

La escritura geológicamente personal y colectiva en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza

Laura de la Rosa Nicola

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 8/11/2023
Aprobado: 16/11/2023

Resumen

El presente trabajo estudiará las dos últimas novelas de Cristina Rivera Garza como parte de un proyecto de escritura que dialoga con su poética, desarrollada en su último libro ensayístico, *Escrituras geológicas*. Siendo el tema del yo uno de los más analizados por la autora, se abordará *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana* como constitutivos de una obra que continúa indagando en las dimensiones éticas y políticas de su propuesta estética, a partir de la configuración de un yo que da cuenta de una red de relaciones que lo conforma.

Palabras claves: escrituras geológicas; reescrituras; yo relacional; poética de la desapropiación; poética de la desedimentación.

The Geologically Personal and Collective Writing in *The Autobiography of Cotton and Liliana's Invincible Summer: A Sister's Search for Justice*, by Cristina Rivera Garza

Abstract

This paper analyzes the last two novels written by Cristina Rivera Garza as part of a writing project that interacts with her poetics in the last essays, *Escrituras geológicas*. The subject of the self is one of the most analyzed concepts by the author. This article will therefore approach *The Autobiography of Cotton* and *Liliana's Invincible Summer: A Sister's Search for Justice* as part of a work that continues to explore the ethical and political dimensions of her aesthetic proposal with specific reference to the configuration of a self that accounts for a network of relationships that make it up.

Keywords: geological writings; rewritings; relational self; poetics of the desapropiación; poetics of the desedimentación.

Escrituras geológicas: una poética del yo relacional

El tema del yo en la literatura es uno de los que más le ha preocupado a Cristina Rivera Garza. Ya en *Muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* abordó la problemática de la figura autorial en la época contemporánea. Recordando el planteo de Gertrude Stein acerca del reto del escritor de ser contemporáneo de sus contemporáneos,¹ la escritora mexicana se pregunta sobre la figura del autor en un momento histórico en el

¹ Al respecto, la escritora afirma: «Saber en qué consiste el sentido temporal de tal contemporaneidad es, a decir de Stein, el deber de todo escritor que no quiere vivir bajo la sombra del pasado o la imaginación del futuro; dos de los territorios donde perviven las obras menores. “Un escritor que está haciendo una revolución tiene que ser contemporáneo”, concluía» (Rivera Garza, 2020, p. 27).

que asume su muerte, como lo planteaba Roland Barthes (1994), pero que, sin embargo, debe regresar en la contemporaneidad de otra manera, para no caer en la lógica del capital en la que los circuitos de la autoría caen una y otra vez. Es importante, insiste, que el escritor y la escritora asuman una tarea que sea profundamente crítica respecto a la época en la que se vive; la literatura es siempre una práctica política y, por lo tanto, la figura del *yo* debe dar cuenta de ello. A partir de la noción de que con la muerte del autor nació el lector, Rivera Garza (2020) propone una «poética desapropiativa» en la que el lector es quien cobra protagonismo desde el principio. Desde los planteos de Barthes y Foucault, afirma que el autor regresa todo el tiempo para cuestionar su lugar y, entre los muertos, volver para «desvivirse» en cada lectura; es por esta razón que habla de su «desmuerte»:

Si en la lectura se dan cita todas las citas de la escritura, entonces el autor, que ha muerto, puede sin duda, recorrer el camino de regreso. La lectura que convoca —y que convoca sobre todo a los muertos—, no escatima. También convoca al autor muerto. La función autoral es invitada a ocupar así un espacio liminar entre algo que ya no es la muerte propiamente dicha ni la vida propiamente dicha. El autor vuelve, sí, de entre los muertos, pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto, sino, con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo. El autor vuelve de entre los muertos no para vivir, sino para desvivir o, incluso, por paradójico que parezca, para desvivirse» (Rivera Garza, 2020, p. 46).

Insistiendo en que toda escritura es reescritura, en el sentido de que siempre se escribe sobre otros que lo han hecho antes, habla de una escritura que manifieste explícitamente dicha práctica de lectura, dando cuenta de esa red de relaciones siempre presentes. Si bien muchos autores disimulan esta relacionalidad básica de toda práctica de escritura, es necesario sacarla a la luz justamente para manifestar el trabajo de «comunalidad»² que hay detrás. Caer en el narcisismo del *yo* es responder a una lógica del capital en la que el valor recae en la apropiación y la propiedad:

Las poéticas de la desapropiación, para distinguirlas de los modos de escritura que, a pesar de enunciarse como críticas, han continuado rearticulándose en los circuitos de la autoría y el capital, agrandando más que poniendo en duda la circulación de la escritura dentro del dominio de lo propio (Rivera Garza, 2020, p. 28).

A partir de este contexto, se pregunta si las escritoras y los escritores pueden imaginar y producir una práctica lingüística que genere un mundo alternativo a este «semicapitalismo» (Rivera Garza, 2020, p. 36). Según ella, una de las maneras de hacerlo es evidenciando en la propia escritura el trabajo colectivo y la base relacional que todo *yo* contiene. Haciendo explícita su lectura de Judith Butler en *Dar cuenta de sí mismo* (2009), propone una escritura que siempre es personal, pero no individualista, que es a la vez propia e impropia. Estos conceptos son los que desarrollará en su último libro, *Escrituras geológicas*, y que también se evidenciarán, sobre todo, en sus tres últimas obras de ficción.³ En este sentido, afirma que toda escritura es personal, no obstante, a partir del estudio de Butler (2009), personal no significa individual. Para la filósofa, todo *yo* es conformado desde su carácter relacional, es decir, todo relato de un *yo* conlleva el relato de un *tú* y, por tanto, sería imposible dar cuenta de uno mismo si no es dando cuenta de toda una red de relaciones que lo conforman; todo sujeto se configura desde este carácter eminentemente relacional, el *yo* no se da sin la relación con un *tú* que lo interpela y, a la vez, lo constituye. Reconocer esta relación implica reconocer la opacidad que todo *yo* contiene y, en consecuencia, todo relato tiene que dar cuenta de ella para dar lugar al relato de los otros. Este sería el giro ético que, en tanto político, Butler (2009) profundiza para dar cuenta de que la individualidad del sujeto no es narrable; justamente esa opacidad que surge en la relación es lo que produce una fisura en el discurso de uno

² En este mismo texto la autora toma el concepto mixte de «comunalidad» como evidencia del trabajo colectivo: «Aclaro: utilizo el término *comunalidad*, en lugar de *comunidad*, porque el primero hace hincapié en las relaciones de trabajo colectivo —conocido en los pueblos mesoamericanos como tequio— que se encuentra en el eje mismo de su existir como un afuera-de-sí-mismos y como forma básica de un estar-con-nosotros. Ese trabajo colectivo, gratuito, de servicio, es lo que deja ver la reescritura cuando se lleva a cabo desapropiadamente» (Rivera Garza, 2020, p. 76).

³ A saber: *Había mucha neblina o humo o no sé qué; Autobiografía del algodón; El invencible verano de Liliana*.

mismo: es desde el lenguaje y desde el propio discurso que el sujeto, para no caer en el discurso de la violencia que anula la existencia del otro, debe dar cuenta de esa desposesión:

Yo existo en importante medida para ti, en virtud de tu existencia. Si pierdo de perspectiva el destinatario, si no tengo un tú a quien aludir, entonces me he perdido a mí misma. Es posible contar una autobiografía solo para otro, y uno puede referenciar un «yo» solo en relación con un «tú»: sin el tú mi historia es imposible (Butler, 2009, p. 42).

Tomando como punto de partida este planteo teórico, Rivera Garza reflexiona sobre la literatura autobiográfica que también ella escribe y propone el nombre de «heterografía» o «autobiografía después del yo»:

Toda escritura que valga la pena es escritura personal. Pero ¿es posible contar la historia de una persona más allá del ensimismamiento del yo, en toda su compleja red de relaciones con otros? Ese era el llamado básico de Judith Butler: dependemos tanto de los otros que cualquier relato del yo es ya, orgánicamente, el relato del tú y yo añadiría: del nosotros. Se deberían llamar, en todo rigor, heterografías, porque el énfasis escapa a cualquier noción de individualidad y cualquier acusación de ombliguismo, pero digamos que se trata de autobiografías después del yo que penden de un hilo sobre el precario plexo del capitaloceno (2022c, pp. 186-187).

Esta definición le sirve para fundamentar su tipo de escritura: tanto en sus obras de ficción como en las ensayísticas, la figura del *yo* que emerge del texto siempre es explícita, tanto si es para narrar una historia personal (como en sus tres últimas novelas) como para intentar ser coherente con su propuesta estética. Ese *yo* que nunca es individual, en tanto que siempre está conformándose en una red de relaciones, le sirve como fundamento de su proyecto de escritura y su insistencia en la reescritura como práctica de desapropiación. En esta misma línea, pues, escribir utilizando estrategias discursivas (como la intertextualidad, la repetición, la reescritura, etcétera) que den cuenta de esa relacionalidad, es lo que le permitiría desarrollar su idea de «comunalidad» para no caer en la lógica del apropiacionismo.



