

MONTAGE AND 'ZOZOBRA' IN THE AUTOBIOGRAPHY OF COTTON AND LILIANA'S INVINCIBLE SUMMER, BY CRISTINA RIVERA GARZA

LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO

ORCID.ORG/0000-0002-3268-7658

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

luis.estradaorozco@viep.com.mx

Abstract: *The Autobiography of Cotton and Liliana's Invincible Summer, by Cristina Rivera Garza, benefits from the porosity between literary genres to make fiction and non-fiction work together both with the archive and the political stances in the books. In the first one, a critic to the extractivistic logic of economic development and criminal violence; in the other, femicide. The present article links Rivera Garza with 1) the implications of montage as a crucial technique in non-fiction, which Amar Sánchez explores in Rodolfo Walsh's work; and 2) Mexican philosopher Emilio Uranga's idea of zozobra, a form of constant vulnerability. To Amar Sánchez, the disposition of facts, data and subjects participate in the "editing" of the textual artifact that searches for the non-official true. It is the counterpart of Cristina Rivera Garza's desedimentación. On the other hand, zozobra frames the contingency that accompanies Rivera Garza's subjects and narrators across the Mexican space: at any given moment, crime or political changes can erase them. It is the zozobra what moves them to search transformative intersubjectivities.*

KEYWORDS: NON-FICTION; GEOLOGIC WRITING; FEMICIDE; AUTOBIOGRAPHY; HYBRIDITY

RECEPTION: 08/10/2024

ACCEPTANCE: 21/02/2025

MONTAJE Y ZOZOBRA EN AUTOBIOGRAFÍA DEL ALGODÓN Y EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA, DE CRISTINA RIVERA GARZA

LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO

ORCID.ORG/0000-0002-3268-7658

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

luis.estradaorozco@viep.com.mx

Resumen: *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, de Rivera Garza, se benefician de la porosidad entre géneros literarios para hacer que la ficción y la no-ficción trabajen en conjunto con el archivo y las posturas políticas de los libros. En uno, la crítica a la lógica extractivista del desarrollismo y la violencia criminal; en el otro, el feminicidio. El presente artículo pone en contacto a Rivera Garza 1) con las implicaciones del “montaje” como técnica crucial en la no-ficción, que Amar Sánchez explora en la obra de Rodolfo Walsh, y 2) con la idea de *zozobra* del filósofo mexicano Emilio Uranga como una forma de constante vulnerabilidad. Para Amar Sánchez la disposición de hechos, datos y sujetos “montan” un dispositivo textual que busca una verdad no-oficial. Es la contraparte a la *desedimentación* de Rivera Garza. La *zozobra*, por su parte, enmarca la contingencia que acompaña a sujetos y narradores de Rivera Garza a través del espacio mexicano: en cualquier momento el crimen o los vaivenes políticos los pueden arrasar. Esta *zozobra* les mueve a buscar intersubjetividades transformadoras.

PALABRAS CLAVE: NO-FICCIÓN; ESCRITURA GEOLÓGICA; FEMINICIDIO; AUTOBIOGRAFÍA; HIBRIDEZ

RECEPCIÓN: 08/10/2024

ACEPTACIÓN: 21/02/2025

INTRODUCCIÓN

En *Escrituras geológicas*, Cristina Rivera Garza advierte que la gran mayoría de los estudios —teóricos o no— que revisa en el volumen “han estado presentes y han atravesado [...] los procesos de escritura de [...] *Había mucha neblina o humo o no sé qué* [2016], *Autobiografía del algodón* [2020], *El invencible verano de Liliana* [2021]” (2022: 18). En efecto, los tres libros parten de indagaciones del pasado (el primero, sobre el escritor Juan Rulfo; el segundo, sobre la familia de la autora y su relación con el cultivo de algodón en el norte de México, y el tercero, sobre el feminicidio de su hermana Liliana); los tres emplean procedimientos de indagación documental, y los tres se benefician de la imaginación y del ensayo, ubicándose en un espacio que difumina los límites convencionales de los géneros literarios y editoriales. Es decir, “son obras que no responden a la clasificación convencional que distingue entre ficción y ‘no-ficción’ y que se sitúan en un territorio incómodo entre la invención y el archivo” (Cruz Arzabal, 2022: 45). La autora, al expresarse así sobre el conjunto de obras señalado, vuelve patente lo que la crítica ha mencionado sobre su escritura a partir de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, de 2013, en la que se percibe una etapa distinta a la previa, aunque ambas no carecen de conexiones (Corona Pérez, Quintana, Plaisi Robert, Romero Luna y Talbi-Boulhais, 2015: 187; Cruz Arzabal, 2022: 45; Taboada Hernández, 2023: 2).

El conjunto de la obra narrativa y poética de la tamaulipeca tiene, además, el acompañamiento de al menos tres materiales ensayísticos (el mencionado *Los muertos indóciles...*, pero también, *Dolerse. Textos desde un país herido*, de 2011 y reeditado en 2015, y el reciente *Escrituras geológicas*, de 2022), cuyas reflexiones han “sido entendidas como reverberaciones teóricas del ejercicio creativo de la narradora y ensayista, a tal punto que, incluso, se ofrecen, de acuerdo con los estudiosos, como el andamiaje argumental idóneo —si no es que el único— para entender sus incursiones en la ficción” (Taboada Hernández, 2023: 3). Para la discusión que me interesa ahora, propongo una lectura de la obra de Rivera Garza, enfocada en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, que, sin obviar sus propias reflexiones teóricas, no las comprenda como un “andamiaje argumental” exclusivo para analizar su obra, sino que vincule las ejecuciones y discusiones de la propia Rivera Garza en torno a reflexiones teóricas previas de los géneros de no-ficción; en particular, la contribución de la argentina Ana María Amar Sánchez.

Al revisar el libro de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (1957), Amar Sánchez nota la importancia del *montaje* en la no-ficción. Es decir, la manera en la que las piezas utilizadas en esta narrativa —a la manera del cine documental— son seleccionadas y organizadas por la estrategia autoral de un modo específico, para cumplir un propósito de sentido narrativo que implica la participación activa del lector más allá de la idea del realismo decimonónico de “reflejo de la realidad” (1992: 24-25), además de generar, a través del montaje, una búsqueda de verdad que se oponga a las “verdades oficiales” ofrecidas por las narrativas sustentadas por poderes hegemónicos (34). Esto, como se verá, tiene vínculos directos con la propia poética que Rivera Garza ha venido articulando desde *Los muertos indóciles* (2013), en principio, en cuanto a una “escritura documental” que supere la relación velada de la novela histórica con el archivo y que avance hacia una narrativa de calado político al hacer evidente tal relación (2013: 113-114), pero, sobre todo, en la posibilidad que la propia autora ofrece en el conjunto de su obra para que el lector no sólo sea capaz de trabajar con el montaje, sino para, en cierto sentido, desmontar lo que ella ha organizado. Para ello, ampliaré la idea del *montaje* de Amar Sánchez y exploraré su interpretación del campo de la no-ficción como un texto cuyas relaciones con el sistema narrativo interno y el mundo referencial externo generan “figuras recursivas”, de un modo similar al que se generan en ciertas artes plásticas (1992: 37). Es decir, argumento que, además de la oportunidad que ofrece al lector para “desmontar” su obra, el conocimiento de los múltiples materiales también permite una experiencia lectora de conjunto de un modo análogo a la mencionada recursividad.

