

## Fragmentación y distopía en la narrativa de Giovanna Rivero

ERICH FISBACH

3L.AM – EA 4335 - UNIVERSITÉ D'ANGERS  
erich.fisbach@univ-angers.fr

1. Giovanna Rivero nació en Montero, una pequeña ciudad situada a unos cincuenta kilómetros al norte de Santa Cruz de la Sierra, que, como lo dijo en una entrevista, «hace dos o tres décadas no aparecía en los mapas» (Boccutti, 2022). A principios de la década de los setenta, al nacer la autora, Montero era pues un pequeño pueblo rural de unos 30.000 habitantes y la propia escritora explica en una entrevista que:

de niña era todo un evento ir a Santa Cruz. Había que tomar el autobús con mucha gente, esperar a que se llenara y hacer 50 km de puro verde, animales, alguna casita. Para mí, era como un reflejo de cuadros que había visto alguna vez. Con la casita, la palmera; muy de las zonas orientales amazónicas, muy calurosas.

2. Retomando las palabras de Giovanna Rivero, su infancia en Montero generó pues en ella una sensación de asfixia, lo que llama en la entrevista mencionada «una falta de», y la intuición de que más allá de ese paisaje había otros mundos (Fernández, 2023). Notemos que Genoveva, la protagonista y narradora adolescente de *98 segundos sin sombra* emplea el mismo verbo: «Del libro de la chica Frank solo puedo sacar unas enormes ganas de huir de casa. Me asfixio» (Rivero, 2014; 33). A los dieciocho años Giovanna Rivero se trasladó a uno de aquellos otros mundos, La Paz, a estudiar en la Universidad Católica. Ese cambio fue, como lo dice,

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 (Boccutti, 2022).

3. Radicada desde hace más de quince años en los Estados Unidos, el alejamiento, la extraterritorialidad devienen así componentes esenciales de una narrativa que, sin pertenecer a la autoficción, nace indudablemente de las experiencias, de los demonios personales de la autora, reconocida como uno de los nombres más importantes de la literatura boliviana de este siglo

y como una de las voces más relevantes de la literatura hispanoamericana actual. Giovanna Rivero es autora, entre otros, de varios libros de cuentos – *Contraluna* (2005), *Sangre dulce* (2006), *Niñas y detectives* (publicado en España en 2009), *Para comerte mejor* (2016), *Tierra fresca de su tumba* (2021)–, y de cuatro novelas –*Las camaleonas*, (2001), *Tukzon. Historias colaterales* (2008), *Helena 2022: la vera crónica de un naufragio en el tiempo* (2011) y *98 segundos sin sombra* (2014). Esta última fue llevada al cine por el director boliviano Juan Pablo Richter (2021), con la participación especial de Geraldine Chaplin en el papel de Clara Luz, la abuela de Genoveva. Giovanna Rivero practica pues varios géneros –cuento, novela, ciencia ficción, novela gótica, literatura juvenil, etc.–, en los cuales se va elaborando una reflexión sobre los conflictos que se producen en la sociedad contemporánea, condicionada por las profundas mutaciones familiares, generacionales, sociales, por la fragmentación de los espacios, la globalización cultural, etc. Todos estos factores alteran o fragilizan las identidades sociales, culturales, así como las definiciones de la feminidad y de la masculinidad como lo observamos en la narrativa de la autora.

4. Limitaremos nuestra reflexión en este trabajo a tres de las cuatro novelas de Giovanna Rivero –dejando pues de lado, algo arbitrariamente por cierto, la novela *Helena 2022: la vera crónica de un naufragio en el tiempo*, que se dirige a un lectorado juvenil, aunque las líneas temáticas sean similares– para poner de relieve algunos de los rasgos de una escritura que se caracteriza por diferentes formas de migración –espacial, identitaria–, de nomadismo, así como por el carácter mutante y fragmentado, constitutivo a la vez de los personajes y de la narración.