Fig. 1. Cristina Rivera Garza

Por todo ello, en su último libro ensayístico propone hablar de «escrituras geológicas», insistiendo sobre la condición humana, teniendo en cuenta «los territorios en disputa sobre los que colocamos los pies» (Rivera

Garza, 2022c, p. 10). Tanto como práctica de escritura como de lectura, propone estudiar a escritores y escritoras que en sus obras den cuenta de este conflicto entre comunidad y territorio en un contexto de crisis y de cuerpos bajo la amenaza del capital. Desde esta línea conceptual, reúne un conjunto de ensayos que abordan diferentes obras latinoamericanas que evidenciarían esta práctica estética en la que, la subjetividad y su vínculo intrínseco con el territorio que habitan, manifestarían dicho conflicto, proponiendo nuevas interrogantes que permitan la discusión estética, pero también política, en la que las literaturas latinoamericanas se inscriben. Retomando el concepto de «geología de la violencia» de Sergio Villalobos-Ruminott (2016), Rivera Garza define las «escrituras geológicas» como

una escritura desapropiativa en tanto que, de manera abierta, trabaja ética y estéticamente con los textos fuente de los que parte y en los que se finca, conminando a una lectura vertical que, al levantar capa tras capa de los materiales incluidos, desedimenta la aparente inmutabilidad del poder, abriendo campo para hacer la pregunta sobre la acumulación y la justicia (2022c, p. 24).

Escarbar, re-escribir y desapropiar son palabras claves en su propuesta estética. La literatura siempre es re-escritura, afirma, puesto que una literatura desapropiativa, que no caiga en la lógica de apropiación del capital, debe reconocerse siempre como una escritura presente que se apoya sobre escrituras anteriores. Es por esta razón que resulta fundamental leer «escarbando», puesto que solo desde la convicción de ir quitando capa a capa los «sedimentos textuales» se logrará evidenciar las huellas sobre las que se habita. El tiempo presente, continúa, es el sedimento más superficial y, por ende, es necesario escarbar los diferentes sedimentos del tiempo para evidenciar el pasado inacabado y el devenir; escarbar en la escritura, pues, es escarbar en el tiempo que siempre es, además, escarbar en el territorio:

La geología, por otra parte, nos recuerda constantemente que somos tiempo. [...] Visto así, el presente no es sino el sedimento más reciente y, por lo mismo, el más superficial [...] que anuncia, aunque no permite ver a cabalidad, las múltiples capas que, sobrepuestas una sobre otra, constituyen un pasado que nunca se pierde, sino que se conserva en rocas, paisajes, glaciares y ecosistemas varios. La Tierra es, así, nuestro primer gran archivo geológico (Rivera Garza, 2022c, pp. 12-13).

Para la autora, habitar es re-habitar en el mismo sentido que escribir es siempre re-escribir. Justamente, desde esta propuesta teórica es que podemos visualizar que en su literatura siempre surge ese *yo* plural al que ya se ha hecho referencia. Las intertextualidades; las reescrituras de otras obras literarias; la incorporación de los archivos-documentos que se utilizan y se muestran en el mismo corpus del texto; las citas y referencias a diferentes ensayos en el mismo texto ficcional; las fotografías; el proceso de escritura y de investigación narrado en la propia historia, incluyendo a quienes la acompañan y colaboran, son algunos de los tantos recursos discursivos que se pueden mencionar como evidencias de pluralidad en su práctica de escritura. Aunque la narración se construya desde una primera persona identificada con la autora, mostrar su proceso de escritura y de investigación es una forma discursiva para explicitar la red de relaciones que existen detrás y, así, definir su escritura como «escritura documental»:

Mi énfasis en el documento —soporte material de un trabajo colectivo que con frecuencia involucra, al menos en el archivo institucional, la participación del Estado— cuestiona el carácter meramente oral y completo en sí, acabado en sí, de las declaraciones de los testigos presenciales de los hechos, y visibiliza, problematizando, la participación oscilante, desigual, acrónica, de los múltiples agentes que lo configuran. Y por eso a los libros que he escrito con base en noriginales, incluido y sobre todo *El invencible verano de Liliana*, los denomino escritura documental, y no literatura testimonial: artefactos que quieren cuestionar y producir (producir porque cuestionan) presente contra el cerco individualista de la imaginación neoliberal (Rivera Garza, 2022c, p. 187).

A partir del concepto de «literaturas postautónomas» que propone Josefina Ludmer (2009), reconoce a su propia literatura como una práctica de escritura que se inscribe dentro de esta noción. Según la teórica argentina, sobre finales del siglo XX y, sobre todo, durante lo que va del presente siglo, las literaturas latinoamericanas contemporáneas ya no admiten una lectura propiamente literaria, es decir, «no se sabe o no impor-

ta si son realidad o ficción. Se instalan localmente en una realidad cotidiana para “fabricar presente” y ese es precisamente su sentido» (Ludmer, 2009, p. 45). Adscribiéndose a este planteo, Rivera Garza (2022c) define su escritura como documental en el sentido de la utilización constante en sus libros de ficción de los documentos y archivos, mostrándolos en el propio corpus del texto.⁴ Explicitando su condición de historiadora, afirma que la imaginación no es propia de la escritura de ficción, sino que es «un rasgo intrínseco a toda práctica de escritura, es más: a toda práctica de lectura» (Rivera Garza, 2022c, p. 185); en este sentido es que se posiciona como escritora de «literaturas postautónomas»: «Cada vez tiene menos sentido hablar de una separación estricta entre ficción y no ficción, y mucho más reflexionar sobre los modos en que las escritoras nos posicionamos frente los noriginales⁵ con los que ineluctablemente trabajamos» (Rivera Garza, 2022c, pp. 185-186).

A partir de su propuesta estética, pues, el presente trabajo se propone estudiar sus dos últimas novelas, *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, como parte de todo un proyecto autorial en el que la figura del «yo relacional» constituye un tipo de escritura que, entre la ficción y la no ficción, entre la autobiografía y la biografía, Rivera Garza construye un proyecto que continúa con las dimensiones éticas y políticas de su propuesta estética.

Autobiografía del algodón: una genealogía personal y colectiva

Autobiografía del algodón se propone como una restitución de un pasado del que casi no hay registro y del que la propia autora forma parte. La cosecha del algodón en el lado fronterizo entre Tamaulipas y Texas tuvo un protagonismo en la década de los treinta que produjo una migración de comunidades que iban moviéndose en función del territorio y la agricultura. El algodón fue un proyecto y una promesa para muchas familias en busca de trabajo y de tierra; es en estas familias en las que la autora encuentra su propia genealogía. En la búsqueda de su historia personal, encontrando sus orígenes en Estación Camarón, antes un territorio de cosecha y lugar donde se dio una de las huelgas de trabajadores más importantes de la época, pero que ahora es un lugar deshabitado y devastado, Rivera Garza (2022a) encuentra un registro literario anterior que ya hablaba sobre este episodio de los huelguistas reclamando un sueldo mínimo que les negaron. Entre ellos estuvo el escritor y revolucionario José Revueltas y, sobre estos días, escribió su novela *Luto humano*. Es desde esta «huella literaria» que la autora decide escribir y reconstruir su historia familiar:

Se necesitan palabras extrañas, palabras de otros, palabras con definición y traducción, palabras que vienen desde lejos, para contar esta historia de otros como mía o mía como de otros. Todo lo que nos ha antecedido nos marca. Toda marca de apariencia personal tiene una genealogía que les pertenece a grupos enteros. Esta es la historia de mis abuelos, abriéndose paso entre matorrales y huizaches, lodo, culebrillas. Tiempo. La historia de cómo una planta humilde y poderosa transformó la vida de tantos, comunidades enteras, hasta el clima mismo. La historia de cómo, aun antes de nacer, el algodón me formó (Rivera Garza, 2022a, p. 292).

El libro se abre con la llegada de Revueltas a Estación Camarón, territorio ya organizado y que tiene al algodón como centro, un mapa habitado a partir de su dibujo concéntrico de parcelas y plantación. Desde la perspectiva de este personaje, la frontera no es un desierto; el territorio no solo está habitado por las personas sino por la propia naturaleza, así como es descrito desde el inicio. Lo que es mal llamado «desierto», como si la frontera fuera un lugar vacío en el que solo se dibuja un margen, Revueltas reconoce que «esta era la oportunidad de conocer de cerca el país del que se llenaba la boca, todo ese terreno que, desde el centro, no dejaba de ser una cosa sola y hostil, terriblemente vacía» (Rivera Garza, 2022a, p. 23). El comienzo se propone como

⁴ Al respecto, escribe: «Los documentos y los trabajos de archivo se encuentran, después de todo, en el corazón de todos los libros que he escrito, incluso en aquellos que algunos denominan de ficción pura y, dentro de ese rubro, como libros de la imaginación. Historiadora al fin, lectora por antonomasia, he creído que mi trabajo de escritura va inextricablemente ligado a las experiencias materiales y las prácticas escriturales de muchos otros. Estoy convencida que no hay escritura sin investigación, y que la investigación, ya sea académica o meditativa, ya histórica o de campo, es una labor de cuidado con la que, con suerte, podemos evitar el apropiacionismo ramplón que pulula en textos que, bajo el pretexto que ofrece la ficción, se entregan sin más fundamento que la opinión personal del autor» (Rivera Garza, 2022c, p. 181).