Como ha sido dicho, Rivera Garza concibe los tres libros de creación mencionados como un conjunto que comparte una variedad de conexiones. Sin embargo, en el presente artículo, he decidido centrarme en los dos últimos, pues comparten entre sí un énfasis mayor en un elemento más: tanto *Autobiografía del algodón* como *El invencible verano de Liliana* son escrituras que —en la terminología del filósofo mexicano Emilio Uranga— presentan un carácter zozobante. Para el filósofo, el mexicano se definía ontológicamente por su condición accidental, una definición que bien podía extenderse hacia una concepción de humanidad mucho más amplia y flexible (2013: 47-48). Esta accidentalidad implicaba una conciencia de fragilidad, y, por ello, una perpetua oscilación entre el ser y la nada. Antes de ser una concepción trágica y cerrada, Uranga propone que esta conciencia de la fragilidad que implica un

continuo “estar en medio” de polos opuestos permite procesos de dinamismo creador (42), tales como las relaciones intersubjetivas que hacen que el individuo salga de su conciencia insular y alcance lo comunitario (98). Como discutiré, los libros de Rivera Garza que me interesan ahora comparten no sólo la importancia del montaje en la no-ficción, sino también el carácter zozobante que he esbozado en dos sentidos. Primero, se trata de narrativas en las que tanto narradora como sujetos están siempre conscientes de la posibilidad de no-ser, es decir, de los múltiples modos en los que las condiciones materiales y políticas de México amenazan constantemente al individuo con la muerte y la desaparición no sólo física, sino también con el olvido de la memoria de su comunidad o el borramiento total o parcial de los archivos oficiales. Segundo, este carácter zozobante permite los dinamismos transformadores en un sentido creador que orientan a los involucrados en los libros de la autora hacia procesos de relaciones intersubjetivas que no son realizables sin, precisamente, la conciencia de esta fragilidad. Esta idea de una vulnerabilidad extrema como signo de los tiempos o de la vida en México atraviesa la producción ensayística de Rivera Garza, pero se pone de manifiesto de un modo particularmente enfático en los últimos dos libros, precisamente por la importancia política que tiene para la autora una escritura consciente del horror que la rodea.

MONTAJE Y DESMONTAJE

Como adelantaba en la introducción, la obra seleccionada de Rivera Garza mantiene una hibridez notable entre la ficción y la no-ficción, es decir, entre la invención y la investigación. En particular, el tratamiento de los temas seleccionados a través de materiales documentales, así como la manera en la que son dispuestos ubican a *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana* en una tradición latinoamericana de no-ficción que, si bien es deudora de los mecanismos del periodismo, tampoco es ajena a los trabajos de la ficción.

Para 1992, cuando Ana María Amar Sánchez publicó *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, la no-ficción aún no tenía un corpus teórico tan amplio emanado desde América Latina. Al discutir las particularidades de esta práctica, Amar Sánchez identifica una serie de elementos que fincan una teoría inicial, entre ellos, el hecho de que es un género “que se juega en

el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe, y por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos” (19). De este modo, su especificidad está en esta tensión, pues “realidad” y “ficción” no resultan en una mezcla “sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la constitución de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros” (19). Por otro lado, esta forma de tensión entre la articulación textual de un discurso de lo “real” y su referente no es exclusiva de las narrativas literarias etiquetadas como no-ficción, y que se extienden más allá de la crónica y llegan hasta el periodismo, la memoria y la autobiografía, sino que incluso toca la Historia, como en su momento demostraron las discusiones en torno a materiales como *Metahistory* (1973), de Hayden White. En la Historia —y no olvidemos que es parte de la formación académica de Rivera Garza—,¹ Ivan Jablonka identifica la existencia recurrente de lo que llama “ficciones de método” (2016: 205). Esto es, ficciones que surgen de razonamientos, que buscan establecer hechos, que sirven para “encontrar fuentes, construir teorías, para dar prueba de empatía y ponerse en el lugar del otro” (206). Para Jablonka, lo que las hace distintas de la ficción de la novela es que “se presentan como tales, es decir que se autodenuncian; sólo se alejan de lo real para retornar a él con más fuerza, y no son lúdicas ni arbitrarias, sino que están gobernadas por el razonamiento” (206).

En este sentido, el uso particular de la ficción de Rivera Garza es tanto tributaria a la imaginación novelesca como a la ficción de método histórica. Al respecto, es particularmente ilustrativo el inicio de *Autobiografía del algodón*, en donde la narrativa arranca con un joven José Revueltas llegando en 1934 a Estación Camarón y, tal vez, encontrándose con el abuelo José María Rivera en una asamblea huelguista. Las notas al final, tituladas “Fuentes”, que apuntan el capítulo I (Rivera Garza, 2020: 307-309), pueden leerse más como un apéndice explicativo de la metodología de la reconstrucción, en donde no sólo se explican las fuentes (incluida la visita de Revueltas a Estación Camarón), sino los criterios para su uso, sus financiamientos e iteraciones previas (a las que me referiré en un momento más). Es decir, dan luz sobre la plausibilidad

¹ La autora cuenta con una maestría y un doctorado en Historia de Latinoamérica, ambos cursados en la Universidad de Houston.

como la ficción de método, al tiempo que el propio capítulo autodenuncia como ficción una parte de ésta:

Existe ese momento. El momento en que José Revueltas *pudo haber encontrado* los ojos de José María Rivera Doñez en medio de la asamblea. *O tal vez* el encuentro de las miradas ocurrió antes [...] *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 [...] la escritura entró en unas vidas que, de otra manera, se habrían perdido como se perdió después el algodón. (2020: 22; énfasis mío)

Para Amar Sánchez, si la tensión entre lo real y lo ficcional no es un problema, sino parte de la naturaleza del discurso no ficcional, también lo es el arsenal de técnicas que usará. Esta práctica diluye jerarquías al adoptar formas no canonizadas,² además de que esta conjunción de recursos y su elección de temas “pueden considerarse como una declaración política y estética” (1992: 30), sobre todo, cuando el texto de no-ficción busca su verdad de los hechos y, al hacerlo, se enfrenta con versiones oficiales del mismo hecho que difieren de lo propuesto. Por ello, quienes lo escriben “investigan y trabajan con las evidencias, las pruebas, los testimonios comprobables” (34). Así, “la verdad es la que surge de estos testimonios, de su *montaje*, y no está en una realidad de la que se pueda dar cuenta fielmente, sino que es el resultado de una construcción” (34; énfasis mío).

En la trayectoria de Rivera Garza, la palabra *montaje* adquiere un peso significativo, debido a su relación con la obra del pensador Walter Benjamin. En su tesis doctoral —que es un gran apoyo documental para su primera novela *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 2024: 265)—, la visión sobre la historia del filósofo es una de sus principales guías (García Lozano, 2022: 30). Para Stephen Silverstein, uno de los resultados de esta afinidad intelectual será que Rivera Garza (en textos como el mencionado *Nadie me verá llorar*) funciona como lo que Benjamin llamaba un “traperero” o “pepenador” de la historia, al rescatar voces que han sido vistas como desechos (Silverstein, 2013: 534). Esta recuperación fragmentaria de una historia de los oprimidos se vuelve una

² Recordemos que Rodolfo Walsh se apoya en técnicas de la novela policial para dar vida y estructura a *Operación Masacre*.

constante en el trabajo de Rivera Garza. Como se verá en el siguiente desarrollo, si bien esta forma de aproximarse a la “escritura documental” comparte elementos con Amar Sánchez, esta última nos ofrecerá una posibilidad particular de lectura al entender el trabajo de montaje, tanto en su recuperación de la voz del oprimido, como en su operación textual.