## **1. Espacio y contexto cultural**

---

5. Uno de los primeros signos de este carácter mutante y fragmentado lo constituye con toda evidencia el manejo del o de los espacios, que se aparta totalmente del regionalismo literario que caracterizara a la literatura escrita en Bolivia, incluso en el caso de ciertas obras publicadas en el extranjero, como es el caso, entre otros muchos, de *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios* de Néstor Taboaba Terán, publicada en Buenos Aires en 1977. *Las camaleonas*, primera novela de Giovanna Rivero, es una narración en primera persona asumida por un personaje femenino, Azucena –nombre

irónico, por ser la azucena un símbolo de pureza, de honestidad y de amor eterno cuando la narradora constantemente pone en tela de juicio las relaciones amorosas, en particular la relación con su marido Claudio–, quien, habiendo cumplido los treinta años, mira fotos de cuando tenía quince, no se reconoce, y se pregunta quién es ésa que ella fue, al mismo tiempo que se interroga sobre quién es ahora. Más adelante, en un capítulo significativamente titulado «Proyección», se interroga sobre cómo y quién será su hija Nené a los quince años, sobre cómo y quién será Nené cuando cumpla quince más, sobre si Nené se parecerá a ella o si ella se parecerá a Nené cuando ésta cumpla treinta como la propia Azucena al principio de la novela. Esta doble interrogación produce a la vez un efecto de fragmentación y de continuidad en el sentido en que el personaje de Azucena –y más generalmente el individuo– nunca es una unidad, sino que dicha unidad aparente se fragmenta con el tiempo, planteándose la cuestión de la relación íntima y profunda entre las nociones de identidad y alteridad como la planteara Arthur Rimbaud con aquella fórmula paradójica que asocia dos términos opuestos, «Je est un autre» [Yo es otro]. Al mismo tiempo este esquema se reproduce de un personaje a otro, aquí de Azucena a Nené su hija, dándose pues una impresión de continuidad, de circularidad, que parece encerrar al personaje femenino en un modelo opresivo.

6. La novela, que se construye como un relato retrospectivo, se abre pues con una negación de sí misma por parte de Azucena –«Esa de ahí no soy yo» (Rivero, 2009; 41), que se puede leer como una reformulación de la fórmula de Rimbaud–, sin que sepamos con este principio abrupto y algo desconcertante, a qué corresponde el adverbio «ahí». Unas líneas después entendemos que se trata de una serie de fotos que Azucena está mirando como lo dice explícitamente. El resto del relato será un intento de revertir en cierto sentido esta negación y de dar una respuesta a esta interrogación existencial en la que podemos encontrar ciertos ecos con la célebre afirmación de Simone de Beauvoir –una no nace mujer, sino que se vuelve mujer–, variación genérica de la fórmula que empleara Erasmo varios siglos antes, «el hombre no nace hombre, se hace». También podemos hallar ciertos ecos con una novela como *La femme de trente ans* de Balzac, en la que las frustraciones amorosas de Julie d'Aiglemont y la decepción frente a un marido descrito por el narrador omnisciente como mediocre e inferior a ella tienen ciertas similitudes con la frustración y la desilusión de Azucena, en un contexto sociohistórico obviamente distinto. Aquí la frustración nace en

boca de la narradora, quien, en el primer capítulo de la novela, evoca la tentación del adulterio como respuesta a la soledad de la mujer casada: «... pues no está demás aclarar que la soledad de una mujer casada es más intolerable que ninguna otra soledad, con el agravante de que por un momento sentís que tenés todo el permiso del mundo para llenarla» (Rivero, 2009; 46). Esta disyuntiva entre identidad y alteridad cobra otra dimensión en *98 segundos sin sombra* en la que Genoveva subraya que el individuo, la identidad, son al fin de cuentas alteridad, lo que genera la incomprensión y el conflicto: «Siempre he sabido que yo no soy la hija que Padre anhelaba, él quería un chico, y para lo que me importa. [...] Madre no me conoce bien, no puedo mostrarle mi verdadero ser. Nadie me conoce» (Rivero, 2014; 9).

