

## TRANSPARENCIA Y DENSIDAD DEL LENGUAJE POÉTICO DE MARÍA RIVERA

Carlos Ramírez Vuelvas  
Universidad de Colima

Las complejas formas literarias con las que inicia el libro *Traslación de dominio* (Premio Nacional de Poesía Elías Nandino, 2000), de María Rivera, presentan los conflictos del lenguaje poético y de su materialidad, constantes en su trayectoria poética. Estos problemas de estética literaria aparecen a lo largo de la historia de la escritura poética, porque fundamentan el universo creado por la poesía. Por eso, los primeros versos de *Traslación de dominio* signan la obra literaria de nuestra autora: “Tirita la llama, como su sombra alumbra/ la ciudad perdida, irremediamente/ de la Casa, la transparencia del día,/ el agua y la retina”.

Estos cuatro versos contienen una gran metáfora del amanecer, aluden al comienzo de la creación del poema y remiten otras referencias literarias.<sup>1</sup> El poema inicial de *Traslación de dominio* continúa con la descripción conceptual del amanecer, orientada por esa retórica enigmática de retruécanos armónicos para concluir con la sinestesia entre la mañana, el principio del libro y la escritura. En ese momento aparece otra correlación literaria, la invocación como forma poética. Invocación a la escritura: que la escritura permita el amanecer de la escritura.<sup>2</sup> En el alba del poema inaugural, el libro se abre por

---

<sup>1</sup> Por el motivo de la imagen, por sus tropos y por su métrica, la estrofa recuerda el inicio del poema *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz que, como ha expuesto la crítica de manera abundante, sugiere una imagen del despertar matutino, metáfora del tránsito de la ignorancia al conocimiento: “Piramidal, funesta, de la tierra/ nacida sombra, al Cielo encaminaba/ de vanos obeliscos punta altiva,/ escalar pretendiendo las Estrella”. Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, p. 1.

<sup>2</sup> La forma de la invocación literaria tiene un largo trayecto en la tradición poética desde sus orígenes grecolatinos (el verso homérico “Canta, oh Musa, la cólera del péliba Aquileo...”) hasta su actualización moderna, por ejemplo, con Rubén Darío: “Era un aire suave, de pausados giros;/ el hada Harmonía ritmaba sus vuelos...”, en el primer poema de su libro *Prosas profanas y otros poemas* (1901), una invocación a los sonidos

primera vez y Rivera escribe: “después, el silencio/ el espíritu solitario/ de quien sabe en la escritura/ una luz inmarcesible:”

La sintaxis alterada y las metáforas abismadas (una metáfora abraza la imagen de otra metáfora) buscan el concepto primigenio de la cosa antes que la palabra limite su sentido. *Rizomáticas*, las ideas y los conceptos, antes que las palabras, confieren significados inagotables que parecen reproducirse cuando se encuentran, gozosos, en el poema. El uso de metáforas y de meta referencias en los versos para transparentar y materializar el lenguaje poético en la construcción de una realidad estética, es una estrategia iterativa en la trayectoria literaria de Rivera. La densidad estética a través de la iconoclasia literaria equilibra la aspiración de transparentar la *doxa* poética (como señala Rivera sobre los trabajos del poeta, “su verdadero asunto son el alma y las ideas”).<sup>3</sup>

En esta tarea, el poeta asume el orden del mundo para esclarecer el sentido poético de la realidad:

*Aquí, llamo a los objetos por su nombre  
digo tenedor, pero no es un tenedor  
lo que tomo*

*—Ordenar la palabra cuchara en la cuchara  
y vaso en el vaso—*

*Perdidos en algún sitio*

---

armónicos del lenguaje en la cúspide del modernismo literario hispanoamericano. Para situar otro ejemplo, remito al caligrama inicial de *Espantapájaros (al alcance todos)*, de Oliverio Gironde.

<sup>3</sup> Es una línea del texto “Kit del poeta” (2011), publicado en la revista Casa del Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana. Ahí, Rivera pareciera exponer su poética mientras alecciona a una hipotética aspirante a poeta de la década de los Sesenta del siglo XX. Escrito desde una postura discursiva de género, el texto también cuestiona con ironía el *establishment* literario, principalmente las políticas culturales diferenciadas para hombres y para mujeres.