⁵ Elige denominar a los documentos como «noriginales» puesto que, una vez que se trabaja con ellos, las mediaciones son muchas; en este sentido, dejan de ser originales y propone ese nombre para dar cuenta de todo el trabajo que existe detrás que, además, es siempre colectivo (Rivera Garza, 2022c, p. 183).

una larga descripción del territorio a través del personaje de Revueltas, que va pisando tierra con su caballo y es a través de sus huellas que la voz narrativa emerge para contar. A su vez, estas huellas se reunirán con la de los abuelos de la autora; desde el interior de su hogar, «este jacalito de madera embadurnado de adobe» (Rivera Garza, 2022a, p. 20), se recrea una escena familiar en la que José María le cuenta a su esposa Petra que ha llegado un muchacho demasiado joven para apoyar la huelga que se está luchando y, así, la autora se imagina este encuentro entre su familia y el escritor. El único registro que se tiene de la huelga de los algodoneros es la novela *Luto humano*, de Revueltas, es por esta razón que Rivera Garza (2022a) decide reescribir esta historia restituyendo también su historia personal. Un mismo lugar y un mismo tiempo son compartidos por sus abuelos y por el escritor mexicano. La historia y la imaginación se confunden para crear un espacio en el que todos, en la ficción, formen parte. Para evidenciar esta recreación, la primera persona de la autora surge en la narración y ya desde el principio asegura que la escritura es lo que ha salvado esta historia:

No quiero asegurar que esto pasó así, pero sí puedo decir, sin violentar en nada a la verdad, que cuando Revueltas llegó a Estación Camarón, azuzado por el rumor de una huelga de 5 mil o 15 mil trabajadores —las cifras varían con el tiempo— la escritura entró en unas vidas que, de otra manera, se habrían perdido como se perdió después el algodón [...] Solo a José Revueltas, a quienes los hombres de la asamblea miraban con recelo bajo la carpa que los protegía de la noche, se le ocurrió utilizar la palabra escrita para recordar todo lo que vio en esa primavera tumultuosa en el norte más norte de México (Rivera Garza, 2022a, pp. 22-23).

José Revueltas es recreado desde su figura de escritor y revolucionario, pero, sobre todo, desde su oficio de escribir, porque es gracias a esto que hay registros de esta huelga histórica, de otra manera no se habría tenido noticia. Se recrea y se reescribe para restituir al discurso histórico y literario lo que ya se había escrito, en este sentido, sobre *Luto humano*, *Autobiografía del algodón* es posible. Reconstruir sobre su propia historia familiar, inevitablemente, es escribir sobre una historia colectiva, la historia de una comunidad que existió en el mapa, pero que ya no existe. La novela se escribe sobre las huellas de otros y, por tanto, escribir es re-escribir al igual que habitar es re-habitar:

Se dirige y convoca las experiencias que lo marcaron en 1934, en el norte de México. Los agricultores que iniciaron y perdieron una huelga memorable ya no están ahí, eso es cierto, pero están sus huellas. El microscopio y el telescopio de la memoria, que son las palabras, nos permiten verlas. Aún más: nos dejan pisarlas. Recorrerlas. Aquí vamos. Los pasos juntos. La escritura, que no es sobre el regreso, sino el regreso mismo, abre así la posibilidad de la habitación y, aún más, de la cohabitación. Esa ardiente posibilidad. Esa verosímil pertenencia (Rivera Garza, 2022a, p. 92).

Así como la novela se inaugura con el viaje del escritor hacia Estación Camarón, la autora también comienza con un viaje. Todo el tiempo presente de la narración es escrito desde el movimiento; acompañada de su hijo o de diferentes amigos, se mueve por los distintos territorios de la frontera noreste para evidenciar su paso sobre los pasados de antaño y, entonces, ir recreando este pasado del que en la actualidad solo quedan algunos vestigios. Desde el norte, desde Estados Unidos, la autora viaja hacia Anáhuac y Estación Camarón para reconstruir su genealogía.⁶ Desde el viaje, se va pisando el mismo territorio que habitaron sus abuelos, los trabajadores del algodón y José Revueltas. Por eso se mezcla su presente con el pasado también andariego de sus familiares y de toda una comunidad. El viaje, simbólicamente, se presenta como promesa, tanto para Revueltas y su lucha revolucionaria como para sus abuelos y la esperanza de un pedazo de tierra y un trabajo; también para la propia escritora y la promesa de reconstrucción de una historia. La escritura forma parte, pues, de una práctica de registro y unión de muchas historias que se entretajan, metafóricamente, gracias a los hilos de algodón que se van trazando. El tejido textual como forma de restitución a algo que ya no está, pero que existió, se evidenciaría en los diferentes «sedimentos textuales» que la autora elige ir desedimentando para actualizarlos en el presente. Los hilos de algodón unen en una única trama a toda esta comunidad de Estación

⁶ Sobre el final, y a modo de reconocimiento personal, la autora escribe: «Poco sabía entonces que eso que me hormigueaba en la columna vertebral, eso que me despertaba a media noche con el cerebro enfebrecido, era menos un descubrimiento personal y más una costumbre familiar. Poco sabía yo que, en la *long durée* de mi propia historia, esa emigración emulaba muchas otras más iniciadas décadas, si no es que siglos atrás. El regreso a la frontera. El apego a la frontera» (Rivera Garza, 2022a, p. 276).

Camarón y de Poblado Anáhuac, hoy ya inexistentes, pero que, desde su propia ausencia, reclaman su vida anterior.



Fig. 2. *Autobiografía del algodón*

Toda la primera parte de la novela se estructura desde la mezcla de tiempos que comparten un único espacio y en la que todos los personajes se reúnen en él; un lugar de la frontera que ya no es habitado, pero que lo fue. La narración se configura desde un presente que atraviesa el túnel del tiempo y en el que los deícticos que marcan lugar también delimitan su temporalidad. El «aquí» y «allá» no solo evidencian un lugar desde el que se cuenta la historia, sino un tiempo enunciativo que es a la vez presente y pasado y, así, se convierten en deícticos cronotópicos que estructuran toda la novela para evidenciar la pisada del presente sobre las pisadas del pasado. Es por eso que se elige narrar desde el presente en movimiento, jugando siempre con estas particulares marcas lingüísticas como referencias de temporalidad en el lenguaje. El «aquí ya no hay algodón» (Rivera Garza, 2022a, p. 76) significa que lo hubo y, por lo tanto, existe el presente de la autora porque existió un pasado que lo permitió; esto significa desedimentar las capas del tiempo y del espacio para que surja lo que está, pero en silencio. El presente, pues, se manifiesta como el sedimento más superficial y desde el que se escribe para que se pueda ir desedimentando un pasado personal y colectivo de toda una comunidad, que existió gracias al proyecto de agricultura de algodón y que, paradójicamente, implicó su desaparición. Por todo ello, la genealogía no puede ser solo suya y, en consecuencia, la autobiografía pasa a ser la del propio algodón; con esto se evidenciaría que toda historia personal es colectiva (y viceversa), y que toda escritura es una reescritura. El mapa no está vacío, nunca lo estuvo. Por eso, la autobiografía del algodón surge como una restitución escrituraria. Nunca un mapa es una *tabula rasa*, nunca se pisa sobre tierra virgen:

Estación Camarón es una pila de tierra revuelta con escombros. [Se trata del asombro. Del asombro y del júbilo.] Un montoncito de piedras, eso es Estación Camarón. [Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies que a millares se articulan sobre la voz...] (Rivera Garza, 2022a, p. 78).

Viaja como viajaron otros, y desde el «aquí» y «ahora» logra evidenciar que hubo un «allá» que es lugar y tiempo, todo junto, como el tiempo geológico:

¿Para qué se lleva al cuerpo propio hacia la negación de la negación del espacio? Para que el cuerpo lo atestigüe: aquí hubo un campo de algodón. Aquí, una ciudad. Esto es el tiempo. Para que el cuerpo lo atestigüe: aquí hubo una huelga que fue un júbilo (Rivera Garza, 2022a, pp. 78-79).