7. De hecho, si bien los acontecimientos narrados en *Las camaleonas* transcurren explícitamente en Santa Cruz, la ciudad tan solo se menciona en dos oportunidades, una de ellas asociando el nombre de la ciudad al de autora y poeta estadounidense Sylvia Plath, pero una Sylvia Plath «que no había tenido el valor de suicidarse» (Rivero, 2009; 100). Esta localización en sí no tiene pues un significado particular y no incide en el relato, ya sea a nivel formal o temático; más importantes y significativos son en la novela los microespacios tales como la galería de arte, el baile de disfraces o sobre todo el consultorio y la sala de espera de Alessandro, el psicoanalista de Azucena, donde ella conoce en particular a la modelo Judy Palas. Más allá de estos lugares que desempeñan básicamente una función de localización, *Las camaleonas* describe y define el cuerpo, fundamentalmente el cuerpo femenino –un cuerpo en mutación constante, un cuerpo fragmentado–, como un espacio sometido a todas las presiones sociales. Es particularmente significativa la conversación que la narradora mantiene con Judy Palas, quien tiene que someterse a una mastectomía después de que se le diagnosticara un cáncer de mama y que le cortó un testículo a Fabio, su marido, para que éste la acompañara en esta transformación –«Llegó tarde, como siempre, con esa media sonrisa odiosa que a otras les fascina, incluida vos, y decidí que si yo me someteré a una mastectomía, lo lógico es que él me acompañe en esta metamorfosis» (Rivero, 2009; 185)–, que no solo es una mutación/mutilación de su cuerpo, sino también y quizás más aún de su identidad social. El cuerpo fragmentado de Judy Palas es el que le da una identidad en el sentido en que sus pechos son los que le dan su identidad como modelo y son el modelo en el que se proyectan otras mujeres como Azucena.

8. En su segunda novela, *Tukzon Historias colaterales*, cuya narración corre a cargo de una narradora protagonista que alterna esta vez con una narradora en tercera persona, Giovanna Rivero narrativiza la experiencia de una descolocación en el espacio, resultado aquí de la migración de un país a otro –en este caso concreto de Bolivia a los Estados Unidos–, migración que la narradora explica por la necesidad de darle un sentido a un deseo de escritura que tan solo puede intentar cumplir «en cualquier otra parte del mundo» porque solamente en cualquier otra parte del mundo ser escritora «tenía más coherencia», teniendo en cuenta que coherencia es, según la propia narradora, sinónimo de «futuro» «futuro» sinónimo de «éxito» (Rivero, 2009; 155). Al mismo tiempo, la migración se materializa con una serie de desplazamientos en los Estados Unidos; así, la multiplicación de nombres de espacios va creando un mapa fragmentado de los Estados Unidos que corresponde a la percepción que la narradora migrante tiene de dicho espacio. El relato se ambienta así principalmente en los estados del sur que constituyen en sí un espacio fronterizo, un espacio de confrontación, marcado por la alteridad, la mutación cultural y lingüística, aunque la narradora también mencione otros espacios, reales, como Nueva York –principalmente en el capítulo, « Other voices », que se sitúa significativamente en el momento del atentado contra las torres gemelas, emblemáticas entonces de la ciudad de Nueva York, de la política estadounidense, y cuya destrucción simboliza en cierto sentido el derrumbe de un mundo dominante y vertical– o ficticios, como Dahlia, o Therox (Rivero, 2009; 144)<sup>1</sup>. Podemos notar asimismo que, si la novela se titula *Tukzon*, escrito con una ortografía deformada que le da en cierto modo una dimensión ficticia al espacio real, éste aparece sin embargo desde el título del primer capítulo, con la ortografía correcta, vale decir con su dimensión real plena: «O. Tucson, Arizona. Pequeña Roca, Heartland. Informe 75-43» (Rivero, 2009; 9).
9. Apenas mencionado en *Tukzon. Historias colaterales*, Therox, desde donde la narradora recibe correos electrónicos de una tal Ariadna Nemesis (Rivero, 2009; 16), es un espacio imaginario que coexiste en la novela junto con otros espacios ficticios reales, y que vuelve a aparecer en la cuarta novela de Giovanna Rivero, *98 segundos sin sombra*, esta vez como marco de la narración e incluso como espacio que genera dicha narración, asumida por una narradora y protagonista adolescente, Genoveva. Ahora bien, The-