*están los nombres de las cosas: (9)*

El título mismo *Traslación de dominio*, por su referencialidad jurídico-administrativa, participa en la estrategia intertextual de otorgarle al lenguaje poético una densidad transparente. La referencia intertextual no sólo es un recurso iconoclasta, interviene en la búsqueda de asociaciones poéticas para que el concepto cerrado abra sus derivaciones de sentido. La enunciación directa a un concepto establece un sentido unívoco, fijando en el lector el propósito del poema, pero al ubicar el concepto en el campo abierto del poema su densidad histórica busca nuevos horizontes de interpretación. En el título de su libro la poeta establece una posible versión de su poética: trasladar el sentido de las cosas al dominio del lenguaje poético.

En *Traslación de dominio* es evidente la prevalencia de dos temas, las palabras (la transparencia del lenguaje poético) y la memoria (la casa y la tradición poética). Aunque se nombran otros valores abstractos (el amor, la despedida, la soledad...) cuando la desnudez lírica parece seducir a los poemas, Rivera recobra el aplomo conceptual para reflexionar:

¿Cabe la casa en la palabra, o la palabra es más grande que la cosa? El sillón, su monótono reproche; la soledad de trapecio de la lámpara, la cama, la resignación de la espalda, qué dirían, si engarzaran el sujeto con el verbo —alguien entendería algo— algo de su ilegible lamento. (14).

La realidad está poblada con el lenguaje de la memoria, precisa María Rivera. El deber del poeta es recordarlo desde la hora crepuscular, cuando la luz se ausenta (y llegan las sombras del desconocimiento): “Bajo el árbol de la noche la escritura fragua la luz/ consume la piedra que sostiene al mundo (...)/ atada está mi mano y mi escritura, mide ya su íntimo naufragio.” La escritura asume la memoria de la realidad en la poesía dispuesta a poblar de nuevo el mundo, en un intento de ordenar la realidad desde el origen conceptual de las cosas.

En su siguiente libro *Hay batallas* (Premio Nacional de Poesía

Aguascalientes, 2005), María Rivera abandona el *continuum* de fragmentos poéticos como discurso unitario. *Hay batallas* conjunta diversos poemas donde son más claros los diálogos intertextuales de su tradición estética. Otra vez, el lenguaje de la memoria ordena la realidad, pero la somete a la síntesis del poema.

Nuevas anáforas y aliteraciones encabalgadas vencen los límites del verso, para trasladar los dominios poéticos a versos más largos: “He vuelto. He vuelto a tu puerta: no hay nadie, me digo, no/ hay nadie tras las puertas cerradas del poema: la voz es un muro/donde se incendian como enredaderas lágrimas.” Incluso versos tan alargados que se pierden en las formas de la prosa: “Si la lluvia pudiera, si la lluvia. Si la lluvia pudiese escribir este poema, decir todo el amor que soy, que fuera. Su la lluvia, si fuera.” O en esta otra aliteración conforma la admirable imagen de una página lastimada: “Herida/ la palabra herida trastabilla./ El petirrojo de su corazón al posarse sobre la página/ desprende una roja polvareda./ un aleteo púrpura de ruinas.”

De igual forma son constantes las negaciones en los poemas: “Nadie escribió el poema/ que está latiendo en la página silenciosa de la espera”, dice en “Día de muertos”; “No tengo corazón para las cosas,/ para verlas rodar en su caída”, en “Respuesta”; “No te mires en ese río que se viste según el orden de tus ojos”, dice en otro fragmento<sup>4</sup> La negación como forma poética anticipa la confrontación de Rivera a la realidad histórica que aparecerá portentosamente en su poesía posterior. A estas cualidades poéticas, también suma la agudeza musical de sus versos en piezas totales donde prepara, además de la evidente concreción discursiva, una nueva búsqueda de concisión poética acompañada por anáforas, aliteraciones, asonancias y

---

<sup>4</sup> El crítico y poeta Eduardo Milán, en el texto “Juan Bañuelos: a propósito del compromiso poético”, señala la negación como otra forma de enunciación poética moderna, a través de la cual la poesía se introduce a la realidad histórica (Eduardo Milán, *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana*, pp. 182-184). Aludiendo al concepto de “dialéctica negativa” de Theodor Adorno, Milán considera que el uso de la negación se remonta a la conciencia moderna del mundo decimonónico reaccionando contra la crudeza de la humanidad en eventos históricos como los genocidios de la Segunda Guerra Mundial.

encabalgamientos.