Respecto a esto, Fernando Aínsa (2006), en *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, propone el término logos para hacer referencia a los territorios recreados en las literaturas latinoamericanas en las que el espacio (*topos*), al ser construido artísticamente, trasciende al logos por su carácter simbólico y discursivo. Estos lugares, plantea el autor, en las novelas latinoamericanas han cobrado un simbolismo muy particular, puesto que están intrínsecamente relacionados con los temas de identidad, política y cultura. El espacio como *logos* se propone como un objeto de estudio «geopoético» en el que el lugar se relaciona con el habitar: «En ese habitar un espacio, en la construcción progresiva del campo de la existencia, se aborda el problema de fijar direcciones y sentidos. Construir y habitar concretan el lugar, el *topos*; al describirlo se lo trasciende en *logos*» (Aínsa, 2006, p. 26). Ocupar el territorio, habitarlo, inevitablemente implica una construcción de subjetividad y de identidad: «El lugar es elemento fundamental de toda identidad, en tanto que autopercepción de la territorialidad y del espacio personal» (Aínsa, 2006, p. 23). En la misma línea, Donna Haraway (1999), en *La promesa de los monstruos. Una política regeneradora para otros inapropiados/bles*, también concibe a la naturaleza como una construcción discursiva, como ficción y como hecho. Como *topos*, es un lugar retórico, un lugar común en el que se puede reordenar el discurso y la memoria, y por esto es también *topos*: una figura, una construcción en movimiento, un artefacto, de ahí que pueda ser habitada y re-habitada como lugar y discurso público. La naturaleza no es algo que preexiste y al que se pueda ir, «no es el *otro* que brinda origen, provisión o servicios» (Haraway, 1999, p. 122). Como lugar y discurso público, permite romper con la tradición re-escribiéndola y re-habitándola por diversos actores implicados en «la construcción de categorías etnoespecíficas de naturaleza y cultura» (Haraway, 1999, p. 123). Por lo tanto, la re-escritura de esta naturaleza resulta fundamental para re-habitarla con diversos actores que pudieron haber estado excluidos de esta; cuando se reconoce la relación indisoluble entre naturaleza y cultura, es posible volver a escribir el discurso para incluir a sujetos que la propia elipsis discursiva había excluido. Si bien se puede observar que ambos autores están manejando el mismo significado para *topos* y para *logos*, resulta interesante hacer referencia a ambas nociones, ya que cada una aporta algo particularmente enriquecedor para el estudio de la frontera en *Autobiografía del algodón*. En tanto *topos*, el discurso literario de la frontera permite explicitar su carácter de categoría artefactual, de artificio, de discurso ficcional, siguiendo a Haraway (1999), dicho discurso, en constante cambio, permite su re-escritura y, por lo tanto, su re-habitación, una idea con la que insiste la escritora mexicana. Además, en tanto logos, siguiendo a Aínsa (2006), la frontera, en esta novela, puede estudiarse como un «espacio geopoético» en el que logra inscribirse en la tradición literaria de una territorialidad latinoamericana, estudiando las subjetividades particulares que la habitan. La frontera, pues, puede estudiarse como un espacio real, delimitado en un mapa y, por lo tanto, como un espacio colectivo y personal, definido en una historia que es familiar y que, inevitablemente, tiene que ver con la búsqueda de una genealogía de identidad. En tanto espacio geopoético se convierte también en espacio geopolítico: re-habitar desde el discurso también es reconstruir una genealogía de una comunidad que se autopercebe como fronteriza. En este sentido, se transforma en un «lugar de enunciación»,⁷ en un espacio de origen étnico específico en el que el migrar y moverse entre territorios, y entre lenguas fronterizas, constituye un lugar particular en el mapa; lo que Gloria Anzaldúa (2016) define como *borderlands*: un espacio delimitado que reclama su legitimación. La frontera deja de ser un límite y pasa a ser, desde su descripción y su construcción discursiva (*topos* y *logos*), un lugar en el mundo, una habitación. En *Borderlands. La nueva mestiza*, Anzaldúa (2016) reclama la frontera entre Estados Unidos y México como un lugar específico de identidad en el que el mestizaje, la hibridación y el plurilingüismo son constituyentes de esta subjetividad. Desde su reconocimiento como chicana, propone una nueva subjetividad que parte de la mezcla étnica como producto de la violencia colonialista, pero que, sin silenciarla, se la apropia para proponer un nuevo sujeto de enunciación: «la nueva mestiza». Esta obra es clave para todo el pensamiento de Rivera Garza y, sobre todo, para la novela que nos ocupa en este análisis. El lugar de la frontera y el concepto de mestizaje en el que se traza toda una genealogía es, además, una base teórica y literaria para muchísimas escrituras posteriores que se enuncian desde la fron-

⁷ Se sigue aquí el concepto de «lugar de enunciación» propuesto por Djamila Ribeiro (2020), entendido como un *locus* social en el que es necesario reivindicar para legitimar discursivamente las voces subalternas que históricamente han sido silenciadas: «Pensar en el lugar de enunciación es romper con el silencio instituido para quien fue subalternizado, un movimiento dirigido a romper con la jerarquía» (p. 68).

tera entre Estados Unidos y México. En este sentido, la genealogía que se traza en *Borderlands...* servirá para la genealogía de la propia Rivera Garza, puesto que Anzaldúa también será en esta historia «hija del algodón», como las otras mujeres que aparecen en la novela. Al igual que José Revueltas, la feminista chicana también constituirá una huella literaria sobre la que se escribe y se reescribe.

Por todo ello, ese espacio y tiempo indisolubles que se recrea en la novela a partir de la delimitación de la frontera como un lugar en el mapa que se re-habita desde los deícticos para dar cuenta de esa existencia y ese devenir histórico, constituye el *topos* específico que la autora elige delimitar para evidenciar las huellas de antaño. A partir de la práctica de escritura, se lo trasciende en logos y se convierte en *tropos* con el objetivo de pertenecer⁸ y reconstruir, desde un presente narrativo, una historia que desde el propio acto discursivo se actualiza, se muestra y se hace evidente:⁹ «Pertenecer es el mecanismo que utilizamos para volver palpable el tiempo. La escritura, que convoca al pasado, que lo requiere, también nos lo convida» (Rivera Garza, 2022a, p. 91).

Así como se elige comenzar la novela con la historia de los huelguistas en Estación Camarón para re-ocupar un espacio que hoy no existe en el mapa, la escritora continúa reconstruyendo su genealogía a través de los pasos de las familias que migraron desde siempre en busca de un pedazo de tierra, de un lugar donde asentarse en el que siempre estuvo como promesa el algodón y su cosecha. Las huellas de algodón de estas comunidades tienen como origen «una larga tradición de caminatas»,¹⁰ en la que también es necesario andar y desandar para recordar su identidad.

Luego de la derrota de la huelga, de las inundaciones que destrozaron los poblados y sus tierras, para que finalmente termine su devastación con una sequía interminable en la que era imposible cosechar nada, las personas se ven obligadas a seguir buscando alguna forma de sobrevivir. La migración, que es también una expulsión, expresa más de una vez la autora, nuevamente sucede a partir de la precarización de sus vidas y de la explotación de trabajo y de sus mismas tierras. Estación Camarón empieza a deshabitarse para pasar casi al olvido con su desaparición en el mapa actual. Sin embargo, con el Gobierno de Lázaro Cárdenas y su revolución agraria y apuesta a las reasignaciones de tierras (los ejidales) en la frontera de México con Estados Unidos, la clase trabajadora campesina comienza a sentir esperanza nuevamente con la promesa de un hogar. Desde Estados Unidos, con la crisis del veintinueve, comienzan a regresar los mexicanos, y en esta década se da una gran ola de migración entre estos que bajaban del norte y los que seguían migrando por los caminos que hoy se conoce como La Ribereña, poblados sobre el río Bravo, límite fronterizo entre ambos países. Es en estos años que el algodón se promete como «el oro blanco», y es este, junto a los proyectos políticos del momento, lo que hace que los campesinos y trabajadores migren: «Eran inmigrantes; eran desplazados; eran perseguidos de la fatalidad. Si los hubiéramos visto desde una avioneta, la línea que formaron sobre la tierra nos habría parecido un pesado animal crepuscular, una formación geológica con un movimiento propio casi imperceptible» (Rivera Garza, 2022a, p. 189).

Muchas de las familias que se vieron expulsadas de Estación Camarón migran más al noreste de la frontera y fundan lo que en el momento llamaron El Poblado de Anáhuac, por provenir de esta ciudad. Es este territorio que tiene nuevamente al algodón como protagonista, donde la autora reconoce su origen. En El Poblado es donde nace y desde donde reconstruye su genealogía, re-habitando el mapa, porque, al igual que Estación Camarón, ha dejado de existir:

Es extraño nacer en un lugar que no aparece en los mapas. Con el paso de los años, mientras nos mudábamos de ciudad en ciudad hacia el centro del país, resultaba cada vez más difícil responder

⁸ La autora insiste en la importancia de la pertenencia para dar cuenta del vínculo con el territorio que se habita y, en consecuencia, para su propuesta poética de «escrituras geológicas»: «Tenía razón el escritor mexicano José Revueltas cuando argumentaba que la pregunta sobre la pertenencia era la más importante de nuestras vidas. Todos los seres —humanos, plantas, animales, piedras— tenemos una ubicación, decía, todos ocupamos un espacio sobre la Tierra: eso es pertenecer. Esa es nuestra condición irrevocable y primigenia» (Rivera Garza, 2022c, p. 11).