1 Curiosamente Therox podría remitir al nombre de una empresa especializada en la fabricación de material médico situada en la localidad de Irvine, próxima a Los Ángeles

rox es aquí un espacio a la vez inexpresivo, apático, aislado, «un pueblo como cualquier otro. O peor», que «aunque no es una isla, actúa como una isla» (Rivero, 2014; 39), como lo escribe la narradora. Therox, que no solamente es, sino que actúa, si bien es un espacio imaginario, no es sin embargo un espacio totalmente ficticio; también se lo conoce o se le dieron otros nombres, escribe Genoveva, reales estos –«Monte de la Víbora o Monte Alto de la Víbora» (Rivero, 2014; 39)– y otros derivados y ficticios como «Zirok», que resulta de la imposibilidad de los gringos de la DEA [Drug Enforcement Administration] de pronunciar la «t» cambia de Therox (Rivero, 2014; 39), o apodos como el «Culo del Mundo» (Rivero, 2014; 40). Therox es pues un espacio generador de frustración para la narradora adolescente de 15 años, que determina su deseo de escapar de aquella «isla» sin futuro posible en busca de:

un mundo inmerso en alguna parte, planetas que no están dentro de mi cerebro y que no dependen de la 'sugestión', galaxias que estallan a mil años luz de mí, de mi cuarto donde no tengo derecho de pegar ni un póster porque Padre odia el 'fetichismo materialista' (Rivero, 2014; 50).

10. Motivada por el diario de Anne Frank que le regalara su padre al cumplir ella ocho años, Genoveva decide pues escribir un diario, como lo hiciera Azucena en *Las camaleonas* a instancias de Alessandro, su sicoanalista, con lo cual el relato es producto de la subjetividad de Genoveva, de los roles y de los compromisos que está dispuesta a asumir y que hacen de ella un personaje activo, que no se conforma con ser, con existir pasivamente y aceptar la dominación social, cultural, familiar.
11. Azucena, Genoveva, G., la narradora de *Tukzon. Historias colaterales*, no se conforman con ser personajes y asumen pues, parcialmente en *Tukzon. Historias colaterales* y totalmente en las dos otras novelas, la función narrativa, no solamente para narrar sino para desempeñar un papel activo en el cuestionamiento sobre el entorno social, cultural que determina los roles según el género y según el origen social.

## **2. Crisis y mutación**

---

12. Es pues de observar que los personajes que presentan una mayor complejidad, que constantemente interrogan los lineamientos de su identidad genérica, que cuestionan su propia realidad y la imagen que les impone la

sociedad, son los personajes femeninos, como lo pudimos ver con la primera frase de *Las camaleonas*, «Esa de ahí no soy yo» (Rivero, 2009; 41). En cambio, los personajes masculinos, presentes a través del discurso de las narradoras, a través pues de la mirada y de la percepción de dichas narradoras, son lisos y en cierto sentido estereotipados. Tal es caso de Claudio, el marido de Azucena, principal razón de la necesidad que la motiva a «pagar treinta dólares para masoquearse de esa manera» (Rivero, 2009; 58), es decir a seguir una terapia con el psicoanalista, Alessandro. En cierto momento Azucena imagina así a su marido «rascándose las bolas mientras miraba fútbol, en esa práctica del hedonismo más pueril jamás imaginable» (Rivero, 2009; 47) y confiesa más tarde que le gustaría envenenarlo, aunque la cosa no sea tan simple, escribe, porque no sabe si lo quiere y que se lo impide «la duda, ese hilo fino de plata, que nos mantiene pendientes de una posibilidad, o de una negación, la que va agotando mi matrimonio. La duda que es desamor, hastío, rutina, tedio, pasiones aguadas» (Rivero, 2009; 85).

