregunta: “¿Escribías para lastimar?” (Rivero, 2020a: 15), y más adelante agrega que creyó en “algo más importante y eterno que la capacidad de escribir: tu mirada temible y piadosa del mundo” (Rivero, 2020a: 10). ¿Qué es la escritura y qué es la literatura para ti? ¿Crees que la literatura tiene que lastimar o le reconoces algún poder de curación?

(G.R.): No recordaba esas palabras, mejor dicho, en tu subrayado mis palabras se me hacen otras, y creo que eso también es lo que busca la escritura: cada vez que sea leída vuelve a ser otra y vuelve a estar viva, porque si no tiene esa capacidad me parece que es una escritura de orden ‘físico’, pero no de orden ‘espiritual’, le llamaré así. A ver, ¿qué es para mí la escritura? Hay mucho tiempo que me paso sin escribir, y me pregunto yo también en ese momento si yo he dejado de ser escritora, o qué es la escritura, y es por eso que te agradezco por ese subrayado, porque la escritura es eso: una mirada al mundo, una mirada que te da singularidad ya que no podemos ser originales porque estamos en un nuevo apocalipsis que nos demuestra que lo hemos escrito, y dicho, y leído casi todo, pero sí podemos volver a ser singulares.

Mi utopía más luminosa es intentar que la escritura me permita este momento de singularidad con los personajes, ese ser único por un momento, por un cuento, por un párrafo. Para mí la escritura es salvarme de una gran mediocridad, y es tratar de no morir porque a veces, por ejemplo cuando leo las reseñas o leo reportajes que tratan de poner muchas escrituras en una misma categoría, como el gótico femenino, por ejemplo, yo digo, claro, a nivel de marketing es genial que este reportaje invite a los lectores a leer mis cuentos bajo la etiqueta “gótico femenino”, pero por otro lado pienso que estas reseñas no están detectando que quizás nuestras formas de escribir y nuestras miradas hacia la literatura sean de una forma muy distinta. Para mí una escritura es aquello que me hace sobrellevar una enfermedad muy grande, que es la enfermedad de la melancolía. Más que el gótico, más que la ciencia ficción, yo deseara que un reportaje dijera “la literatura de la melancolía”, entonces de algún modo me sentiría como más representada. La escritura para mí es aquello que me abraza y me dice “es posible vivir con esa terrible melancolía”.

(P.): Hablando de melancolía, quisiera detenerme un poco en la interpretación de “De tu misma especie”. En ese cuento, un hombre –muerto e inexplicablemente resucitado–

parece succionarle la linfa vital a una mujer, tras que esta ha tocado el cuerpo de él en el cofre durante el sepelio. ¿Podemos leer el cuento desde una perspectiva de género e interpretarlo como una materialización de la metáfora del vampiro en tanto que símbolo de la subjetividad masculina que explota la subjetividad femenina, o bien leerlo como una metáfora de un amor tóxico? O también, asumiendo una perspectiva radicalmente distinta, ¿verlo como una lectura de la enfermedad mental (ya que el protagonista suicida padece de depresión) como algo que involucra y arrastra a todos los que viven en contacto con la enfermedad mental?

(G.R.): Yo creo que todas estas interpretaciones son válidas, porque la lectura es lo que hace que un cuento sea como un rizoma y permita que el personaje y el conflicto sean leídos desde otros lugares, entonces yo creo que todas las interpretaciones que has sugerido son válidas desde el punto de vista del lector. Pero, si me preguntas cuál es la génesis del cuento, la verdad es que son tres las semillitas de las que nace este cuento, voy a empezar comentando la raíz más importante. Mi hermano menor se suicidó en enero del 2018, hace ya tres años, él escribía y le dolía muchísimo que este minúsculo campo cultural boliviano apenas tuviera cabida para otros escritores, y que no lo incluyera. De algún modo, yo me sentía muy culpable porque no me pasaba lo mismo, yo he publicado en Bolivia desde muy joven, entonces el camino estaba como más abierto para mí. Me sentía muy culpable, pero a la vez la enfermedad mental de mi hermano generaba en la familia demasiado dolor. Y una enfermedad mental no es una isla, es una bomba, un pulpo que toma a todos los miembros de una familia. Este cuento lo escribí hace años, y es por eso que decía que a veces me sentía y me siento culpable, porque de algún modo fue un cuento un poco profético de lo que iba a suceder. Por el otro lado, ya a nivel de estética, en el origen de mi relato está el cuento “Silvia” de Julio Cortázar¹³ –que yo adoro porque la chica protagonista es la amiga imaginaria de unos niños, y a mí me fascina que una comunidad de imaginaciones pueda crear otra cosa, que la imaginación no es solo mía, que la comparto y se vuelve casi un pacto de una secta de niños para Silvia. En “De tu misma especie” quise que el personaje fuera una Silvia alterada, la Silvia de Cortázar que no cambia, que es inmutable, solamente que mi Silvia está muy dañada por esta relación con este escritor frustrado, pero de algún modo es la Silvia linda de Cortázar que yo la vuelvo trastornada. Este cuento nace de estas vertientes.