¿Por qué contiene el caudal verbal de su poesía fragmentaria del primer libro, por unidades discursivas concretas? Porque reconoce que la vida tiene sus límites, probablemente. Al fijar los lindes del poema, la poeta parece interpretar la finitud como una conciencia negativa del hecho poético, no en el discurso inagotable del libro, sino en la textualidad específica del poema. Es la conciencia del tiempo en su radical tangible, la circunstancia de la historia que signa al hombre.

La hermosa anáfora (“No para durar...”) del poema “Dermografía” podría representar las nuevas gestas del lenguaje poético de Rivera frente al mundo:

Dermografía

A Marina Bespalova y Susana Pagano

Escribo  
sobre la piel sedosa  
una grafía torpe y sencilla.  
Se desvanece. Se desvanece.  
Vuelve a su sereno estado  
el dorso de mi mano.  
No para durar. Ha sido hecha  
esta palabra.

No fuimos hechos. No para durar.  
Como la línea, la palabra  
-tómala de la mano-  
se irá muriendo.  
He escrito en el cuerpo del mundo,  
en su piel sencilla, unas palabras  
simples.  
Un lenguaje derramado,  
un tropel de piezas rotas,  
flor del instante,  
se desvanecen.

No para durar. Escribí  
-tú, yo, nosotros-  
No para durar. El niño mira,  
el enamorado sueña.  
Porque no fuimos hechos.  
No, para durar.

En este poema se encuentra la conciencia reflexiva de la condición efímera y finita de la palabra poética, inserta en el devenir del tiempo histórico recién descubierto por los poemas de Rivera. En “Dermografía” se encuentran los modos retóricos de su poética de transparencia y densidad en el lenguaje de la memoria. Ahí está la negatividad como fundamento de sus nuevos versos; ahí está la intertextualidad, la tradición y el conflicto de las palabras con las cosas. Todo ello es terriblemente cuestionado al revelarse el tiempo perecedero. “No para durar”, se repite de manera incesante como un reclamo.

La primera estrofa es casi condenatoria de la condición finita y efímera de la escritura en su forma activa de lenguaje comunicativo. El esfuerzo empeñado por la mano en escribir “se desvanece”, en una reiteración lapidaria. Derrotada, la mano vuelve a su sitio, sorprendida de su incapacidad. “No para durar. Ha sido hecha esta palabra”, insiste. “No fuimos hechos. No para durar”, se reconviene al iniciar la segunda estrofa. La poesía, consciente de su finitud, se cuestiona a sí misma porque hay cierta imposibilidad de la objetividad y la materialidad ontológica del lenguaje poético, buscado con afán positivo en el primer libro.

Pero algo sucede en la estrofa final del poema. La poeta reconoce en su escritura lo efímero y lo finito, aunque dos oraciones reconvenirían la contundencia de esas afirmaciones: “El niño mira,/ el enamorado sueña”, para ajustar la poderosa negación en un dejo de esperanza depositada en sujetos que alteran la semántica de la escritura dominante a lo largo del poema (grafía, línea, escritura, palabra...). El niño mira el horizonte y el enamorado sueña un mundo pleno modifican la sintaxis y cambian el final del poema al intercalar una

coma llena de esperanza: “No, para durar”.

Sin embargo, Rivera ha descubierto la duda sobre los límites del lenguaje. Una incorporación a su trayectoria literaria fundamental para examinar la condición histórica donde se sitúa su escritura.

Después del 2010, la poesía de María Rivera confrontó el proyecto de transparentar la densidad de su lenguaje poético con la realidad histórica mexicana en las primeras décadas del siglo XX, con énfasis en el crecimiento indiscriminado de la violencia. Como ha declarado en varias ocasiones, las vejaciones a los pobladores de Atenco, en el año 2006, particularmente las violaciones y humillaciones a las mujeres, conflictuaron su propio quehacer poético frente a la brutalidad de la realidad mexicana.<sup>5</sup>

Así, el proyecto poético de Rivera se reformuló en una reflexión más intensa sobre el sentido de esa realidad, que concitó dos exploraciones personales. Por una parte, una amplia investigación sobre los vínculos de la poesía con la política, pasando por una profusa lectura de la poesía social de corte latinoamericano, y por otro lado una recuperación de testimonios de sujetos lacerados por las violencias en México. Con ello, la poeta volvió a la escritura del discurso fragmentado con textos poéticos de largo aliento: *Los muertos* (2010) y *Oscuro* (2012).

Ambas composiciones tampoco están exentas de los anteriores aprendizajes literarios, reiteran la intención de cultivar la densa transparencia del lenguaje poético radicalizando su noción de realidad.