13. El padre de Genoveva en *98 segundos afuera* es otro ejemplo de personaje masculino estereotipado, a pesar de presentar una complejidad sin duda mayor que el marido de Azucena y de aparecer a los ojos de su hija algo así como un estereotipo invertido. En las primeras líneas de la novela, Genoveva dice y repite que odia a su padre y justifica su odio por ser su padre «un intruso» (Rivero, 2014; 7), por estar «aquí por accidente» (Rivero, 2014; 8), por no ser «como los otros padres, cancheros, orgullosos de sus niñas, casi enamorados» (Rivero, 2014; 8). El padre aparece así desde el inicio del relato –relato del que nos enteraremos más tarde de que no es otro que el diario de Genoveva–, como el obstáculo a cierta felicidad posible como lo escribe la narradora: «Siempre pienso en cuánto odio a mi padre y en cómo nuestras vidas, la de mamá y la mía, y claro, la de Nacho, podrían convertirse en algo fantástico, una fábula, tan sólo si él tuviera la decencia de morir» (Rivero, 2014; 7). Más adelante, escribe Genoveva que mientras se maquillaban en el cuarto de su amiga Inés, le dijo a ésta «que algún día yo iba a matar a papá» (Rivero, 2014; 22). El deseo de matar al padre por parte de Genoveva, la narradora adolescente, corresponde sin duda a su deseo de salir de la infancia, de entrar en la edad adulta, y de independizarse de la figura paterna, de la figura tutelar masculina y es interesante observar que en las últimas páginas de la novela, después de

secuestrar a su hermanito Nacho, Genoveva invierte simbólicamente los roles tradicionales.

14. Se establece pues un vínculo entre Genoveva la narradora protagonista adolescente de 15 años de *98 segundos sin sombra*, Azucena la treintañera de *Las camaleonas* y la narradora de *Tukzon. Historias colaterales*, a la que se designa con la inicial G, quien explica en el capítulo inicial que se le ocurrió divorciarse de Javier después de nueve años de matrimonio, sin «un motivo válido para ello, algo que a la vista ajena pudiera justificar el deseo de producir una hecatombe» (Rivero, 2008; 14); este vínculo entre las tres mujeres es la necesidad de liberarse de un modelo hegemónico construido a partir de la diferencia sexual. La narradora de *Tukzon. Historias colaterales*, autora de cuentos de ciencia ficción, de terror y de *fantasy*, que introduce personajes mutantes como una forma de entrar en otros mundos, en otros planetas, le pide el divorcio a su marido tres días antes del atentado contra las torres gemelas, en un momento en que «la realidad plana – bueno, no tanto, cuatridimensional– de mi [su] galaxia no me [la] satisfacía», de modo que el divorcio aparece como una forma de «respiración», de «resurrección eterna», para utilizar las palabras de la propia narradora, a la vez para ella y para sus personajes, vale decir para su autonomía creativa: «Pensé que si una fracción de mis criaturas rompía las membranas gravitatorias con naves recauchutadas, quizás la inspiración volvería, mi amor por ellos renacería, dejaría de soñarlos para darles lo que reclamaban: vida» (Rivero, 2008; 15). La hecatombe provocada por el atentado de las torres gemelas coincide con la hecatombe simbólica mencionada por la narradora, provocada ésta por su deseo de divorciarse de Javier, con lo cual la destrucción y transformación de un orden geopolítico mundial, por un lado, y de un modelo social, el matrimonio, por el otro, son vectores que suscitan y explican las transformaciones de los personajes, en particular de la propia narradora.

15. Las narradoras de estas tres novelas no son por supuesto los únicos personajes, en particular femeninos, en conocer y experimentar en carne propia un proceso de cuestionamiento identitario; también lo vive la mayoría de los personajes. La diferencia está quizás en que las tres, en tanto que narradoras, vale decir dueñas de la palabra y del discurso, son plenamente conscientes de su malestar –de su mal estar– y procuran analizar y poner palabras sobre dicho malestar. Las tres asumen pues la responsabilidad narrativa, aunque ésta obviamente no adopte las mismas modalidades



en las tres novelas, llegándose incluso a plantear la interrogación sobre el género al que pertenecen, ya sea a nivel formal, como es el caso de *Tukzon. Historias colaterales*, ya sea a nivel temático como en el caso de *Las camaleonas*, calificada erróneamente por cierta crítica de novela erótica. Notemos asimismo que *98 segundos sin sombra* entraría también en una categoría que Juan R. Duschene Winter identifica en un artículo de 2020 como la literatura de la jovencita, desarrollada por la agrupación de intelectuales Tiqqun a principios de este siglo<sup>2</sup>, siendo el cuento de Jorge Luis Borges « Emma Zunz » uno de los relatos emblemáticos de este género en la literatura latinoamericana según este crítico (Duschene Winter, 2020).