(P.): Quisiera cerrar preguntándote algo más sobre la génesis del cuento. ¿Cuáles consideras que son los elementos que activan la intensidad y tensión, que Cortázar indicara como constitutivas del cuento y que, en palabras del mismo Cortázar, determinan ese “secuestro momentáneo del lector”?

(G.R.): Como comenté antes, creo que lo más importante es la herida que trae un personaje. Justo hace un rato estábamos hablando de que para mí un personaje está listo para pasar al proceso de teclear en la computadora cuando yo puedo entender desde mi corazón de dónde viene el dolor del personaje. Aun cuando sea un personaje que va a

¹³ El cuento “Silvia” está incluido en el libro misceláneo *Último Round* (1969, 172: 193).

ser secundario, alguien que va a tener una intervención mínima, pero yo tengo que comprender o sentir cuál es el dolor del personaje, dónde se ha producido su herida. ¿Es una herida de autoestima? ¿Es una herida de orden sexual? Una vez que yo comprendo eso, puedo empezar a echarlo andar, incluso si el tema no es su herida. De algún modo, y discúlpenme que vuelva al tema de los arquetipos, nosotros miramos todas esa historia violenta de Afrodita, Perséfone, y todos son una galería de seres heridos, que no saben cómo sanar sus problemas y le meten por el lado de la violencia, entonces se convierten en asesinos en serie, en brujas que transforman en vacas a todo el mundo, porque no hay una mirada hacia adentro, sino hacia esa competencia brutal que es el Olimpo. Yo intento también que mis personajes respiren por la herida, y fíjese cómo la sabiduría popular ya nos lo advierte, cuando dice “Fulana respira por la herida”. A mí me parece tan natural eso de “respirar por la herida”, porque la herida necesita oxígeno, se pudre, pero la herida es una boca de conexión y de enunciación de las cosas. Entonces, mis personajes hablan por la herida, aunque sea disimuladamente, ahí está el secreto.

(P.): Muchísima gracias, Giovanna, por tus palabras y por tu literatura, que realmente habla por la herida, pero es una herida luminosa.

BIBLIOGRAFÍA

- AERVOLD BJIERRE, Thomas (2017): “Southern Gothic Literature”, *Oxford Research Encyclopedias*, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.304>.
- BOCCUTI, Anna (2020): “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?”, *Orillas*, 9, pp. 151-176.
- CORTÁZAR, Julio (1969): *Último round*, vol. I, Buenos Aires: Siglo XXI.
- DESPENTES, Virginie (2007): “No creo en la femineidad” (entrevista con Patricia de Souza), *Babelia*, sábado 13 de enero, p. 3.
- FORD, Richard (2012): *Canadá*, Ecco: New York.
- GONZÁLEZ ALMADA, María Magdalena (2016): “Territorialidades, textualidades. Torsiones y configuraciones en textos de Juan Piñeiro, Sebastián Antezana y Liliana Colanzi”, *Saga. Revista de Letras*, 6, pp. 1-27.
- GUTIÉRREZ LEÓN, Anabel (2017): “El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi”, *América sin nombre*, 22, pp. 49-59.
- LISPECTOR, Clarice (2012): “La bella y la bestia o la herida demasiado grande”. En *Cuentos Reunidos*, Buenos Aires: Siruela, pp. 530-540.
- LOUIS-COMBET, Claude (2020): *Hiere, negra espina*, Madrid: Periférica.
- ROBERTS, Adam (2006): *The History of Science Fiction*, London: Palgrave-MacMillan.

- RIVERO, Giovanna (2001): *Las camaleonas*, Santa Cruz de la Sierra: Editorial La Hoguera.
- RIVERO, Giovanna (2005): *Contraluna*, Santa Cruz de la Sierra: Editorial La Hoguera.
- RIVERO, Giovanna (2006): *Sangre dulce y otros cuentos*, Santa Cruz de la Sierra: Editorial La Hoguera.
- RIVERO, Giovanna (2008): *Tukzon. Historias colaterales*, Santa Cruz de la Sierra: Editorial La Hoguera.
- RIVERO, Giovanna (2009): *Niñas y detectives*, Madrid: Bartelby Editores.
- RIVERO, Giovanna (2011): *Helena 2022: la vera crónica de un naufragio en el tiempo*, Santacruz de la Sierra: Editorial La Hoguera.
- RIVERO, Giovanna (2014): *98 segundos sin sombra*, Barcelona, Caballo de Troya.
- RIVERO, Giovanna ([2016] 2020a): *Para comerte mejor*, Badajoz: Aristas Martínez.
- RIVERO, Giovanna (2020b): *Tierra fresca de su tumba*, Marciana, Buenos Aires.
- SUVIN, Darko (2010): *Defined by a hollow: essays on utopia, science fiction and political epistemology*, Oxford: Peter Lang.
- SUVIN, Darko (2016): *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*, Bern: Peter Lang AG.

FILMOGRAFÍA

98 segundos sin sombra, dir. Juan Pablo Richter, Bolivia, 2021.