⁹ Al respecto, Aínsa (2006) explica ese «habitar» como el espacio-tiempo que «es la propia experiencia, lo vivido, el lugar de la memoria y de la esperanza y, en la medida en que es posible representárselo, se lo puede reconstruir en la conciencia o, simplemente, recrearlo, crearlo, inventarlo en la ficción novelesca o poética [...] Un aquí y un ahora estrechamente fusionados que explican la dimensión de historicidad que puede reconocerse en todo espacio y en la dimensión espacial de todo devenir (pp. 30-31).

¹⁰ Anzaldúa (2016) habla de su tradición de «largas caminatas» como una condición de los migrantes y, en esta línea, Rivera Garza (2022a) retoma esta frase para adscribirse a esta tradición y también para elegir la caminata y el viaje como forma de escritura; una escritura que se constituye desde el movimiento.

a una pregunta simple: ¿De dónde eres? Soy de un nombre que no tiene correlato real. Soy de un sitio invisible para otros. Soy de lo que no está, excepto para mí. Para los míos. Soy de una cartografía subterránea (Rivera Garza, 2022a, p. 193).

Mientras que sus abuelos paternos, José María y Petra, migran de Estación Camarón a El Poblado de Anáhuac, sus abuelos maternos lo hacen regresando de Houston, Estados Unidos. Con este encuentro de familias migrantes, la escritora recrea su genealogía; citando a Gloria Anzaldúa, la autora se reconoce en este nomadismo: «Tenemos una tradición de migración, una tradición de largas caminatas» (Rivera Garza, 2022a, p. 194). La genealogía familiar de la autora tiene a la migración como elemento constitutivo de identidad y, por lo tanto, el origen es el movimiento mismo de dicha migración. La frontera, y con ella la migración que la caracteriza, se transforma en un lugar específico de su enunciación; como se desarrollaba anteriormente: si en su origen ya se presenta la migración como elemento de identidad, entonces, el movimiento debe enunciarse desde su práctica narrativa. En un presente que es tiempo en movimiento, la autora va caminando sobre las huellas de sus familias y, con ellas, va evidenciando el movimiento migrante desde la espacialidad y la temporalidad siempre en tránsito. Así pues, la autora escarba aún más en el tiempo y descubre en la historia de su abuelo paterno un pasado indígena, que encuentra sus raíces en una comunidad nómada ya exterminada: los guachichiles. En toda la tercera parte de la novela, titulada «Los que llevan a sus muertos en bolsas de gamuza fajadas a la cintura», la escritora escarba en el pasado de José María y su vida anterior a su tercera esposa, para descubrir, a través de los documentos, que los orígenes de su abuelo son indígenas. A partir de su acta de nacimiento y de los documentos que registran su primer matrimonio, ella descubre su pasado indígena, que por alguna razón fue borrado en los archivos posteriores. Mientras que en los primeros se los registra como indígenas, luego, en los documentos posteriores, esta genealogía étnica se borra y, según lo que su propia familia creía, eran todos ellos fruto de una larga historia de mestizaje:

Migrar también es borrar. Y ser borrado. No tengo manera de saber si esta fue una omisión personal de mi abuelo, o una decisión estratégica de sobrevivencia en un territorio que, como el norteño, acostumbra contar su historia como la historia de la desapropiación de las naciones indígenas. Arrasar es un verbo. Exterminar también (Rivera Garza, 2022a, p. 156).

Lo fundamental de este reconocimiento indígena es que aparece en la novela como un acto de restitución discursiva de una comunidad exterminada, no solo por su desaparición física, sino porque la elipsis del discurso público también lo ha excluido de su existencia histórica. Reconocer en el discurso de la novela la genealogía indígena es una forma de restituir lo que otros discursos hegemónicos han silenciado y borrado de la historia. El mestizaje, aunque real en la historia de México como en la de todos los países latinoamericanos, no deja de ser también un discurso que ha borrado una historia indígena fundamental. En *Escrituras geológicas*, siguiendo al activista y estudioso Mardonio Carballo,¹¹ afirma:

El concepto de mestizaje ha servido para ocultar, o incorporar en su forma borrada o invisible, la presencia indígena. [...] Tal vez nuestra tarea ahora en este sentido sea escarbar desde nuestro propio territorio de enunciación hacia abajo, capa tras capa, hasta encontrar ese punto de fuga indígena desde el cual podremos hablar con nuestra propia Coatlicue (Rivera Garza, 2022c, p. 151).¹²

Así como Anzaldúa (2016) reconocía en su genealogía personal a los aztecas y definía su lugar de enunciación a partir de esta nueva subjetividad, Rivera Garza (2022a) está reconociendo, al continuar y escribir junto a Anzaldúa, su origen indígena en los guachichiles. Es esta la razón por la que el libro *Borderlands...* es fundamental para la escritora, ya que, de alguna forma, junto a ella re-escribe su propia genealogía para continuar indagando en las subjetividades fronterizas de las que ambas son parte.¹³

¹¹ La referencia es a una entrevista que se le hace a Carballo en *El Universal* llamada «El mestizaje que creó el nacionalismo es pernicioso» (2019).

¹² Resulta necesario aclarar que cuando hace referencia a Coatlicue está incorporando la mitología mexicana que Gloria Anzaldúa (2016) destacaba y reconocía como parte de su genealogía.

¹³ Dedicándole toda una sección en su libro *Escrituras geológicas*, la autora insiste en la importancia de su obra: «Desde ahí, desde ese flujo que se esparce entre las capas de experiencia material, es cada vez menos posible leer el mestizaje, incluso el mestizaje

Por lo tanto, cuando escribe «migrar es también borrar. Y ser borrado» (Rivera Garza, 2022a, p. 156), podría interpretarse desde dos puntos de vista. Por un lado, en la misma línea que se viene desarrollando, lo que se ha borrado desde la misma situación de migración es el origen indígena de su familia y, con este origen personal, el de muchos migrantes en la frontera. Sin embargo, la elipsis discursiva de esta genealogía étnica se daría por múltiples razones; sin poder responder definitivamente, la autora reconoce que, así como el discurso del mestizaje y su historia hegemónica como parte de un discurso nacional ha borrado y, en consecuencia, ha exterminado toda una historia indígena que es necesario recuperar, también maneja la posibilidad de que el silencio de este origen sea parte de una estrategia de supervivencia de estas mismas comunidades de migrantes. Son muchas las referencias en la novela respecto al silencio como estrategia de supervivencia, para no dar más información que la necesaria cuando así lo exigen los controles migratorios y/o los controles de las patronales para registrar sus orígenes. Tanto en la historia de Petra —la abuela de la autora—, quien tiene su propio apartado en la obra para rescatar su historia como mujer, como la historia de la segunda esposa de su abuelo, Regina, a quien también se la rescata en esta misma línea, más de una vez el relato se detiene reflexionando sobre estos silencios intencionados para no ser parte de registros que, en definitiva, son mecanismos que ellas mismas reconocen como ejercicios de control y opresión. Los «errores» de los documentos que la autora recupera darían cuenta de que habría una intencionalidad de no dar más información que la exigida, y así mantener sus secretos como estrategias de subversión. Seguramente, decir más de la cuenta o, incluso, confirmar sus lugares de origen, podría tener un efecto contraproducente y, en consecuencia, de exposición a una violencia mayor. Esta perspectiva sería entonces una versión positiva en la que el silencio es parte de una estrategia de lucha. El secreto como parte de una identidad que se resiste frente a un sistema de opresión y violencia constante que el propio sistema regulatorio institucionaliza:

Guardar información de sí mismo es a veces de vital importancia frente a un oficial de inmigración. Cruzar la frontera puede depender más de lo que no se dice que de lo que se dice [...] No por nada esconder o disimular la información privada ha sido la costumbre entre nómadas y maleantes. Entre menos sepan de uno, mejor. El anonimato no deshumaniza; el anonimato, de hecho, ha permitido la sobrevivencia de muchos en ambientes hostiles o altamente jerárquicos (Rivera Garza, 2022a, p. 231).

En esta misma línea, sobre el final, reflexiona sobre el silencio que también su familia ha mantenido con respecto a su propia historia y la de estos años con la cosecha del algodón. Ella misma recuerda estos silencios en las conversaciones de sus padres y sus tíos, como si de alguna forma también continuaran con ese secreto para mantener desde la reserva algo que solo a ellos les pertenece:

Como si nos estuvieran protegiendo de ese saber o de esa memoria; o, ahora que lo pienso bien, como si hubieran estado protegiendo ese saber y esa memoria de todos nosotros. Al final, nos iríamos lejos, lejos de la casa, de la tierra de la labranza y nos convertiríamos poco a poco, de maneras tal vez inadvertidas, en el enemigo mismo. Estábamos en guerra. Y, en la guerra, nunca nadie le revela sus secretos al enemigo. El nombre de esa guerra era la modernización (Rivera Garza, 2022a, p. 201).