### 3. Voces narrativas

---

16. Curiosa y significativamente las voces narrativas de las tres novelas analizadas no solamente son asumidas por personajes femeninos –Azucena, G. y Genoveva– sino que los tres personajes asumen y reivindican explícitamente la escritura como vector de expresión, de reflexión y de autorreflexión. Así, en *Las camaleonas*, podemos hallar una doble estructuración del relato ya que alternan dos series de capítulos. Una serie de treinta y nueve capítulos de longitud desigual, que llevan un título; esta primera serie va organizando los hechos y la autorreflexión en una progresión cronológica paralela a la progresión del psicoanálisis de Azucena y toma en cierto sentido la forma de un diario, sin que figuren no obstante fechas como en un diario tradicional. Esta primera serie alterna con una segunda, de catorce capítulos esta vez, que también tienen títulos, cuya autora es también Azucena pero que se presenta como un «metatexto», como lo afirma Silvina Daniela Abal (Abal, 2022). Se trata pues de una serie que se diferencia por un lado material o tipográficamente de la primera –en la edición del 2009 porque tal no era el caso en las dos anteriores<sup>3</sup>– en la medida

2 Resumen del ensayo publicado por Tiqqun en 2001: «C'est la Jeune-Fille elle-même qui est le produit de la misogynie, non sa théorie. Ouvrez n'importe quel journal féminin, vous verrez bien. La Jeune-Fille n'est pas toujours jeune et pas toujours fille, elle n'est que la figure de l'intégration totale à une totalité sociale en désintégration. Quand le crétin proteste contre l'évidence que 'le monde n'est pas une marchandise' et que d'ailleurs lui non plus, il feint une virginité qui ne justifie que son impuissance. Nous ne voulons ni de cette virginité ni de cette impuissance. Nous proposons une autre éducation sentimentale».

3 La tercera edición de *Las camaleonas* es por lo demás una edición revisada por la autora, de modo que muchos títulos fueron cambiados y muchas modificaciones fueron

en que los caracteres son distintos y que se reproducen las páginas de un cuaderno escolar, con las líneas y la espiral características. Por otra parte, esta serie conforma como lo afirma Silvina Daniela Abal «una suerte de novela que la protagonista imagina para darle entidad a fantasías posibles, casi todas de orden sexo-afectivo» (Abal, 2022). Notemos que el cuaderno que reproduce el libro que tenemos entre manos es el resultado de una orden que Alessandro le da desde la primera cita, la de escribir lo que llama «un diario de emociones» (Rivero, 2009; 42).

17. En *98 segundos sin sombra* volvemos a encontrar una progresión cronológica y una forma similar a la del diario íntimo que, como en el caso de *Las camaleonas*, no retoma ciertas reglas tradicionales como la indicación de las fechas, con lo cual no tenemos indicaciones en cuanto al tiempo transcurrido, en un relato no obstante lineal. La novela se compone así de diecinueve capítulos numerados, que se dividen a su vez en secuencias, en los cuales la narradora va hilando a menudo sus ideas y pensamientos por asociación de ideas. El relato toma pues la forma de un monólogo interior, de un flujo de conciencia a través del cual la narradora se construye como personaje que actúa, frente a la inercia de su padre y en menor medida de su madre, a través de una serie de fragmentos, –recuerdos, sentimientos, impresiones, deseos–. El proceso de construcción y transformación de Genoveva la lleva a secuestrar a su hermanito Nacho, a robarle una importante cantidad de dinero a su padre, a huir con el Maestro Hernán, un pseudo profeta; a partir de ese momento, lo único que importa «es el viaje. El viaje. Nada más» (Rivero, 2014; 173) de modo que el diario, el cuaderno, ya no tiene razón de ser: «Beso la tapa dura de mi cuaderno. Nunca más escribiré aquí. Todo está destinado al fuego» (Rivero, 2014; 174).
18. Si bien en *Tukzon. Historias colaterales* la narración también corre a cargo de una narradora protagonista, que también recurre a la escritura, como lo podemos ver en las primeras líneas de la novela: «Por ahora, mi autodestrucción y yo estamos instaladas en un departamento barato, escondidas, escribiendo como si fuera cuestión de vida o muerte. Lo es» (Rivero, 2008; 9), G., a diferencia de Azucena y Genoveva, ejerce un oficio, que se relaciona explícitamente con la escritura, de modo que «durante cinco años había estado escribiendo cuentos de terror y Fantasy para esta revista de divertimentos...», antes de que la encontremos escribiendo al iniciarse la