---

<sup>5</sup> Los antecedentes se remontan al 22 de octubre del 2001, cuando el entonces Presidente de México, Vicente Fox Quesada, anunció la construcción de un nuevo aeropuerto sobre predios ejidales de los municipios de Texcoco, San Salvador Atenco y Chimalhuacán, en el Estado de México, lo que provocó el descontento de pobladores y ejidatarios, quienes formaron el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT). Años más tarde, el 3 de mayo de 2006, la policía desalojó a comerciantes del mercado de Texcoco, por lo que miembros del FPDT tomaron rehenes a policías de diferentes corporaciones. Al día siguiente, inició un fuerte operativo policial en San Salvador Atenco, donde se detuvieron a 200 personas, entre ellos 10 menores de edad y 26 mujeres. Durante el enfrentamiento murieron dos personas. Las mujeres fueron vejadas y abusadas sexualmente mientras eran trasladadas al penal de “Santiaguito”, en Almoloyan de Juárez.

Rivera se aleja de las referencias metafísicas, para buscar la materialidad histórica de la poesía, que sitúa con cierta crudeza en la lectura de la agenda política de la plaza pública. La referencialidad histórica será una nueva derivación de sentido, acompañada por una actitud performática que habría de incorporarse a su trayectoria poética.

Esta variante a su obra literaria es expuesta con más claridad en el poema *Oscuro*, donde surgen sus conflictos en la construcción retórica del poema, sus preocupaciones literarias al utilizar referencias históricas en sus propósitos estéticos y el problema insoslayable de la relación de una escritura artística con la realidad inhumana del México de principios del siglo XXI. La misma poeta no ha dudo en revelar sus indagaciones estéticas (y sus inquietudes personales) en la escritura de ambos poemas, lo que revela la dubitación de participar en la escritura de poesía social, poesía política o poesía de compromiso, como se ha llamado a los discursos líricos con referencias al tiempo histórico.<sup>6</sup> En el caso de Rivera, esta metareferencialidad, aun si es histórica, continuaría el proyecto de transparencia y densidad en el lenguaje poético.

El poema comienza con tres epígrafes (Arthur Rimbaud, Hans Magnus Enzensberger y Sor Juana Inés de la Cruz) pero las palabras de Sor Juana expresan la perturbación por discernir el tiempo histórico en el proyecto de la densidad transparente del lenguaje poético. “No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se

---

<sup>6</sup> Remito a las entrevistas revisadas para la escritura de este ensayo: Dylan Brennan, “The Dead: Poem & interview –María Rivera”, *Número cinco* (agosto de 2017). En: <http://numerocinqmagazine.com/2017/08/05/numero-cinco-dead-poem-interview-maria-rivera/> [Visto el 19 de marzo de 2020]; Marloes Mekenkamp, “Poesía violencia – una conversación con la poeta mexicana María Rivera”, *El Nieuwe Acá* (9 de febrero de 2020). En: <https://elnieuweaca.com/2020/02/09/poesia-y-violencia-una-conversacion-con-la-poeta-mexicana-maria-rivera/> [Visto el 19 de marzo de 2020]; y, Arturo García, “La poeta que describió a los descabezados”. En: *Revolución Tres Punto Cero* (16 de julio de 2013). En: <https://revoluciontrespuntocero.mx/la-poeta-que-le-escribio-a-los-descabezados/> [Visto el 19 de marzo de 2020] En este mismo sentido y para conocer en general el pensamiento de María Rivera es fundamental la consulta del twitter de la autora: <https://twitter.com/mariarri>.

pueden decir”, advierte Sor Juana a la posibilidad de trasladar los hechos violentos al dominio del lenguaje poético.

Bajo esos principios, lo largo del poema alternarán dos tópicos críticos en la poética de Rivera:

