

**Lazos con el pasado desde el presente en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli y
Autobiografía del algodón de Cristina Rivera Garza**

**Links with the past from the present in *Desierto sonoro* by Valeria Luiselli and
Autobiografía del algodón by Cristina Rivera Garza**

Paula Daniela Bianchi

UBA-CONICET

azuldragonk@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-6262-0721

Resumen

En este trabajo parto del concepto “escrituras geológicas” (2022) propuesto por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza (1964) para vincularlo con las nociones de la tierra, la territorialidad, los desplazamientos y las reescrituras del pasado y sus incidencias en el presente en las novelas mexicanas *Desierto sonoro* (2019), de Valeria Luiselli (1983) y *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza. Las reescrituras de los discursos oficiales y de las historias personales y colectivas, de otros modos de habitar y de dejarse habitar por los paisajes enclavados en la tierra y por los afectos que genera la pertenencia, el derecho a residir y a quedarse se tornan fundamentales en estas escrituras geológicas. La frontera en relación con las huellas y con la residencia como derecho a pertenecer se redefine con un registro dotado de nuevas significaciones para no ser borrados del mapa, ni ser de un lugar que no figure en él. En estas ficciones se observa un progresivo impulso por ficcionalizar experiencias que a partir de la traducción y de la reescritura de los discursos oficiales de una historia revisitada se instauran ficciones creativas del presente que resignifican el pasado con el derecho a quedarse.

Palabras clave: desierto; fronteras; literatura latinoamericana; migraciones; escrituras geológicas.

Abstract

In this work I start from the concept "geological writings" (2022) proposed by the Mexican writer Cristina Rivera Garza (1964) to link it with the notions of the land, territoriality, displacements and rewritings of the past and its impact on the present in the Mexican novels *Desierto sonoro* (2019), by Valeria Luiselli (1983) and *Autobiografía del algodón* (2020), by Cristina Rivera Garza. The rewritings of official discourses and personal and collective histories, of other ways of living and letting oneself be inhabited by the landscapes embedded in the land and by the affections generated by belonging, the right to reside and to stay become fundamental in these geological writings. The borderland in relation to traces and residence as the right to belong is redefined with a record endowed with new meanings so as not to be erased from the map, nor to be from a place that does not appear on it. In these fictions there is a progressive impulse to fictionalize experiences that, based on the translation and rewriting of the official discourses of a revisited history, create creative fictions of the present that redefine the past with the right to stay.

Keywords: desert; borderland; Latin American literature; migrations; geological writings.

Escrituras geológicas

El destino es el Norte [...]. Como si conservaran en los pies
el resabio del vagabundeo de sus ancestros;
aquellas ansias de perderse y encontrarse.
Renée Ferrer, *Vagos sin tierra*, 1999, 25.

En este trabajo parto del concepto "escrituras geológicas" (2022) propuesto por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza (1964) en relación con la tierra-territorialidad, para leer los desplazamientos y las reescrituras del pasado y sus incidencias en el presente en las novelas mexicanas *Desierto sonoro* (2019), de Valeria Luiselli (1983) y *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza.

En *Escrituras geológicas* (2022) Rivera Garza define este modo de escribir como una matriz de capas geológicas que se desplazan unas sobre otras en las que es preciso escarbar en el pasado que siempre está a la espera para que se reescriba la historia oficial y las historias personales y, por ende, colectivas, en el presente. Rivera Garza formula este método de movimientos permanentes pensando la tierra como una primera placa de sedimentación y nuestra era como la más nueva de las capas desde la que se funden las violencias actuales con las coloniales, con las epistémicas, con los documentos y los

testimonios como un archivo a intervenir, con los cuerpos de quienes habitaron el planeta y de quienes pisan sus huellas en busca de la *residencia en la tierra*, siempre compartida y comunitaria. En este sentido, afirma que es importante “sentarse a convivir con otros para marcar y recordar y honrar las vidas de las personas, animales, plantas y rocas que nos han precedido y también, por qué no, de los que vendrán” (2022, 21). Es decir, las reescrituras recogen rupturas y discontinuidades temporales y se sustentan como una función estética y política porque reescribir genera un “echarse a andar de nuevo” (23) tras las huellas que nos dejaron los otros, trazando nuestras propias huellas para el futuro. Por “otros” para pensar la convivencia, Rivera Garza, entiende no solo a los seres humanos sino a todos los seres vivos, incluidas las piedras y lo ligado a lo extra-terrestre: el cosmos, en sintonía con los lineamientos teóricos de Donna Haraway (2018) con quien la escritora acuerda los modos de compartir el espacio habitado con otros, como una práctica responsable, de la misma manera que escribir es un acto colaborativo con otros¹, desde la concepción interespecies² y geológica. En esta misma línea, integra en sus capas terrestres la producción de sedimentaciones textuales constituidas con la noción de imaginario planetario³ (Pratt, 2018) y cosmopolítica⁴ (Strengers, 2017) apuntando a una concepción descolonial y situada en América Latina.