introducidas en el texto inicial.

novela (Rivero, 2008; 9). La interrogación inicial relativa al género al que pertenece la novela, a la que se define como una «Novela híbrida» en la tapa de la primera edición de la editorial La Hoguera<sup>4</sup> de 2008, se relaciona fundamentalmente con la propia actividad de G. Vemos efectivamente que si los diferentes episodios, o secuencias, o cuentos que integran la novela producen una impresión de fragmentación, esta fragmentación así como la inserción de algunas secuencias con una narradora en tercera persona, hacen más compleja la estructura ya que ciertos episodios se pueden leer así como se leerían algunos de los relatos de la escritora G., lo que lleva a Edmundo Paz Soldán a afirmar que el libro se presenta como un libro de cuentos que:

van, de a poco, armando una novela. [...] Tuzkon transcurre en un Estados Unidos en el que el futuro ya es el presente: no es un libro de ciencia ficción, pero sí uno sobre, entre otras cosas, el impacto del imaginario de la ciencia ficción en la vida cotidiana (Paz Soldán, 2008).

19. Más allá de la interrogación sobre el género de este relato, la hibridez de la novela se encuentra quizás en el hecho de que los diferentes niveles de escritura y de percepción –la realidad de G., las ficciones que escribe G.– se entremezclan, se imbrican sin que medie ninguna instancia que permita hacer la distinción entre dichos niveles de realidad o de ficción.

20. Nos parece interesante concluir este breve análisis de la singular narrativa de Giovanna Rivero con las palabras de la escritora boliviana Magela Baudoin, quien subraya que:

la búsqueda de esta escritora boliviana no es solo estilística, como puede preverse, sino profundamente filosófico-metafísica y es por ello que toca con recurrentes temas como la infancia, la pérdida (de la fe o lo que es lo mismo: la quiebra moral-política-amorosa), el cuerpo (y sus marcas explícitas e implícitas), el abandono, la locura... pero sobre todo el 'margen' [...] el 'margen' subyace como una raíz invisible, gruesa y profusa, de ramificaciones anteriores y posteriores, que todavía van a dar que hablar (Baudoin, 2014).

21. Las novelas analizadas en este trabajo constituyen reflexiones sobre los roles que la sociedad, en su dimensión material, capitalista, patriarcal, impone a los individuos, en particular a las mujeres. *Helena 2022: la vera crónica de un naufragio en el tiempo*, novela de ciencia ficción –teniendo en cuenta que dicha ciencia ficción se desarrolla en 2022, un tiempo muy

4 Ver mi artículo (2020) «Fronteras, espacios híbridos, escrituras mutantes en Norte de Edmundo Paz Soldán y Tuzkon, historias colaterales de Giovanna Rivero en el que desarrollo esta interrogación acerca de la hibridez de *Las camaleonas*.

cercano al nuestro– más particularmente destinada a un lectorado juvenil y que podría leerse como una de las narraciones de G., cuenta la historia de tres adolescentes que se dirigen a una llamada Tierra sin nombre que no es otro que un planeta en que sería posible reconstruir la civilización estropeada. Esta Tierra sin nombre representa quizás esos otros mundos, esos otros planetas con los cuales sueñan Azucena, Genoveva, G. para huir de la «isla» que las asfixia.