- I. La corrección a su poética: “Y se los voy a decir/ yo también lo dije/ no cabía de orgullo/ ‘la poesía no admite compromisos’/ ése/ su compromiso/ es hablar con lo humano/ inmarcesible/ creo que lo dije o lo dijo alguien”. Reproche extensivo a su tradición literaria: “Y eso fue lo que pasó/ se abrió un bache en mi tradición/ no podía hablar/ no tenía palabras para éste mi aquí/ mi ahora/ ni paz/ ni José/ y eso fue lo que pasó/ me dio silencio/ me dio sorna/ iba a su salones y los encontraba cantando/ salía furiosa, triste, envenenada/ eso fue lo que pasó/ que no pasó/ en el poema/ abajo/ firmamos nuestra indignación política/ no poética/ eso fue lo que pasó”.
- II. La indignación por la violencia a las mujeres: “Y la encontré amarga/ y me apartó de sus piernas/ la muchacha lloraba/ las muchachas lloraban/ mostraban el pecho, el glúteo, el moretón/ la foto congelada/ la desnudez, lo suyo, el cuerpo/ la contención del músculo/ enseñando a los otros en su ella”. Reclamo generalizado a la realidad violenta de nuestro país: “Y a este mi país qué cantidad de cosas/ muertos/ desmembrados/en nuestras piedras preciosas/ monumentales/ mexicanas/ nuestro tiempo de quetzales/ nuestro vals en viena/ y yo no entendía/ no podía decir lo que pasó”.

Como se había anticipado, estas negaciones pertenecen al enmudecimiento de la poesía como hecho artístico en el contexto de la violencia histórica. Esta postura de reconsideración literaria está ausente del poema *Los muertos*, que generó una notable recepción

desde su publicación.<sup>7</sup> Como lo había hecho al titular *Traslación de dominio*, en la mención de conceptos jurídicos concretos, las referencias históricas atribuyen la materialidad de nombres propios, sitios geográficos reales, instituciones específicas, o fechas determinadas. Cada una de estas palabras representa a su vez la densidad histórico material de la persona, el sitio, la institución o la fecha específica.

Así, al encabalgamiento armónico de los primeros versos:

Allá vienen  
 los descabezados,  
 los mancos,  
 los descuartizados,  
 a las que les partieron el coxis,  
 a los que les aplastaron la cabeza,

---

<sup>7</sup> María Rivera rememora la recepción del poema: “Se hizo una *performance* en los Estados Unidos. Y lo retomaron por ejemplo los Bordadores por la paz. Una de las bordadoras dice en una entrevista que había estado en el Zócalo, que había oído el poema y que a partir de ahí decía: “Yo tengo que hacer algo”. Es decir, el poema se convirtió en una bisagra de otras manifestaciones. La gente empezó a hacer *performances* sin avisarme y me enteré de su existencia por internet. Los de la Compañía Nacional del Teatro hicieron una obra y pusieron todo el poema en la representación, termina con la grabación del poema, yo leyendo mi poema. En la Biblioteca de México hicieron una puesta en escena con poemas de la violencia y un grupo de actores lo representó. Unos muchachos que hicieron *rock* hicieron adaptaciones musicales al audio. Además, la gente lo empezó a usar en el Movimiento por la paz, con justicia y dignidad.” El 8 de mayo de 2011, Rivera leyó el poema ante 15 mil personas en el Zócalo de la Ciudad de México, como cierre a la Marcha por la Paz, con Justicia y Dignidad, convocada por el poeta activista Javier Sicilia.

En la recepción literaria, el poema también ha sido ampliamente comentado, cito algunos ejemplos: Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*. México, Tusquets Editores, 2013; Lolita Bosch, *Nuestra aparente rendición*. México, Grijalbo, 2011; María Borio, “Los muertos –Poeti messicani contemporanei /3”, *Nuovi Argomenti* (7 de octubre de 2014). En: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/los-muertos/> [Visto el 22 de marzo de 2020]; Héctor Domínguez Ruvalcaba, “Poesía de calle: activismo político contra la violencia en México”, *Tintas* (7, 2007), pp. 79-91; y, Ma. de los Angeles Manzano Añorve, “La palabra adolorida. Apuntes sobre poesía y violencia en los últimos tiempos”, *Literatura y violencia*, pp. 13-27. Entre otros.

## HPR / 101

los pequeñitos llorando  
entre paredes oscuras  
de minerales y arena

sucedrán las figuras poéticas antes utilizadas, pero  
prácticamente desnudas de toda carga retórica:

los pechos mordidos,  
las manos atadas,  
calcinados sus cuerpos,  
sus huesos pulidos por la arena del desierto.  
Se llaman  
las muertas que nadie sabe nadie vio que mataran,  
se llaman  
las mujeres que salen de noche solas a los bares,  
se llaman  
mujeres que trabajan salen de sus casas en la madrugada,  
se llaman  
hermanas

hasta el uso sólo de oraciones simples, donde la densa  
transparencia del lenguaje recae en la referencialidad histórica de los  
sustantivos en el contexto de la escritura poética:

se llama Temixco,  
se llama Santa Ana,  
se llama Mazatepec,  
se llama Juárez,  
se llama Puente de Ixtla,  
se llama San Fernando,  
se llama Tlaltizapán,  
se llama Samalayuca,  
se llama el Capulín,  
se llama Reynosa,  
se llama Nuevo Laredo,

## HPR / 102

se llama Guadalupe,  
se llama Lomas de Poleo,  
se llama México.