Escarbar, uso del verbo en infinitivo; escarbar, hurgar en la tierra supone el primer registro del archivo que permite indagar entre capas que configuran desplazamientos verticales en relación con los cuerpos y los territorios. Con esta propuesta geológica y de sedimentaciones textuales: ¿Qué historias inscriben Rivera Garza y Luiselli? ¿De qué

¹ Rivera Garza plantea escribir comunalmente, de forma desapropiada y colindante. Distingue la comunidad que implica un “escribir entre”, de la comunalidad, “escribir con” otros. Desapropiar es “desposeerse del dominio sobre lo propio” (2019: 67), es escribir de manera personal, no individual, con la comunidad de modo comunal, basada en una práctica que genera lazos con la tierra, no de apropiación sino de permanencia con los otros, de trabajo compartido, “conocido en los pueblos mesoamericanos [mixe] como tequio” (76), eso es reescribir geológicamente.

² Para Donna Haraway (2018) debemos habitar el mundo con responsabilidad, lo que supone seguir con el problema de un mundo herido, y esto, solo será posible a partir de vincularnos y respetando a todas las especies, en una relación interespecie de parentescos establecidos. Rivera Garza la entrevistó y mostró su afinidad en 2021 con la presentación de *Seguir con el problema* en México. Se puede leer la entrevista en: <https://oplas.org/sitio/2021/06/10/donna-haraway-aprender-a-vivir-en-un-planeta-herido/>

³ Los imaginarios planetarios para Mary Louise Pratt funcionan como una categoría que establece narrativas e imaginaciones de un grupo de personas que habita el mundo y que actúa en él.

⁴ La cosmopolítica para Isabelle Stengers supone la vertebración entre la noción de mundo (cosmos) con la noción de comunidad-ciudadanía (polis) que evidencia cuestionamientos sobre una política del mundo que no siempre se limita a lo humano.

manera lo personal se torna políticamente público en estos relatos? ¿Cuáles son las tretas de visibilización estética y política que definen sus escrituras?

Las dos novelas (que trabajo en serie con *Vagos sin tierra* (1999), de la escritora paraguaya Reneé Ferrer) abordan el problema de los desplazamiento por otros territorios⁵ rastreando un lugar más propicio para alojarse. Cuando menciono “lugar” hago expresa alusión al territorio, a la tierra, a la territorialidad y a los movimientos de territorialización y desterritorialización⁶ (Deleuze y Guattari, 2006). Por desplazamiento me refiero a los flujos migratorios producidos entre fronteras geopolíticas, geolingüísticas, corporales y jurídicas.

Desierto sonoro, traducciones, reescrituras

Reescribir [...].
es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo,
digamos comunitario e históricamente determinado,
que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo:
actualizar: producir presente. “
Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaparición, 2019, 65.

Valeria Luiselli (1983) nació en Ciudad de México pero desde pequeña habitó otras tierras, ya que su padre era diplomático. Vivió en Estados Unidos, India, Corea del Sur, Costa Rica y Sudáfrica. Reside en Nueva York. Publicó *Papeles falsos* (2010), *Los ingravidos* (2011), *La historia de mis dientes* (2013).

En 2014 en la Corte Migratoria de Nueva York colaboró como traductora voluntaria de niñas y niños no acompañados procedentes de América Central con destino a Estados Unidos en busca de refugio y residencia. A partir de la denominada “crisis migratoria infantil”, Valeria Luiselli se insertó en el sistema judicial neoyorkino entrevistando a los niños no acompañados para traducir luego 40 respuestas del cuestionario judicial confeccionado por la Corte Federal de Inmigración. Frente a este panorama de desamparo, Luiselli comenzó a

⁵ Asumo el territorio como lo piensa Silvia Rivera Cusicanqui (2018), no desde la concepción de mapa, que es pensada desde la masculinidad como un espacio de poder, que delimita zonas, traza dominios y posesiones en niveles económicos, culturales, jurídicos, religiosos y simbólicos interdependientes del poder, sino desde una mirada horizontal, desde la concepción del tejido como una práctica colectiva, generalmente llevada a cabo por mujeres, por ser una trama flexible, móvil y porosa.