Para Amar Sánchez, la importancia del montaje es precisamente la manera en la que organizará la documentación presentada, cuestionada, discutida. Esta información —en un sentido similar al que interesa a Rivera Garza en *Los muertos indóciles*— también disolverá jerarquías, pues al discurso oficial se le puede cuestionar por la voz del testigo, y al documento gubernamental manufacturado para encubrir un crimen de Estado se le puede poner a temblar por la papeleta firmada por un empleado de mostrador al fungir como evidencia en contra del discurso oficial. De hecho, tanto Amar Sánchez como Rivera Garza arriban a sus discusiones sobre montaje y escritura documental analizando fuentes distintas del discurso narrativo que emplean trabajos documentales. Para Amar Sánchez, el punto de partida es el análisis que hacen artistas y pensadores como Brecht y Benjamin sobre la “nueva objetividad” de grupos soviéticos de las primeras décadas del siglo xx, entre los que destaca Maiakovski (1992: 24-27), e incluso el cine-ojo de Vertov y el relato documental del alemán Ernst Ottwalt. Mientras tanto, Rivera Garza (además de retomar a Benjamin, igualmente) analiza a ciertos poetas posteriores a la Gran Depresión estadounidense, como Muriel Rukeyser, Charles Reznikoff y James Agee, cuyo trabajo vinculado a su activismo social se apoya fuertemente en el uso del documento de archivo (2013: 116-118).

Tanto en *Los muertos indóciles* como en *Escrituras geológicas*, Rivera Garza ha enfatizado su idea de una escritura que no sea únicamente vista como el trabajo solitario de quien detenta la autoría. En *Los muertos indóciles*, el concepto clave es *desapropiación*. Se trata ésta de una forma de escritura que, en tiempos de horror por la violencia criminal en México, sostenía una práctica que retara constantemente la noción de *propiedad* pensando en la interdependencia mutua del lenguaje entre sus usuarios (2013: 22), una escritura que usara “de manera evidente y creativa, las voces de otros” (87). El concepto, nueve años después, en *Escrituras geológicas*, encuentra una nueva dimensión al pensar en esas voces como “sedimentos textuales que nos toca auscultar y levantar, interrogar y subvertir” (2022: 14), a través de una escritura que desedimenta para descubrir a quienes habitaron antes de nosotros.

Como queda claro, nada en estos procedimientos es algo que se oculte al lector. Cuando Rivera Garza discute su idea de *escritura documental* y la opone a las prácticas de la novela histórica, una de sus principales diferencias es la capacidad que tiene la escritura documental de presentar el pedazo de archivo y dejarlo hablar para el lector, contra la novela histórica que, si bien puede apoyarse en archivo, oculta el documento y lima las asperezas que éste podría tener contra la narración de una trama (2013: 99). En este sentido, la postura de Rivera Garza —que, desde una visión benjaminiana, se opone a discursos oficiales y busca subvertirlos— evoca a la que Ana María Amar Sánchez evidenciaba del escritor de la no-ficción al “abandonar toda neutralidad” (1992: 36), por virtud de sus elecciones tanto de los sujetos a quienes indaga, como de aquellos sobre quienes habla, y a quienes el lector puede escuchar, además de por la forma en la que el texto es organizado, es decir, montado.

En suma, lo que me interesa ahora es destacar, por un lado, que el montaje es una parte vital para el trabajo de la no-ficción, y, por el otro, que puede verse como una operación complementaria de la desedimentación. Para Amar Sánchez la disposición de hechos, datos, personajes y narrador “montan” un dispositivo textual que busca una verdad no-oficial, la cual es necesario develar. Para Rivera Garza, ese dispositivo textual escarba en las capas, voces, espacios o “huellas habitadas” para conseguir que ese pasado continúe haciendo presente.

En *Autobiografía del algodón*, el montaje se apoya, además de en las ficciones de método ya mencionadas, en el uso de documentos de archivo tales como telegramas, fotografías, documentos de identidad familiar, y la propia documentación oficial de proyectos vinculados con el desarrollo del algodón en México, para organizar una narrativa en la que corre paralelo el proyecto desarrollista posrevolucionario del siglo xx mexicano, con los desplazamientos familiares de la autora, desde un pasado campesino hasta un presente de clase media con niveles de educación universitaria. Como quedó dicho, las notas de la sección “Fuentes” pueden leerse como un mapa de ruta para comprender los modos en los que éstas se han utilizado, pero también el modo en el que estos capítulos pueden desmontarse. Es decir, el proceso desedimentativo queda abierto al dejar expuestos sus orígenes documentales y criterios de uso. El montaje es susceptible de ver revertido su proceso, hasta cierto punto. Elementos como la particularidad de la vida familiar de la autora no pueden desmontarse del mismo modo que sus fuentes documentales. Y, sin embargo,

como es dable en esta narrativa, la experiencia de esa pequeña comunidad familiar puede reverberar con la de otras colectividades mayores.

El montaje es un proceso que ya ha sido notado también en *El invencible verano de Liliana*, aunque en éste opera en un modo distinto. Nely Maldonado Escoto ubica al menos dos características de este montaje: sentido y fluidez. El libro —como se ha dicho— inicia con la búsqueda de la autora del expediente del feminicidio de su hermana, ocurrido casi treinta años atrás. Después de ese largo periodo de duelo, la idea de búsqueda de justicia por la vía jurídica se reactiva, pero el expediente ha desaparecido. Arranca entonces el motivo de la narración: “Si ese expediente desaparece [...] no habrá memoria oficial de la presencia de Liliana sobre la tierra. Si ese expediente muere, como mueren todos los expedientes [...] morirá la posibilidad de localizar al asesino y obligarlo a responder a la orden de su arresto” (2021: 38). Al ser imposible, la narradora comienza a indagar un archivo *otro*, el personal: “Siempre estuvieron ahí, voluminosas y alineadas, en la parte superior del clóset. Siete cajas de cartón y unos tres o cuatro huacales pintados de color lavanda. Las posesiones de Liliana” (48), de entre las que obtiene borradores para cartas, cuadernos, notas manuscritas. El reto —como explica la autora— es que son “piezas de un rompecabezas muy complejo que nunca acabaré de armar del todo. Una sobre la otra, estas escrituras son capas de experiencia que se han sedimentado con el tiempo. Mi tarea, ahora, es des-sedimentarlas” (195). Y, a ello, une las voces testimoniales de amigos de Liliana durante la época de su deceso y familiares cercanos, para armar la imagen completa de su hermana, para volver a traerla al presente.