Ya se podrían señalar algunas conclusiones sobre la densa transparencia del lenguaje poético de María Rivera. Cuando incide en la metáfora abismada, la poeta busca que el lenguaje vaya más allá del sentido llano de las cosas. Persigue incisivamente el concepto y sus derivaciones, generando una amplia arborescencia en las palabras que parecen remitir a la transparente relación de las palabras y los objetos, que siempre deviene más en el concepto que en su significante lingüístico.

Pero si alude a conceptos directos, también los signa a una referencia externa (a veces estética, a veces literaria, o a veces histórica) para que el lenguaje, si bien llano, no pierda su densidad abisal, transformando la mera nomenclatura en otra ramificación conceptual de sentido.

Por el uso del lenguaje directo, los coloquialismos y los barbarismos, en temas como feminicidio, narcoviencia, o crítica al Estado, parece buscar modos verbales para otorgar una nueva densidad a su poesía, con la enumeración de sustantivos y verbos en una semántica de tensión política que alude directamente nombres, sitios y episodios históricos.

El proyecto de desnudez de la palabra poética se sitúa en la densidad histórico material del poema. Habría que añadir a esta poética, cierta actitud *performática* de la poeta, constante en su participación en denuncias mediáticas, marchas, protestas y mítines, por diversas situaciones sociales, contra el orden político del Estado Mexicano. El desdoblamiento de la poeta como extensión de sus exploraciones poéticas podría leerse como una estrategia estética adyacente a su discurso poético, que en una nueva radicalización ha exigido su propia participación en un momento agónico por aprehender la realidad en carne propia, por decirlo de una manera.

**Bibliografía**

- Silvia Guadalupe Alarcón Sánchez (coords). *et all. Literatura y violencia*. México, Universidad Autónoma de Guerrero, 2013.
- Maria Borio, “Los muertos –Poeti messicani contemporanei /3”, *Nuovi Argomenti* (7 de octubre de 2014). En: <http://www.nuoviargomenti.net/posie/los-muertos/>
- Lolita Bosch. *Nuestra aparente rendición*. México, Grijalbo, 2011.
- Dylan Brennan, “The Dead: Poem & interview –Maria Rivera”, *Número cinco* (agosto de 2017). En: <http://numerocinqmagazine.com/2017/08/05/numero-cinco-dead-poem-interview-maria-rivera/>
- Rubén Darío. *Prosas profanas y otros poemas*. París, Viuda de C. Bouret, 1901.
- Héctor Domínguez Ruvalcaba, “Poesía de calle: activismo político contra la violencia en México”, *Tintas* (7, 2007), pp. 79-91.
- Arturo García, “La poeta que describió a los descabezados”. En: *Revolución Tres Punto Cero* (16 de julio de 2013). En: <https://revoluciontrespuntocero.mx/la-poeta-que-le-escribio-a-los-descabezados/>
- Marloes Mekenkamp, “Poesía violencia –una conversación con la poeta mexicana María Rivera”, *El Nieuwe Acá* (9 de febrero de 2020). En: <https://elnieuweaca.com/2020/02/09/poesia-y-violencia-una-conversacion-con-la-poeta-mexicana-maria-rivera/>
- Eduardo Milán. *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2012.
- María Rivera. “Oscuro”, *Nuestra Aparente Rendición* (15 de junio de 2012). En: <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/poesia/item/1325-oscurο-de-mar%C3%ADa-rivera>
- , “Los muertos”, *Sin Embargo* (12 de diciembre de 2010). En:

HPR / 104

<https://www.sinpermiso.info/textos/los-muertos>

---, *Hay batallas*. México, Joaquín Mortiz, 2006.

---, *Traslación de dominio*. México, Tierra Adentro, 2005.

Cristina Rivera Garza. *Los muertos indóciles*. México, Tusquets Editores, 2013.

Sor Juana Inés de la Cruz. *El sueño*. Edición, introducción y notas, Alfonso Méndez Plancarte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.