Frente a estos silencios, entre las elipsis de un discurso hegemónico que invisibiliza la existencia de muchas comunidades migrantes y los silencios estratégicos como formas de luchas y resistencia, el libro de Rivera Garza (2022a) surge, desde este mismo conflicto, como forma de restitución. Intentando respetar este silencio, la escritora se pregunta si es posible «fraguar modos de hablar de ellas, de esas vidas, sin traicionar los secretos guardados» (2022a, p. 202); entre estos límites, reconoce que «a veces un libro es una forma de regreso: una refamiliarización y una reparación. La plática que se retoma luego de años de sigilo» (2022a, p. 202). Según

de la nueva mestiza, como un concepto meramente metafórico. En *Borderlands*, Anzaldúa liga el mestizaje como concepto a un proceso histórico que, desde su punto de vista, es bestial e inmediato, el resultado carnal y demográfico de la conquista. Sin embargo, México era otra vez un país de mayoría indígena para los años en que se independizó de España a inicios del siglo XIX. El mestizaje, luego entonces, es un hecho menos tajante e inmediato, y más uno largo en el que ha sido fundamental el racismo y la marginalización del Estado mexicano, que, al menos en el caso de mi familia, no se completó cabalmente sino hasta inicios del siglo XX, a través de ese borramiento racial que con frecuencia acompaña a las largas andanzas de la migración» (Rivera Garza, 2022c, pp. 150-151).

una versión romantizada, recuerda, los guachichiles, comunidad nómada desde siempre, guardaban las cenizas de sus muertos en bolsitas de gamuza para llevarlos en sus largas caminatas; se podría finalizar con esta imagen para interpretar su novela como una bolsita, ya no de gamuza sino de algodón, pero que, a fin de cuentas, lleva también a sus ancestros para seguir caminando.

El invencible verano de Liliana: una biografía inevitablemente personal

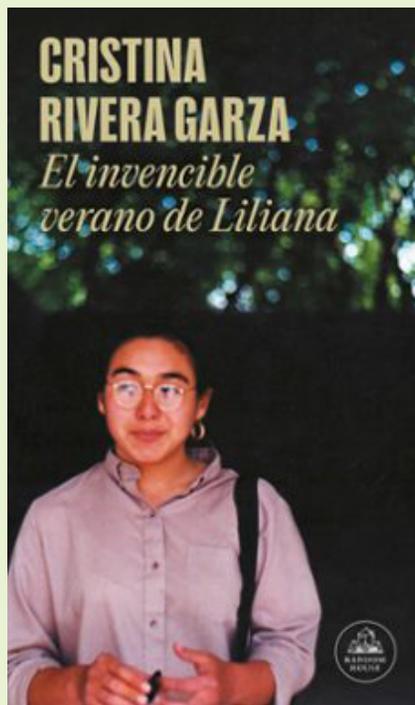


Fig. 3. *El invencible verano de Liliana*

El invencible verano de Liliana cuenta la historia de su hermana, quien fue víctima de feminicidio cuando este nombre no existía, y apenas tenía veinte años. Treinta años después, Rivera Garza (2022b) decide abrir la caja que habían guardado con sus pertenencias y, encontrándose con una cantidad de anotaciones, esquelas, cartas y dibujos —lo que llama «el archivo de Liliana» (Rivera Garza, 2022b, p. 63)—, se reconstruye su vida, su infancia, su noviazgo y su propia muerte. Este libro, pues, se presenta como forma de restitución no solo de la vida de Liliana, sino también de la propia autora. Entre biografía y autobiografía, entre imaginación y escritura documental, este libro es, además, restitución, memoria y celebración de la corta vida de Liliana. Sin embargo, también es escritura autobiográfica en la que, desde la voz de la propia autora, emerge una escritura también de duelo y, sobre todo, como forma de hacer justicia. Un texto que puede escribirse como se escribe porque en la actualidad hay un lenguaje para hacerlo; más de una vez la autora refiere a esta imposibilidad de referir al crimen de su hermana con el nombre de «feminicidio». Justamente porque ahora sí está incorporada, es que Rivera Garza (2022b), también desde una pluralidad que es siempre un «nosotras», logra escribir y referirse a estos hechos con su nombre, y puesto que muchas de las que ya no están, como su propia hermana, no tenían el lenguaje necesario para identificar la violencia, este libro también es literatura de denuncia.

A través de los papeles de Liliana, de recuerdos, de transcripciones de los testimonios de amigos, de expedientes que se piden para investigar el caso ya archivado hace treinta años y, sobre todo, a través de un relato que se teje a partir de la voz de la autora, que va contando su proceso de investigación y su viaje por los lugares que vivió Liliana sus últimos años de vida, se va tejiendo en un mismo texto, mostrando todos esos documentos, una biografía que, además, es la propia. Entre literatura de duelo y reconstrucción imaginativa de lo que pudo haber pensado o hecho Liliana, dedicándole toda una sección a sus propias transcripciones, en la que emerge su propia voz, este libro es escritura documental, como propone definirla, en el que el trabajo de archivo y recuperación de testimonios son parte de un mismo corpus textual. En este sentido, se estudiará la voz narrativa de la propia autora que emerge y se configura desde un *yo* que, aunque siempre personal, intenta mostrarse, en coherencia con su propuesta estética y política, como un *yo* concebido como relacional y, por lo tanto, siempre colectivo.

Al retomar los planteos de la filósofa italiana Adriana Cavarero, Butler (2009) desarrolla la idea de que la interpelación y el reconocimiento del sujeto solo puede darse a partir de la noción de que el *yo* solo existe en función de un *tú*, como se mencionó en el apartado anterior, y esta exposición en la interpelación¹⁴ es la que sostiene éticamente la pregunta fundamental: más que preguntarse «quién soy» hay que preguntar «quién eres», afirma la autora. La idea de un sujeto interior cerrado en sí mismo no es posible, la existencia de uno resulta en la medida de otro que lo conforma; asumir esta base relacional es reconocer ese otro indisoluble, en efecto, la tarea ética sería justamente esta:

En un sentido importante, existo para y en virtud de ti. Si he perdido las condiciones de la interpelación, si no tengo un «tú» a quien dirigirme, me he perdido a «mí misma». Cavarero sostiene que uno solo puede contar una autobiografía a otro y hacer referencia a un «yo» únicamente en relación con un «tú»: sin el «tú» mi propia historia resulta imposible (Butler, 2009, p. 50).

Como ya se ha desarrollado, este sujeto relacional que estudia Butler (2009) resulta fundamental para la escritura de Rivera Garza y en particular para esta novela en cuestión, puesto que podríamos interpretar que para dar cuenta de esa relación y reconstruir la vida de su hermana está respondiendo a esa pregunta que para Cavarero es éticamente esencial. La pregunta «¿quién eres?» es la que regiría toda la escritura, sin embargo, resulta inevitable que, a medida que reconoce e intenta responder esa pregunta, el propio *yo* de la narración se expone por esa misma interpelación. No sería posible, pues, contar la biografía de su hermana sin dar cuenta explícitamente de ese *yo* que lo reconstruye y que pregunta. A medida que encuentra posibles respuestas, esa voz singular del principio va dando lugar a la voz de ese *tú*, que es su hermana;¹⁵ incluso, la propia estructura de la novela evidenciaría esta desposesión de la que se hablaba.¹⁶ En consecuencia, podríamos afirmar que la singularidad de ese *yo* del principio va dando paso a la singularidad de ese *tú* y, de esta manera, la base relacional configura el relato que puede entenderse como biografía a la vez que autobiografía. Es por esta razón que, incluso cuando transcribe las notas y cartas de la hermana, si bien por un lado emerge la propia voz de ella (esta sería la intención explícita de la autora), por otro, siempre emerge el *yo* para dar cuenta de esa interpelación. La estrategia de mostrar esta relacionalidad se manifestaría en la explicitación del mismo proceso de escritura, dando cuenta del lenguaje que ella ahora posee que le permite especular, imaginar e interpretar la violencia de la que era víctima y que se manifestaba en sus propias notas. Sin embargo, como se afirmaba anteriormente, es muy significativo el protagonismo que va cobrando en la construcción de su biografía. Es más, hay una intención por parte de la autora de que al transcribir sus notas haga emerger el *yo* de la propia Liliana. Esta estrategia de desapropiación y recontextualización del propio archivo¹⁷ es una forma de que Liliana tenga su propia voz y sea la autora, también, de su propia vida:

La tentación de reconstruir la vida de Liliana como una víctima inerme ante el poder avasallador del macho fue grande. Por eso he preferido que hable ella misma: tengo la impresión de que, a cada vuelta del camino, aun en los momentos más oscuros, Liliana no perdió la capacidad de

¹⁴ «La singularidad del otro queda expuesta ante mí, pero la mía también se expone ante él. Esto no significa que seamos lo mismo; solo quiere decir que estamos unidos uno a otro por lo que nos diferencia, a saber: nuestra singularidad» (Butler, 2009, p. 52).