Como decía —vía Derrida—, Maldonado nota que una virtud de este montaje es dar un sentido presente a un archivo al movilizar piezas del pasado: “La destreza de Cristina Rivera Garza está en dar forma al rompecabezas que emerge de esas cajas; viabilizar que el archivo de Liliana *diga algo en este tiempo*” (2023: 612; énfasis mío). Y, por otro lado, se trata de un trabajo que fluye con un propósito:

Quien trenza la trama, Rivera Garza, conoce la potencia de la escritura en primera persona y la ejerce. La libertad de una prosa que es indudablemente literaria [...] permite a la autora entretrejer las fuentes orales —estilizadas y presentadas como si fueran los propios testigos quienes estuvieran interviniendo— con las documentales —el archivo de Liliana, transcrito y organizado de

tal manera que parece que habla por sí mismo. La destreza en el montaje es tal que la lectura fluye, la historia se comprende, las reflexiones nos involucran. (Maldonado Escoto, 2023: 612)

En un sentido similar al que interesaba a Amar Sánchez, la potencia del montaje en Rivera Garza radica en oponerse al problema de la oficialidad. Si para Walsh el problema era que la oficialidad montaba su propia versión espuria en los fusilamientos de junio de 1956, para Rivera Garza la versión oficial de los hechos representa un problema mayor: ha desaparecido, es una condena de silencio:

[...] la elección de Rivera Garza de *hacer [un archivo] nuevo* que permita que Liliana y su historia no se olviden, que despierte los recuerdos y los afectos como forma de hacer patente su transitar por este mundo, y que también permita nombrar al asesino y el crimen, es una apuesta que me parece implica echar a andar una concepción alterna de lo que potencialmente puede hacer (puede ser) *un archivo* cuando se le trabaja; cuando se movilizan sus piezas. (Maldonado Escoto, 2023: 614; énfasis del original)

La explicación de Rivera Garza respecto a su trabajo con el archivo implica la transcripción, la adición de *post-its*, la reconfiguración y el trazo de un mapa, un plano (Rivera Garza, 2021: 198); es decir, “[d]esarchivar, entonces, es una apuesta por poner en movimiento, reordenar, conectar” generando un rompecabezas móvil (Maldonado Escoto, 2023: 615). En *Los muertos indóciles*, la propia Rivera Garza reflexionaba en la línea derridiana sobre la capacidad del archivo tanto para producir, como para registrar un acontecimiento (2013: 98). Si esto es así, “la escritura documental re-produce su sentido [del acontecimiento] al extraerlo del archivo e introducirlo en una arquitectura literaria” (Estrada Orozco, 2024: 15). En este sentido, el “rompecabezas móvil” de un archivo reorganizado también *re-produce* el sentido en el mismo proceso de su reorganización. Es decir, cada operación de (des) montaje es una búsqueda de sentido.

EL EFECTO “RECURSIVO”

Con anterioridad, mencionaba que el uso del apéndice titulado “Fuentes” en un libro como *Autobiografía del algodón* puede servir como una primera herramienta para avanzar hacia la comprensión de su (des)montaje, al menos, hasta cierto punto. Adicionalmente, en esta oportunidad para descubrir los mecanismos del montaje, Rivera Garza ofrece un punto de entrada para un efecto que —como se verá— excede al libro y es constante en otros materiales.

Al analizar el tratamiento de los sujetos³ en la no-ficción, Amar Sánchez, los establece como el ámbito “donde mejor puede observarse una diferencia fundante del género” (1992: 36), y explica que en ellos se ve con claridad la ambigüedad en la que se sitúa la interacción de los sistemas internos y externos de referencia de los discursos no-ficcionales. Ahora, si bien la ficción está conectada con campos de referencia externos, son los campos internos los que cobran primacía en su generación de sentido: “La no-ficción (a diferencia de los relatos ficcionales) se caracteriza por un constante juego —y fricción— ambivalente entre los dos campos de referencia. El lector puede leerlos separándolos de la referencia directa [...] y, al mismo tiempo, como una forma de representación de un campo de referencia externo” (36). En efecto, se refiere a lo que ocurre con los sujetos dentro del relato y sus correlativos como referentes externos. Para el material de estudio que le ocupa, podríamos tomar a cualquiera de los fusilados o al propio Walsh-narrador/ investigador, pero también los hechos reconstruidos por vía de los testimonios y los datos que confrontan las versiones oficiales. Todos ellos se encuentran, a un tiempo, dentro del sistema de referencias del texto y tienen un referente fuera de éste. Por ello, la relación de “simultaneidad y complementariedad de los campos en la no-ficción recuerda la distinción que señala Hofstadter entre *figura y campo*” (37).

La autora se refiere a cuando, en las artes plásticas, un espacio positivo (o figura) es trazado dentro de un marco, lo que genera una figura complementaria llamada *espacio negativo* o *campo*, el cual usualmente tiene una importancia menor (digamos, lo que queda en blanco en un lienzo cuando se plasma un

³ Y, al ser no-ficción, es importante que no se les refiera como *personajes*, sino como *sujetos*, entre los cuales también se puede contar el narrador, en caso de estar individualizado, como en el ejemplo que nos ocupa.

jinete negro). Esto equivaldría a la relación usual entre el sistema interno de la ficción (que sería la *figura*) y el externo de lo “real” (que sería el *campo*). Sin embargo, hay ocasiones en las que el artista decide que el campo deberá crear una figura por derecho propio (digamos, una serie de jinetes negros que generará, a su vez, una serie de jinetes blancos): una “figura recursiva”, como es el caso de varios de los diseños de Maurits Cornelis Escher. Para Amar Sánchez, este tipo de simultaneidad es la que ocurre con los sistemas de referencia en el discurso no ficcional: “se puede ‘ver’ uno preferentemente, pero la visión coincidente de la ‘figura’ y el ‘campo’ en el texto es la que produce una ‘figura recursiva’ más compleja y significativa” (37). Es decir, en la ficción (incluso en la más realista) uno puede obviar hasta cierto punto ese campo de lo “real” sobre el cual se traza la figura de la narrativa literaria. Pero, dadas sus particularidades, esto no ocurre en la no-ficción, sino que se observa tanto la figura como la figura recursiva que se forma. Ahora, ¿hay un modo de que esta recursividad sea aún más compleja?

La siguiente parte del presente análisis propone que el conjunto de la obra de Rivera Garza genera efectos en el lector de un modo análogo a esta recursividad en diversos grados.

En principio, esta simultaneidad y ambigüedad del sujeto se hace patente en varios momentos en los materiales que analizamos de Rivera Garza. El primero, desde luego, es la propia narradora, quien en algunos puntos narra los hechos de modo heterodiegético: “Cuando llegaron esas *800 familias con unos 4 o 5 mil individuos* del Sistema de Riego No. 4, Eduardo Chávez tuvo que tomar decisiones rápidas sin consultar a sus superiores” (2020: 209), y en ocasiones, alterna hacia el homodiegético: “Empecé a buscar información sobre Petra Peña, la tercera de mis abuelas paternas, demasiado tarde” (2020: 214). En ambos casos, la narradora es identificable como Cristina Rivera Garza, pero puede quedar ambigüamente fuera de tal identificación para seguir la historia sin que la necesidad de atender a la identificación interrumpa la secuencia de hechos narrados (la migración y desplazamiento de una familia y la búsqueda de una de sus descendientes por información sobre sus antepasados). Al mismo tiempo, existen sujetos y hechos rastreables por medio del apartado denominado “Fuentes”, tales como el desplazamiento de las familias del Sistema de Riego No. 4 y el propio ingeniero Eduardo Chávez, los cuales se pueden leer bajo la misma tensión.

En el caso de *El invencible verano de Liliana*, muchos de los sujetos dejan la esfera pública (no son los hombres del archivo público que conviven con los sujetos a cuya anonimidad la narradora mira desde lo íntimo) y se encuentran concentrados en un hecho y una esfera cercana a la narradora. Aquí, la identificación de la narradora con la autora admite mucho menos ambigüedad y los testimonios suponen tan sólo la curaduría propia del trabajo de entrevista del que se ha hablado líneas atrás. Sin embargo, nos encontramos de nuevo ante un sistema de referencias textuales cuya referencialidad externa mantiene la misma tensión referida. El hecho no ha sido alterado, ni los datos biográficos de Liliana ni de su círculo han cambiado, aunque estamos seguros del montaje ante el que nos encontramos, el cual se hace explícito tanto en la muestra de la búsqueda como en la descripción y evidencia del trabajo de armado del “rompecabezas móvil”. Para Marco Polo Taboada, esta alternancia entre puntos de vista responde a la misma yuxtaposición en la que lo personal y lo colectivo se solapan mutuamente (2024: 6), pero, como es claro, imbrica la simultaneidad y ambigüedad de la recursividad del sujeto-narrador con los hechos y sujetos presentados.