## **Bibliografía**

---

ABAL Silvana Daniela, «La violación como construcción identitaria en la escritura de Giovanna Rivero Santa Cruz», *Orbis Tertius*, 26 (34), e 212, Noviembre 2º21 – Abril 2022. En línea: <https://tinyurl.com/yc38pnun>

BAUDOIN Magela, «Sobre Giovanna Rivero y el poder del ‘margen’», *Escritores del Mundo*, 13 de abril 2014. En línea: <https://tinyurl.com/389t8wcp>

BOCCUTI Anna, «Una literatura que habla por la herida. Entrevista con Giovanna Rivero», *Orillas*, 11 (2022). En línea: <https://tinyurl.com/5n78aadx>

Collectif, Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune Fille, *Tiqqun* n°362, Mille et une nuits, 2001.

DIXON Arthur Malcom, «Lo que es nuevo es el interés en esta antigua oscuridad. Una entrevista a Giovanna Rivero», *LALT* (Latin American Literature Today] n° 21, Dossier Literatura boliviana, May 2022. En línea: <https://tinyurl.com/2a3ffz9>

DUCHESNE WINTER Juan R., «Giovanna Rivero, pensar con la Jovencita terrible y la esquizogamia en la nueva narrativa suramericana» [« Giovanna Rivero: Thinking with the Terrible Young Girl and Fragmentation in new South American Narrative »], *Kipus. Revista andina de letras y estudios culturales*, n°48 (julio-diciembre 2020), p.91-109. En línea: <https://tinyurl.com/2pv6cs5s>

FERNÁNDEZ Malena, «Entrevista a Giovanna Rivero», *Read&Fly*, 4 de julio de 2023. En línea: <https://readnfly.com/2023/07/04/entrevista-a-giovanna-rivero/>

FISBACH Erich, «Fronteras, espacios híbridos, escrituras mutantes en Norte de Edmundo Paz Soldán y Tukzon, *historias colaterales* de Giovanna Rivero», *ILCEA* [En línea], 41 | 2020, Publicado el 03 noviembre 2020, URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/11012>

DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.11012>

GONZÁLEZ ALMADA Magdalena, «Aproximaciones en torno a los lugares del cuerpo en *Las camaleonas* de Giovanna Rivero», *RDU UNC* ([Repositorio Digital Universidad nacional de Córdoba], 2015. En línea: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/547306>

MATTIO Javier, «Giovanna Rivero: ‘Los adolescentes son mi máquina del tiempo’», *La voz del interior*, 18 de febrero de 2016. En línea: <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/giovanna-rivero-los-adolescentes-son-mi-maquina-del-tiempo/>

MUÑOZ Willy O., «Las luchas corporales en *Las camaleonas* de Giovanna Rivero Santa Cruz», *Letras Femeninas*, Vol. 29, n°2 (Invierno 2003), p.59-84. En línea: <https://www.jstor.org/stable/23021228>

PAZ SOLDÁN Edmundo, «*Tukzon. Historias colaterales*», *Ecdótica*, 22 julio 2008. En línea: <https://ecdótica.com/tukson-historias-colaterales/>

RIVERO Giovanna, *Las camaleonas*, Santa Cruz, La Hoguera, 2001.

\_\_\_\_\_, *Las camaleonas*, Santa Cruz, La Hoguera, 2009 [3era edición].

\_\_\_\_\_, *Tukzon. Historias colaterales*, Santa Cruz, La Hoguera, 2008.

\_\_\_\_\_, *Helena 2022: la vera crónica de un naufragio en el tiempo*, Santa Cruz, La Hoguera, 2012.

\_\_\_\_\_, *98 segundos sin sombra*, Madrid, Caballo de Troya, 2014.

E. FISBACH, «Fragmentación y distopía en la narrativa de Giovanna Rivero»

USANDIZAGA LLEONART Helena, «Nuevos territorios de la escritura: María Fernanda Ampuero, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda y Giovanna Rivero», *CECIL* [En ligne], 9 | 2023. En línea : <http://journals.openedition.org/cecil/3758> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cecil.3758>

VILLEGAS Tomás, «Uno escribe ficción para intentar acercarse a una verdad que intuye. Entrevista a Giovanna Rivero», *El diletante*, 10 de febrero de 2021. En línea: <https://revistaeldiletante.com/trabajos/tierra-fresca-de-su-tumba>