¹⁵ Para fundamentar esta lectura, se citarán algunos ejemplos que indican ese *tú* de Liliana. Si bien es posible hablar del *tú* que refiere al lector, en este caso hay una clara intención de referirse a esa desposesión *yoica* de la que habla Butler (2009), a partir de la reconstrucción de la vida de Liliana y el trabajo de archivo con sus propias escrituras. El estilo de narración a lo largo de la obra cambia, puesto que son múltiples los registros de escritura y la multiplicidad de géneros. Sin embargo, al *tú* que hacemos referencia en este trabajo es al de la propia Liliana de la que hay indicios explícitos: «Esto es tomar la decisión de seguir buscándote» (Rivera Garza, 2022b, p. 25); «Que podíamos luchar en voz alta y con otras para traerte aquí, a la casa de la justicia» (p. 43); «En un mundo así, guardar silencio fue una forma de arroparte, Liliana» (p. 42).

¹⁶ Es significativo que, en las primeras secciones del libro, la voz de la propia autora sea la protagonista, dando cuenta de su búsqueda y proceso de investigación acerca la muerte de su hermana. Sin embargo, a medida que avanza la novela, las secciones van dando paso a la propia vida de Liliana. Si bien la voz de Rivera Garza nunca deja de evidenciarse puesto que elige contar toda la biografía desde una primera persona, es cierto que sobre la segunda mitad del libro la voz de Liliana y las voces de sus amigos son las que cobran protagonismo. Parecería ser que esa desposesión del «relato del yo» va evidenciándose en el propio avance del discurso.

¹⁷ Al respecto, en *Escrituras geológicas*, escribe: «Leer esos papeles con sus ojos, es decir, obedeciendo a la operación vital y lingüística que los produjo en primer lugar, fue el segundo gran reto de mi tarea. El primer reto fue dejar de llorar» (Rivera Garza, 2022c, pp. 179-180).

verse a sí misma como autora de su vida [...] Yo creo profundamente en esa Liliana. Yo amo profundamente a esa y a todas las Lilianas. Pero aquí, lo que cuenta, es su voz y su letra, sus letras (Rivera Garza, 2022b, pp. 198-199).

Es significativa esta elección de mostrar a Liliana como la propia autora de su vida a partir de sus escrituras; si bien ya no tiene voz —podría interpretarse que tampoco la tenía en vida dada la situación de violencia—, al elegir mostrar de manera directa sus anotaciones, lo que se intentaría destacar sería esa propia autodeterminación arrebatada por parte de su expareja. Recuperar esas escrituras, entonces, es sinónimo de recuperar la vida de Liliana, escuchándola.¹⁸

Así como por un lado la obra se narra desde un *yo* identificado con la propia autora, que va tejiendo, a partir de los múltiples sedimentos textuales, la historia y su propio proceso de escritura, por otro, el texto se presenta, vale reiterar, como una biografía a la vez que una autobiografía. Hablar de su hermana es hablar de sí misma. Hablar de su feminicidio es hablar en tanto mujer y, por lo tanto, la narración inevitablemente deviene en la configuración de una pluralidad política de un «nosotras» que quiere, a la vez que celebrar su corta vida, hacer justicia por un crimen que hoy tiene su lenguaje gracias a toda una red de mujeres que han luchado por esto. Desde este lenguaje es que, treinta años después, puede trabajar con los archivos (tanto institucionales como personales) y recontextualizarlos para seguir interrogando a la Justicia:

Uno nunca está más inerme que cuando no tiene lenguaje. ¿Quién, en ese verano de 1990, iba a poder decir, con la frente en alto, con la fuerza que da la convicción de lo correcto y de lo cierto, y la culpa no era de ella, ni dónde estaba ni cómo vestía? ¿Quién en un mundo donde no existía la palabra feminicidio, las palabras terrorismo de pareja, podía decir lo que ahora digo sin la menor duda: la única diferencia entre mi hermana y yo es que yo nunca me topé con un asesino? La única diferencia entre ella y tú (Rivera Garza, 2022b, p. 42).¹⁹

El feminicidio como figura legal existe en México desde 2012. En 2019, las feministas chilenas se congregaron gritando a coro un canto que retoma los discursos patriarcales para evidenciar, desde el lenguaje, de quién es la responsabilidad: «Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía [...] el violador eres tú». Con este lenguaje presente puede, entonces, reconstruir la vida de su hermana y escribirla. Y puesto que, como todo lenguaje, es una práctica colectiva, como lo ha afirmado más de una vez, su *yo* es siempre plural. Un ejemplo concreto de esto se observa en el fragmento citado anteriormente, en el que se puede dar cuenta, por un lado, de la reescritura y apropiación del canto feminista chileno, desapropiándose en una recontextualización que permite interrogar su pasado a través de un lenguaje que hoy existe y permite identificar lo que antes era muy difícil de hacer. Y, por otro, evidenciar una reconfiguración del plural feminista en el que la diferencia entre una y otra no existe: entre Liliana y Cristina, entre Liliana y nosotras. Estas preguntas que manifiestan la imposibilidad de un lenguaje preciso en ese momento también constituyen esa voz narrativa que habla del sentimiento de vergüenza y de la culpa; aun reconociendo la importancia de las palabras, reconoce esos inevitables sentimientos que la acechan:

¿Se puede ser feliz mientras se vive en duelo? La pregunta, que no es nueva, surge una y otra vez durante esa eternidad que es el quebranto. Se habla mucho de la culpa, pero no lo suficiente de la vergüenza. La culpa del sobreviviente puede atraer una sospecha acaso saludable, un titubeo incluso razonable, acerca del placer, del gusto, de la compañía. La vergüenza es una puerta cerrada a piedra y lodo. Pocas actividades requieren más energía, tanta atención al más mínimo detalle, como odiarse a sí mismo. Es una tarea milimétrica. Agotadora. De tiempo completo. [...] fue fundamental prohibirse cualquier actividad que pudiera interrumpir la danza de la vergüenza y el dolor. Una ceremonia muchas veces repetida. Algo acaso religioso. Nunca es una decisión consciente, pero sí es brutal (Rivera Garza, 2022b, p. 25).

¹⁸ De acuerdo con esto, reflexiona sobre el libro y afirma: «[...] Liliana tuvo el cuidado de dejar tras de sí, como Hansel y Gretel, una serie de migajas en las que inscribió su propia versión de la historia. Si la sociedad patriarcal insistió en contar su asesinato en la clave machista de crimen pasional, que intrínsecamente culpaba a la víctima y exoneraba al agresor, mi hermana contó una historia distinta» (Rivera Garza, 2022c, p. 179).

¹⁹ Esta apelación a la lectora es significativa ya que reúne un «nosotras» que se amplía a quien lee y, en efecto, se nos incluye en la misma situación de interpelación.

Por todo ello, la autora insiste en definir estas escrituras personales como «autobiografías después del yo» o «heterografías», dos acepciones que elige, continuando en la línea de Butler (2009), para dar cuenta de toda relacionalidad constitutiva del sujeto.

Al igual que en *Autobiografía del algodón*, en esta obra también se evidencia esta idea del tiempo y el territorio como sedimentos que hay que escarbar para dar cuenta de un pasado inacabado. En la misma línea, en *El invencible verano de Liliana*, la voz narrativa también emerge desde un tiempo presente siempre en movimiento. La figura del yo en esta obra se va configurando a medida que habita por los lugares que estuvo su hermana, haciendo explícito su proceso de búsqueda e investigación. Principalmente en las primeras cuatro secciones, la voz de la autora es quien cobra mayor protagonismo. Al igual que en la novela anterior, esta también comienza con un viaje y con esa escritura en movimiento que se desea evidenciar. En este caso, el viaje es por Ciudad de México y comienza con el recorrido por distintas oficinas para encontrar el expediente de la muerte de su hermana, treinta años atrás, ocurrido en esa ciudad. Simbólicamente, este recorrido por la ciudad, dando datos específicos por los lugares que pasa, también es un viaje en el tiempo: «Hemos venido de tan lejos: venimos de veintinueve años atrás» (Rivera Garza, 2022b, p. 28). En este sentido, nuevamente se observa esa escritura desde un presente que atraviesa el túnel del tiempo, utilizando esos deícticos cronotópicos para expresar ese tiempo y espacio indisolubles:

No es más allá; es aquí. Adverbio de lugar. ¿Entramos en el Mictlán o salimos, por primera vez del Mictlán? Aquí falleció mi hermana. Me corrijó: aquí la asesinaron. Según la orden de arresto: aquí la mató él [...] Aquí llegaron los primeros reportes periciales y las fotografías y las transcripciones de los testigos. Aquí, en algún momento, pasó de mano en mano la averiguación previa [...] Aquí, o cerca de aquí, se expidió la orden de aprehensión contra Ángel González Ramos, el hombre al que nunca apresaron; el hombre que, libre hasta el día de hoy, no ha tenido que enfrentar la ley ni pagar por su crimen. El hombre impune. Tal vez aquí estuve hace treinta años (Rivera Garza, 2022b, p. 33).