Sin embargo, *Autobiografía del algodón* ofrece un punto particular de aproximación en una de sus notas y a partir de trabajos previos, tanto de investigación como de creación. En una de sus notas sobre las fuentes del primer capítulo, explica: “Una versión académica de esta historia puede encontrarse en Cristina Rivera Garza, *Una emigración extraña*, Tierra Adentro, noviembre 2016” (2020: 309), mientras que una nota sobre el último capítulo resume: “La escritura de *Autobiografía del algodón* comenzó en San Diego, California, en octubre 1 del 2014 y finalizó en Houston, Texas en diciembre 19 del 2019” (315). Al interior de este marco temporal, se encuentran, al menos, dos productos (uno creativo y uno académico) vinculados con la misma exploración del norte algodonerero mexicano durante el periodo del desplazamiento familiar: el tuitrelato @EstacionCamaron (publicado entre marzo y abril de 2019) y “K61 Norte, Brecha 123. Agricultores en tránsito a colonizar Tamaulipas”, publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en 2017. El tuitrelato detalla el viaje de la autora, en compañía de Claudia Sorais Castañeda, en busca de las huellas de José Revueltas y su abuelo José María Rivera en Estación Camarón (Prieto, 2019: 8). Por su parte, el artículo académico “aborda la llegada a Tamaulipas de los agricultores desplazados por la inundación causada por la presa Don Martín que terminaron por ensaltrar

las tierras del Sistema de Riego No. 4” (Estrada Orozco, 2021: 123). Sumados al artículo publicado en *Tierra Adentro*, comienzan a dar una idea de lo que ha sido llamado un *borrador abierto*, es decir, la posibilidad de una escritura que halla su forma final en libro, pero que encuentra iteraciones en distintas plataformas que pueden ser otros materiales textuales o, al ser digitales, tener un “carácter fragmentario y de sistema abierto” (2021: 24).⁴ Al menos una parte de esta característica ha sido notada, también, como una “escritura en migración”, cuya transmedialidad ejecuta y posibilita “trayectorias a través de géneros, medios y lenguajes” (Olaizola, 2021: 148). El lector, así, al seguir la obra en múltiples plataformas, puede notar una línea de continuidad y un trabajo constante con los materiales que formarán algún libro. Éste es el primer aspecto que nos ofrece una posibilidad de desmontar: al saber el origen de los materiales del libro fuera de éste, el lector que así lo decida puede desandar el camino creativo a través de este “borrador abierto”.

Más interesante aun es analizar la vinculación entre sus discusiones teóricas y sus ejecuciones estéticas, relación que ha sido vista como una *poética viva*. Este término se refiere a la constante exploración teórica de Rivera Garza en torno al trabajo de la escritura, en general, pero, en particular, a las reflexiones que se manifiestan como prácticas en su propia escritura: “pensar una estética desde su ejercicio creativo, discutirla, conceptualizarla y volver sobre ella para encontrar(se) nuevas vetas” (Estrada Orozco, 2021: 121).

Los términos que he analizado antes —*desapropiación y escrituras geológicas*, precedidos por *escrituras dolientes*— nos dan una idea de cómo funciona esta poética viva en relación con la obra publicada. Incluso en el caso de un libro como *El invencible verano de Liliana*, del que poco se había publicado en forma de “borrador abierto” antes de la edición de 2021, el trabajo teórico que puede rastrearse desde *Dolerse* hasta *Escrituras geológicas* le da una suerte de sustento y mapa. Si, por un lado, la narradora habla en *El invencible verano de Liliana* de que su labor es “de-sedimentar” el archivo de su hermana, justo al año siguiente, en *Escrituras geológicas*, Rivera Garza incluirá un capítulo llamado

⁴ *Había mucha neblina o humo o no sé qué* manifiesta un carácter similar en relación con el blog y las intervenciones previas en el ciberespacio que precedieron a la publicación del libro, además de las otras publicaciones de fragmentos en forma de libro ilustrado (Estrada Orozco, 2021: 123-124).

“Los nororiginales: desedimentar un feminicidio”, en el que explica con claridad su proceso teórico/creativo para escribir *El invencible verano de Liliana*. Hay autores que atraviesan sus libros, como Gastón Gordillo, que se lee tanto en *Escrituras geológicas* como en *Autobiografía del algodón*, o Alice Oswald, que funciona como referencia para un tipo de escritura documental tanto en *Dolerse* como en *Los muertos indóciles*. Mientras que *Escrituras geológicas* piensa en las relaciones entre tiempo, geología y genealogía (familiar, política, literaria), tanto en obras teóricas como en literatura propia y ajena, *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana* ponen esta poética en acción. Y, sin embargo, sería un error pensar que esto es un efecto de acumulación lineal. Se trata de una obra que admite una lectura “rizomática más que progresiva o retrospectiva” (Cruz Arzabal, 2022: 47). Por otro lado, en la discusión que propongo, quiero enfatizar el aspecto de la lectura en el efecto lector.

En el caso de conceptos como *poética viva* y *borrador abierto*, el énfasis está en el rastreo o en la posibilidad de éste de la evolución (lineal) del proceso creativo, estético y teórico de la autora. Para la cuestión de la que me ocupo ahora, el énfasis está en el efecto que generan en el lector estas acumulaciones y sus posibilidades en una lectura rizomática. Es decir, del mismo modo en el que la no-ficción presupone algo como un efecto recursivo en la simultaneidad y ambigüedad de dos sistemas (interno y externo), me interesa el efecto que puede generar la acumulación de sistemas posibles de referencia en una obra con las complejidades de Rivera Garza. Se puede leer únicamente *El invencible verano de Liliana*, y el efecto será tan sólo la recursividad indicada por Amar Sánchez. Pero, ¿qué pasa para el lector que ha leído *Escrituras geológicas* o *Los muertos indóciles* y luego *El invencible verano...*? Es decir, sostengo que las particularidades de la obra de Rivera Garza permiten una lectura en la que sus partes puedan verse simultáneamente. Sin que se pueda ver “preferentemente” un ensayo cuando se lee una novela, éste no puede dejar de verse una vez que se conoce y se entiende como plataforma o reflexión teórica de una estética de la creación. Para el lector, es independiente la cronología de la publicación de los libros de Rivera Garza; sin embargo, las conexiones cobran relevancia en tanto que se leen como referentes externos percibidos simultáneamente en el acto de lectura de alguno de los materiales interrelacionados (esto ocurre, por ejemplo, cuando nos acercamos al ensayo en *Tierra Adentro* luego de haber seguido el tuitrrelato @EstacionCamaron y haber leído *Autobiografía del algodón*). Así, las ideas, las discusiones, la ejecución y la simultaneidad de

todo ello en la lectura son lo que funciona de forma análoga a lo recursivo. No sólo son los referentes reales y sus tratamientos en el discurso, sino también la existencia de borradores y poéticas de manera simultánea: un lector atento a la obra de la mexicana, no sólo “ve” simultáneamente los sistemas de referencia internos y externos usuales de la no-ficción, sino que también puede “ver” los experimentos que preceden al libro editado y la poética que generan y de la que se nutren. Es decir, desmontar la obra de Rivera Garza implica ver y seleccionar perspectivas de una posible doble o triple figura recursiva creada por el conjunto de la obra.