Utilizando las mismas estrategias discursivas, los deícticos estructuran toda la novela para evidenciar la pisada del presente de la autora sobre las pisadas del pasado de Liliana: «Este es el territorio de Liliana. Todo esto alguna vez fue tocado por sus ojos. Los pájaros que nos reciben apenas si llegamos a la Agencia 40 son todos sus pájaros» (Rivera Garza, 2022b, p. 31). Expresando una cercanía espaciotemporal y una existencia que solo se evidencia en el mismo acto de enunciación, se elige narrar desde el presente en movimiento, jugando siempre con estas particulares marcas lingüísticas como referencias de temporalidad en el lenguaje. En la acumulación de ellos no solo se evidencia el yo que lo enuncia y su presente, sino que marca, en simultáneo, ese allá del pasado en el que estuvo su hermana. Pisar sobre el mismo territorio es pisar sobre sus huellas y, en consecuencia, desedimentar ese tiempo geológico para presentificarlas y evidenciar ese pasado inacabado del que habla la propia autora: «Esto, el pasado que no es pasado, pero sí un sí mismo junto con el presente» (Rivera Garza, 2022b, p. 37). Así pues, vuelven a aparecer cuando se visita la universidad donde estudió Liliana:

Ahí estaba Liliana. Su presencia. Toda entera. ¿Qué es lo que se prende en el cerebro cuando creemos que de un minuto a otro aparecerá frente a nosotros lo que perdimos hace todo el tiempo? [...] Nos quedamos un rato atónitos, escuchando los murmullos y observando, en el movimiento de los cuerpos, su cuerpo en movimiento. Su cuerpo vivo entre los otros cuerpos. [...] Ahí estaba Liliana, en otro invierno, con la luz del mismo sol picándole la piel. Ahí iba, corriendo, tratando de llegar a tiempo a una clase insoportable [...]. Su voz, podía oír su voz en todos lados. El eco de su risa (Rivera Garza, 2022b, pp. 128-130).

La elección de estos deícticos que indican lugar refleja, podríamos afirmar, ese tiempo geológico que siempre es tiempo en el territorio; por esta razón, la autora insiste en la idea de un movimiento vertical: escarbar es justamente desedimentar en la profundidad las capas que con el tiempo se van acumulando; solo de esta manera las huellas se hacen visibles y, en consecuencia, el pasado se actualiza produciendo presente a la vez que permitiéndolo.

En la misma línea, pisar sobre sus huellas, transitando por los mismos lugares donde estuvo, es lo que se realiza también a través de su desedimentación con sus anotaciones y cartas. Así como se habita el mismo territorio, también se habita sobre sus huellas escriturarias. «Escarbar» sobre estos sedimentos textuales es una

forma de habitar junto a ella, desedimentando las capas del tiempo para que emerja su propia voz. Como planteábamos anteriormente, la voz de Liliana se escuchará (o se leerá) por el proceso de desedimentación de un *yo* que constantemente hace explícita esta intervención. Y justamente mediante esta estrategia desapropiativa es que el pasado se presentifica y se unen, en un mismo corpus textual, todos los tiempos.

Por otra parte, estas formas lingüísticas no solo simbolizan la coincidencia entre el pasado de Liliana y el presente de Cristina como modo de encuentro, sino que, paradójicamente, también operan para marcar el desencuentro impuesto por la propia muerte: el provocado por el pasado de un duelo que detiene el tiempo y la sumerge en esa pausa:

Allá afuera se pasean las vidas que continuaron: las carreras, los libros, los viajes, los cumpleaños, los hijos. Pero aquí adentro, bajo el influjo del aire que rasga los picos del volcán, para tocar después, meditabundo, el interior de nuestros pulmones con sus alas frías, aquí adentro somos pura pesadumbre. Es mentira que el tiempo pasa. El tiempo se atora. Hay un cuerpo inerte aquí, atrancado entre los goznes y pernos del tiempo, que suspende el ritmo y la secuencia (Rivera Garza, 2022b, p. 41).

Se podría interpretar, pues, que la escritura de la biografía es una forma de restituir la vida de Liliana, pero también restituir la propia vida de Cristina mediante una literatura que se propone como forma de recordar, celebrar y, también, de reclamar justicia. La escritura y su proceso se manifiestan como una manera de encuentro con su hermana y también como una forma de cumplir con ese duelo que detiene el propio tiempo. Reclamar justicia, mediante la misma práctica de escritura, es una forma de reconciliación con un sentimiento de culpa y vergüenza que se mencionaba anteriormente. Sin embargo, este reclamo también es viable por la posibilidad de poseer un lenguaje que lo permite. Es por esta razón que, habitar sobre las huellas de Liliana, es también habitar sobre las huellas de todas las mujeres que fueron víctimas de feminicidio. En este sentido, aunque los deícticos evidencien y configuren un *yo* que siempre se encuentra en relación espaciotemporal con ese *tú* que es su hermana, es, además, un *yo* plural que deviene en un *nosotras* inevitable; las huellas son de muchas:

Un pie sobre una huella. Muchas huellas. Más pies. Nos confundimos ahora. Los pies que se ajustan a las siluetas invisibles de otros pasos. Las siluetas que se abren para dar cabida a nuestros pies. Somos ellas en el pasado, y somos ellas en el futuro, y somos otras a la vez. Somos otras y somos las mismas de siempre. Mujeres en busca de justicia. Mujeres exhaustas, y juntas. Hartas ya, pero con la paciencia que solo marcan los siglos. Ya para siempre enrabiadas (Rivera Garza, 2022b, p. 17).

Así pues, a modo de conclusión, se podría afirmar que justamente en esa relación de interpelación entre ese *yo* que se manifiesta y ese *tú* que se desedimenta, junto al intento de la escritura como forma de encuentro y de trascendencia de la muerte, serían manifestaciones escriturarias para reconocer la base ética de la que habla Butler (2009). Que su escritura quede entre la biografía de Liliana y la inevitable autobiografía de la escritora es una manera de continuar con su propia propuesta estética: «Toda escritura que valga la pena es personal» (Rivera Garza, 2022c, p. 186). Sin embargo, desde la configuración de una historia propia, esta se des-apropia en la medida que la red de relaciones se hace explícita y el *yo* de la enunciación devenga siempre en un *nosotros* del discurso: esta, justamente, sería su propuesta política: «Desedimentar un feminicidio»²⁰ es, en definitiva, necesariamente desedimentar muchos feminicidios.

²⁰ Así titula Rivera Garza el capítulo que reflexiona sobre *El invencible verano de Liliana* en *Escrituras geológicas*.

Consideraciones finales

A partir del análisis de su propuesta estética desarrollada en *Escrituras geológicas*, el presente trabajo tuvo como objetivo principal abordar los dos últimos libros de ficción de Cristina Rivera Garza como constitutivas de todo un proyecto de escritura que la autora viene consolidando. Siendo el tema del yo uno de los más analizados, ambas novelas se estudiaron desde esta perspectiva para dar cuenta de los diálogos que se establecen entre su producción ensayística y literaria. En este sentido, las nociones que propone de «autobiografías después del yo» o «heterografías», a partir de la lectura de Butler (2009), resultan fundamentales para el análisis de las obras aquí abordadas.

Tanto en *Autobiografía del algodón* como en *El invencible verano de Liliana* se observa esa voz narrativa de la propia autora que emerge y se configura desde un yo que, aunque siempre personal, intenta mostrarse, en coherencia con su propuesta estética, como relacional y, por lo tanto, siempre colectivo. Evidenciarlo en la propia escritura es parte de su poética de desapropiación y desedimentación. Así pues, «escarbar», «re-escribir» y «desapropiar» son palabras claves para explicar lo que ella denomina «escrituras geológicas»: una práctica de escritura desapropiativa que se propone quitar las diversas capas de los «sedimentos textuales» para dar cuenta de que toda escritura se apoya sobre escrituras anteriores; de esta manera, habitar un territorio siempre es re-habitarlo, así como escribir un texto siempre es re-escribirlo.

En ambas obras se observa un intento de desedimentación: por un lado, su genealogía familiar a partir de la historia de la cosecha de algodón en la frontera de Tamaulipas y la obra de José Revueltas y Gloria Anzaldúa, y, por otro, la vida y muerte de su hermana a partir de la documentación y de las pertenencias de Liliana. En este sentido, dar cuenta de sí misma, pues, será desde estrategias de reescritura y de mixtura de géneros para evidenciar ese yo relacional desde el que se enuncia y se narra su propia historia.

Referencias bibliográficas

- Ainsa, F. (2006). *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Madrid: Vervuert.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Haraway, D. (1999). Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles. *Política y Sociedad*, (30), 121-164.
- Ludmer, J. (2009). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta educativa*, (32), 41-45. <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Olaizola, A. (2022). Las escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza. *Boca de Sapo*, 23(33), 84-93. <https://www.academica.org/andres.olaizola/45>
- Olaizola, A. (2021). Escritura en migración: transmedialidad y poética en Cristina Rivera Garza. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (142), 137-153.
- Ribeiro, D. (2020). *Lugar de enunciación*. Madrid: Ediciones Ambulantes.
- Rivera Garza, C. (2020). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Barcelona: Debolsillo.
- Rivera Garza, C. (2022a). *Autobiografía del algodón*. Barcelona: Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2022b). *El invencible verano de Liliana*. Barcelona: Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2022c). *Escrituras geológicas*. Madrid: Vervuert.
- Villalobos-Ruminott, S. (2016). *Heterografías de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción*. Adrogué: La Cebra.