ZOZOBRA Y FRAGILIDAD

Finalmente, me gustaría discutir otro de los elementos que han vuelto a la obra de Rivera Garza un referente. Además del calado estético de lo mencionado antes, se encuentra el calado filosófico y humano en el que se hallan los sujetos de sus libros. Tanto Cristina-narradora (al tiempo que reflexiona y ensaya), como los diferentes sujetos que atraviesan *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana* están en un estado constante de zozobra, es decir, en constante amenaza de dejar de existir.

Retomo el concepto de *zozobra*, en su vinculación con la accidentalidad del ser, del filósofo mexicano Emilio Uranga. La zozobra, en su condición de movimiento oscilatorio capaz de unir elementos en apariencia contradictorios, ya ha sido analizada en la figura del Juan Rulfo como *Angelus Novus* benjaminiano de la Historia (cfr. Estrada Orozco, 2024). Sin embargo, la condición de ser-bajo-amenaza que Uranga sugiere como otro punto para el carácter zozobante aún ofrece una veta de análisis provechosa, debido a las condiciones materiales en las que se mueven los sujetos de los libros seleccionados.

Emilio Uranga formó parte de Hiperión, grupo filosófico mexicano activo entre 1948 y 1953, entre cuyas preocupaciones estuvo desarrollar una “filosofía de lo mexicano” que fuera verdaderamente transformadora y se alejara de nacionalismos estériles.⁵ Destacan las contribuciones de Uranga, quien

⁵ La naturaleza del grupo y de sus investigaciones exceden por mucho los alcances del presente artículo. Para un panorama general de sus aportaciones, véase *El Hiperión. Antología*, con introducción y selección de Guillermo Hurtado (2015).

buscó elaborar un análisis del *ser mexicano* “con recursos del existencialismo, pero también de la fenomenología y la escolástica” (Estrada Orozco, 2022: 200). Uno de sus aportes más conocidos parte de la respuesta al análisis del también filósofo Samuel Ramos, para quien el carácter del mexicano era definido por el “complejo de inferioridad” (1993: 52), según su conocida obra de 1934, *El perfil del hombre y la cultura en México*. Uranga —en su aproximación ontológica— aseguraba que la inferioridad era sólo una de las formas posibles de la insuficiencia, ni siquiera la más auténtica, y ésta era derivada de la accidentalidad, característica cardinal del mexicano. En su exploración de la accidentalidad, Uranga problematiza la jerarquización de la sustancia por encima del accidente y la tendencia de la tradición filosófica occidental a definir lo humano como ser-para-la-sustancia, prestando menos atención a los accidentes ontológicos que vuelven única la experiencia humana: “Al definir al mexicano como un ser accidental, abre un camino que le permite atisbar algo de lo humano *en general* visible en el mexicano *en particular*” (Estrada Orozco, 2022: 201; énfasis del original).

Existen múltiples implicaciones en esta concepción de *accidentalidad*, entre ellas, la visión de autenticidad a la que lleva y la posibilidad de un ser-para-el-accidente como una tarea siempre en desarrollo. Sin embargo, la que me interesa analizar en este momento es la que revisa al ser desde su fragilidad. Para Uranga, “[e]l accidente es fragilidad: oscilación entre el ser y la nada” (2013: 51). Y, también, este estado de fragilidad sólo es posible en la zozobra; es decir, el estado en el que estamos cuando “no sabemos si se nos vendrá una amenaza o se nos acogerá un asilo [...] somos constitutivamente frágiles, nos hemos hecho frágiles, al elegir al mundo como amago, como amenaza, como asedio. Toda destrucción plantea por esencia la posibilidad de una resistencia” (121). Para Guillermo Hurtado, sumar la condición de fragilidad a la idea de *accidente filosófico* es una de las aportaciones propias de la plataforma de pensamiento de Uranga (Hurtado, 2015: xxiii) y una que beneficia el análisis de los textos seleccionados de Cristina Rivera Garza.

En *Autobiografía del algodón* —como se dijo—, la autora indaga en la genealogía familiar durante los gobiernos desarrollistas posteriores a la década de 1930. La vida familiar está signada por los planes de cultivo del algodón, pero también por las condiciones de carencia posteriores a la Revolución, que hacen necesaria la movilización de familias en busca de los beneficios prometidos del reparto agrario. El inicio de la novela —la huelga de Estación Camarón

de 1934— se ubica en esa pugna: José María Rivera y Petra Peña (abuelos de la narradora) forman parte de la huelga, pero para llegar allí han tenido que desplazarse a través del desierto coahuilense hasta el Sistema de Riego No. 4, en la zona que impacta la Presa Don Martín, en Juárez, Coahuila:

Quando venían para acá, al pasar por enfrente de algún huerto bien atendido, con todo y pena se paraba a pedir un retoño. Y, como los veían tan pobres en esas caravanas tan lentas, se los regalaban. Para sus niños, le decían. Y era cierto, en ellos pensaba sobre todo. Un té bien dado les podría salvar la vida y, si no, podía hacer menos angustioso el camino que tenían que recorrer para ver a un doctor. (Rivera Garza, 2021: 40)

La vida antes de emprender el camino hacia la presa ha estado marcada por el trabajo en campo ajeno, pues José María Rivera “[s]e había acostumbrado a ir de un rancho a otro, de una hacienda a otra, evadiendo el peligro cuando lo veía venir de frente o buscando alguna mejora en el salario” (42), pero la promesa de la tierra que viene con el algodón lo hace movilizarse. El camino, como se ve, no está exento de peligros, sobre todo para los niños. En un pasaje posterior, Petra y José recuerdan la muerte de una de sus hijas, Juana, y luego José le hace saber que él mismo perdió dos niños en su matrimonio previo: “Al primero le pusimos Florentino... Apenas si duró un mes allá en Venado. Se nos enfermó del estómago y en menos de un mes la disentería se lo llevó” (60). Por si esto fuera poco, la huelga y el hostigamiento al que los huelguistas son sometidos pronto deja de tener sentido porque una inundación ocasiona el desborde de la presa, y una nueva caravana debe desplazarse en 1937, esta vez, para fundar la colonia agrícola Anáhuac, en Tamaulipas (80). De nuevo, es una caravana signada por el hambre y la pobreza (164). Igualmente, el recorrido de los desplazamientos que la narradora indaga la lleva a describir la manera en la que el abuelo José se enfrentó tanto a las condiciones extremas de la Revolución, como a las condiciones de alta mortandad de la influenza española de 1918 y la muerte de sus dos primeras esposas (136-153). Como se ve, se trata de una existencia siempre en la búsqueda de algo, digamos, buscando seguir siendo, pero también a punto de no ser. Es decir, la vida de los abuelos es una vida en perpetua zozobra. O, para ponerlo en palabras de Emilio Uranga, en un mundo que nunca se sabe si será amenaza o asilo.

Sin embargo, esta zozobra no se limita a ellos. Las condiciones desde las cuales la narradora indaga acerca de lo que ha ocurrido en el pasado tienen sus propias características de fragilidad. Después de todo, recorre el norte del país en un momento de violencia criminal notable. La propia presa Don Martín —detalla la narradora— fue convertida por la agrupación criminal conocida como Los Zetas en una “narcofosa submarina” (30). El espacio en el que se mueven ella y su acompañante (quien, basados en el tuitrelato anterior, podemos suponer que es Sorais) en el primer capítulo del libro tiene algo de amenazante. Al llegar a Anáhuac, por ejemplo, miran el edificio municipal y un policía los interroga sobre lo que buscan sin dejar de sujetar un arma contra el abdomen. Su respuesta, “Documentos. Historias del sitio” (33), sólo genera incredulidad: “Allá, dice, señalando el edificio del Sistema de Riego con la punta del arma. Ahí nomás al cruzar la calle... La mano nunca se separó de la superficie del arma. ¿Te diste cuenta de eso?” (33). Al presentarse en el edificio señalado, se encuentran con resistencias similares e incluso hostilidad cuando quieren tomar una fotografía para su registro personal. Luego, las asalta una pregunta: “Desde el otro lado de la calle, asoma la punta del cuerno de chivo. ¿Cuántos ojos nos ven desde más allá? Hay cuerpo bajo el agua. Hay cuerpo pudriéndose bajo el agua muy cerca de aquí en una presa. Vivir de milagro es lo que hacemos, dice el hombre que nos guía hacia el centro de la plaza cuando tratamos de hacerle plática” (34). Cuando intentan desplazarse hacia Estación Camarón, dudan sobre si están siendo seguidas por una camioneta negra:

Tenemos que recordar que somos dos mujeres sobre una carretera que cruza el llano estepario. Estamos En guerra. Somos, en efecto, dos mujeres solas. Dos mujeres sin Estado, sin ejército, acaso sin país. Dos mujeres en este tipo de soledad, delirando sobre el desierto, estos miles de huesos, esos miles de cráneos. El presente se acerca por el espejo retrovisor. Hay una fosa submarina no lejos de aquí. (35)

El pasaje hace evidente la persistencia de esa existencia zozobrante, de ese ser cuya fragilidad lo expone al mundo, el cual se le presenta como amenaza. Un acto en apariencia inocuo —una búsqueda de archivo—, por las condiciones materiales de la peligrosidad del norte mexicano (o del territorio mexicano en general para dos mujeres “solas”, lo cual equivale a decir sin acompañamiento

masculino), se convierte en un acto peligroso. Indagar, preguntar, se vuelve un acto peligroso. Sin embargo, el peligro criminal no es la única amenaza que se asoma.

Hacia el final del libro, el último capítulo, titulado “Terricidio”, presenta una nueva arista. La narradora finalmente ha llegado a Estación Camarón, luego de indagar, buscar y continuar buscando. Sin embargo, para finales de marzo de 2017, cuando sitúa la anécdota, “Estación Camarón tenía ya década siendo un pueblo fantasma” en el que una retroexcavadora se prepara para arrasarlo (283). Al preguntarle por qué hacerlo, el hombre que opera la maquinaria les dice que es para las perforaciones para el *fracking*. “Del algodón al fracking, pasando por el sorgo y la maquila, los momentos de abundancia y devastación se han sucedido unos a otros en ciclos cada vez más intensos y más breves sobre un desierto que, lejos de las acepciones que lo retratan como carente de vida, emerge una y otra vez con nuevos y variados recursos naturales” (283-284). No es únicamente la vida humana la que se encuentra amenazada. También el ser más allá de lo humano, el propio ecosistema del desierto, se encuentra bajo esta condición zozobranante.

Autobiografía del algodón, desde la perspectiva de Uranga, es una narrativa de zozobra. Es decir, se trata de una narrativa del ser-bajo-amenaza que, a un tiempo, se asoma al mundo como si éste también fuera un potencial asilo. En el caso de lo que nos ofrece Rivera Garza, se trata de una narrativa que hace concurrir en el mismo espacio —por medio de las operaciones desedimentativas en las que incurre— la pluralidad de tiempos en los que estas formas constantes de fragilidad atraviesan las experiencias de los sujetos de su historia. Sin dejar dudas para las continuidades que busca con su proceso de desidentificación, la autora traza líneas con el perpetuo extractivismo de la lógica del capital: la agricultura extensiva, el *fracking* en busca de petróleo y la voracidad del crimen organizado en los espacios del norte de México en donde estas actividades se llevaron y se llevan a cabo. Así, tanto quien nos guía en el viaje —la narradora Cristina Rivera Garza—, como los seres cuyas huellas persigue en el pasado, se encuentran siempre a punto de no-ser, amenazados por hambre, fracaso de proyectos, desplazamientos, violencia criminal.

En el caso de *El invencible verano de Liliana*, la primera amenaza al ser ya ha sido expresada, pero vale la pena enfatizarla. La búsqueda de la narradora por el archivo se encuentra con la amenaza de la desaparición, de esa posibilidad de que el expediente desaparezca y que, al hacerlo, “no habrá memoria oficial

de la presencia de Liliana sobre la tierra” (Rivera Garza, 2021: 38). Como se dijo, el libro es un acto de resistencia contra esa amenaza, pero, como destaca Laura de la Rosa, es importante el punto desde el cual se lleva a cabo el acto. En principio, se trata de un *yo* que narra desde una condición de mujer:

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. (De la Rosa Nicola, 2023: 121)

Es decir, ese *nosotras* en el que la narradora se incluye comparte en potencia la misma amenaza que su hermana —víctima— ha sufrido en efecto.

Por otro lado, el arranque del libro en el que se presenta la búsqueda del expediente, mientras la autora y su acompañante caminan a través de una manifestación que retoma el canto feminista de los colectivos chilenos, tiene una dimensión aun mayor. La violencia que sufre Liliana en 1990, para 2019, aún no ha dejado de ser relevante. Ni en México, ni en América Latina. La condición de ser-bajo-amenaza, en el caso de Liliana, dista de ser una figura solamente en un marco filosófico, y adquiere la completa dimensión de su tragedia. Eso es lo que hace que el *nosotras* se vuelva significativo para el lector, como también lo son los pequeños detalles que ocurren durante la búsqueda. Al parar en un restaurante, la narradora y la acompañante ven entrar a una pareja: “ahí está el profesor acusado de hostigamiento junto a una muchacha joven y rozagante alrededor de una mesa en un restaurante de moda, luego de confirmar que no pasa nada, que aquí no pasa nada, que los acusados pueden continuar con su vida como si no pasara nada” (40). Es decir, las condiciones de contingencia permanecen a pesar del tiempo.

El paso del tiempo, por su parte, otorga un punto clave que es parte de la búsqueda de la narradora entre los papeles de Liliana. Como reconoce Nely Maldonado, existe una vergüenza explícita en el texto por parte de la familia por no haber reconocido el peligro al que se exponía Liliana (Maldonado Escoto, 2023: 609; Rivera Garza, 2021: 43), pero también existe una diferencia fundamental entre el punto de la muerte de Liliana y el de la escritura de Cristina: el lenguaje. El lenguaje sobre la violencia de género se ha desa-

rollado y “es palpable el reconocimiento que la autora hace de la presencia y visibilización de las militancias feministas” (Maldonado Escoto, 2023: 610). El término *feminicidio* apenas se incorporó al lenguaje legal en 2012; el aborto fue despenalizado en la Ciudad de México en 2007. Es decir, en el contexto en el que ocurre esta parte de la historia que se presenta no existía un marco legal, pero tampoco un lenguaje público para los problemas que enfrenta Liliana. Así, la joven pasa, en 1988, sola y en silencio su experiencia de aborto (Rivera Garza, 2021: 206), como también pasa en silencio y sola la constante amenaza de Ángel, quien se convertirá en su asesino.

En varios momentos del libro, en la reconstrucción del “archivo de Liliana”, la voz de la narradora se pregunta por la amenaza latente. Es decir, desde el presente, la visión y curaduría del archivo de su hermana le hace saber a la narradora que hay una amenaza no articulada o no articulable, dado que el lenguaje ni siquiera está al alcance. Recordando una visita en 1990, la narradora dice: “Nada en su voz, en la manera de comportarse, en su temperamento, me alarmó. Nada me hizo sentir el peligro. Nunca, ni por asomo, me mencionó los sufrimientos que le causaba Ángel. ¿Los veía ella misma con claridad? ¿O los veía tan claramente como para saber que sería peligroso develarlos?” (2021: 221). Luego, al transcribir una nota a mano, la narradora se da cuenta de que el viaje en el metro es lo que la hace sentirse desprotegida, mientras que en casa se siente segura: “No hay ningún otro dato en sus cuadernos o en sus notas sueltas que me ayude a desbaratar ese acertijo. La amenaza, claramente, venía de afuera. No se generaba en el transporte público en sí, pero ahí se había hecho presente en forma de indefensión sobre la que no elaboraba y que, por lo tanto, no nos dejó ver” (224). De nuevo, la zozobra de Liliana —ese estar bajo amenaza— va más allá de las condiciones materiales o de la situación estrictamente de peligro físico: ni siquiera hay un refugio en el lenguaje. Y, precisamente por la ausencia de ese lenguaje en el pasado, una parte del trabajo de la reconstrucción del archivo por parte de su hermana es hacer que lo inarticulado —incluso permaneciendo así— se haga evidente. Ese ser-bajo-amenaza, esa mujer en zozobra, puede conectar con el *nosotras* al que la narradora rastrea a través de un lenguaje que busca develar.

Como decía líneas atrás, la plataforma de Emilio Uranga buscaba un sentido transformador. Para Uranga, el sentido accidental del ser no pretendía detenerse en las limitaciones de inferioridades e insuficiencias. Uno de los elementos notables de los materiales analizados de Rivera Garza es que tanto

Autobiografía del algodón como *El invencible verano de Liliana* parten de una voz que narra desde la zozobra y la fragilidad, de historias de sujetos bajo amenaza constante, pero no se detiene ahí. Esto es apenas el comienzo para Rivera Garza, pues, como sospechaba Uranga, la capacidad oscilatoria de la zozobra tiene posibilidades de dinamismo creador. En este caso, se trata de la misma resistencia que supone frente a cualquier amenaza. En Rivera Garza, las múltiples resistencias son generadas a través del lenguaje. El peligro de la desaparición, del olvido o la borradura es combatido con la escritura. La amenaza convertida en destrucción (en el caso del feminicidio) es contestada con celebración. El silencio y el lenguaje vedado son resistidos a través de un lenguaje restitutivo y resiliente. El esfuerzo por usar el archivo personal de Liliana busca sobreponerse a la pérdida del archivo oficial. Los testimonios que atraviesan el texto dan fe de una conciencia de fragilidad constante, de una amenaza por el no-ser. Pero, como en *Autobiografía del algodón*, es la reacción a esta zozobra la que establece relaciones significativas, productivas, entre los sujetos. En lugar de aferrarse a soledades, surgen procesos de comunidad, de sociabilidad, de duelos compartidos y distintas relaciones intersubjetivas que celebran las huellas de quienes les (o nos) precedieron. El montaje, la reconstrucción del archivo, el rompecabezas móvil, después de todo, son modos de caminar sobre esas huellas y resistir a la zozobra.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María (1992), *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Corona Pérez, Alma G., Cécile Quintana, Marie-Agnès Plaisi Robert, Francisco Javier Romero Luna y Rania Talbi-Boulhais (2015), “Neoescrituras desde sus contextos: mirar de aquí hacia allá. El ensayo y otras formas de escritura en la obra de Cristina Rivera Garza”, en Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lambarry, Alicia Ramírez Olivares y Felipe Adrián Ríos Baeza (coords.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, México, Dirección General de Fomento Editorial-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Ediciones EyC, pp. 187-237.
- Cruz Arzabal, Roberto (2022), “Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza”, *Visitas al Patio*, vol. xvi, núm. 1, pp. 44-66, DOI: [<https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3789>].

- Estrada Orozco, Luis Miguel (2024), “Escritura documental, zozobra e intersubjetividades en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza”, en *Latin American Literary Review*, vol. LI, núm. 102, pp. 13-23.
- Estrada Orozco, Luis Miguel (2022), “Accidente y zozobra: Emilio Uranga y la búsqueda de la identidad moderna”, en José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Diana Jaramillo Juárez y Alicia Ramírez Olivares (coords.), *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica 1. Nociones, tradiciones y apropiaciones*, México, Editora Nómada, pp. 197-210.
- Estrada Orozco, Luis Miguel (2021), “*Autobiografía del algodón*, de Cristina Rivera Garza: poética viva y borrador abierto”, *Amoxcalli. Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, vol. IV, núm. 8, pp. 111-127.
- García Lozano, Brenda (2022), *Los recintos de la memoria en Nadie me verá llorar, de Cristina Rivera Garza*, tesis de maestría en Literatura Mexicana, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Hurtado, Guillermo (2015), *El Hiperión. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jablonka, Ivan (2016), *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Maldonado Escoto, Nely (2023), “Restos, rastros y memorias: *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza”, *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 22, pp. 599-621, DOI: [https://doi.org/10.7203/KAM.22.26438].
- Olaizola, Andrés (2021), “Escritura en migración: transmedialidad y poética en Cristina Rivera Garza”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, núm. 142, pp. 137-153.
- Prieto, Adlin (2019), “@EstacionCamaron. Otra manera de contar”, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 18, pp. 5-35.
- Ramos, Samuel (1993), *El perfil del hombre y la cultura en México*, Madrid, Espasa.
- Rivera Garza, Cristina (2024), *Nadie me verá llorar*, México, Penguin Random House.
- Rivera Garza, Cristina (2022), *Escrituras geológicas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Rivera Garza, Cristina (2021), *El invencible verano de Liliana*, México, Penguin Random House.
- Rivera Garza, Cristina (2020), *Autobiografía del algodón*, México, Penguin Random House.

- Rivera Garza, Cristina (2016), *Había mucha neblina o humo o no sé qué. Caminar con Juan Rulfo*, México, Penguin Random House.
- Rivera Garza, Cristina (2015), *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Surplus Ediciones.
- Rivera Garza, Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets.
- Rosa Nicola, Laura de la (2023), “La escritura geológicamente personal y colectiva en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza”, *Revista [sic]*, núm. 36, pp. 108-124.
- Silverstein, Stephen (2013), “Ragpickers of Modernity: Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar* and Walter Benjamin’s *Theses on the Philosophy of History*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XLVII, núm. 3, octubre, pp. 533-559, DOI: [<https://doi.org/10.1353/rvs.2013.0050>].
- Taboada Hernández, Marco Polo (2024), “Las huellas de la heterogeneidad narrativa en *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza”, *Escritos*, vol. XXXII, núm. 68, pp. 1-16, DOI: [<http://doi.org/10.18566/escr.v32n68.a01>].
- Uranga, Emilio (2013), *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Bonilla Artigas.

LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO: Es escritor, docente e investigador. Tiene una maestría en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y un doctorado por la Universidad de Cincinnati. Hizo una estancia posdoctoral en el Cogut Institute for the Humanities, en Brown University, donde también fue profesor visitante. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I, así como del Sistema Nacional de Creadores (2019-2022). Su narrativa ha recibido varios premios y ha sido antologada dentro y fuera de México.

D. R. © Luis Miguel Estrada Orozco, Ciudad de México, julio-diciembre, 2025.