⁶ Para Deleuze y Guattari la desterritorialización opera en el plano de la organización y deshace los códigos y enunciados en una línea de fuga que se traduce como devenir. Pero cuando existen líneas de fuga también se producen líneas moleculares que reterritorializan los desvíos en líneas molares para configurar planos de organización y codificación, y acabar con el devenir y, así, volver a buscar desvíos para desterritorializar otra vez en un continuo devenir.

escribir la novela *Lost Children Archives*, escritura que dejó en suspenso por no encontrar el tono adecuado para narrar y pasó a la escritura del ensayo. En 2016 publicó en Estados Unidos, *Tell me how it ends: an essay in 40 questions*⁷ traducido al español con modificaciones bajo el título *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*, en México. En 2017 lo volvió a traducir al inglés con otros cambios con el título *Tell me how it ends: an essay in forty questions*. En 2019 escribió *Lost Children Archives* (2019) en Estados Unidos y luego *Desierto sonoro*⁸ (2019) traducida por Daniel Saldaña París con algunos aportes suyos en la editorial mexicana Sexto Piso.

Desierto sonoro articula diferentes voces, lo que la transforma en una novela polifónica que geológicamente arma su propio archivo. El título en inglés anticipa las líneas principales de la historia, por un lado, remite al archivo que se construye para diagramar las historias del relato y, por el otro, remite a los niños perdidos que viajan solos por el desierto y a los que se pierden, en general, por sus infancias arrebatadas y por las migraciones poblacionales. La novela se divide en tres partes. La primera, narrada por la protagonista, la madre, que relata un viaje familiar y laboral desde Nueva York hacia Arizona realizado en auto por carretera. La segunda parte contada por el hijo refiere otra sección del trayecto y la búsqueda de su hermana en el desierto sonoro de Sonora y la tercera intercala las voces de la madre con las del hijo y con *Las elegías de los niños perdidos* de Ella Camposanto, que compendia los lamentos de los menores desaparecidos y que es reproducida completamente en el libro. En el final hay una sucesión de fotografías que se componen con la historia. La novela vincula las voces narradoras con elementos que conforman un archivo⁹ que registra fotografías, intertextualidades literarias, artículos periodísticos, piezas musicales y sonidos, mapas e informes oficiales que marcan las estadísticas de las muertes de los migrantes. Y que se integra con paratextos como los “Agradecimientos”, “Obras citadas: Notas sobre las

⁷ El ensayo se estructura a partir del cuestionario de 40 preguntas que el sistema judicial de Nueva York les hace a los niños para determinar si pueden ser elegibles o no para asilarse y residir en el país. El ensayo, además, consta de una exhaustiva investigación respecto de la crisis migratoria infantil cruzados con algunos segmentos de la vida de la escritora.

⁸ *Desierto sonoro* se basa en diversas aristas de los ensayos y, en cierto modo, incorpora algunas escenas que Luiselli reescribe en la novela.

⁹ Michel Foucault asegura que “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (1984: 219). En “Obras citadas”, paratexto de *Desierto sonoro*, la autora indica que el archivo funciona como “un elemento inherente y al mismo tiempo visible de la narrativa central” (Luiselli, 2019: 469).

fuentes” y “Créditos” que incluyen la voz autoral explicando algunos procedimientos del diseño de la heterogénea novela y sus voces plurales.

Mientras la madre de origen mexicano residente en Estados Unidos manifiesta cómo se aleja cada vez más de su pareja estadounidense, “cada uno aportando un hijo a la ecuación” (Luiselli, 2019: 16), el esposo filmará un documental sobre la vida del apache Gerónimo y su tribu guerrera chiricahua en Echo Canyon, Arizona. Ella rodará un documental sonoro motivada por la crisis migratoria de niños y niñas que viajan solos en un proceso migratorio forzado desde América Central y por la desaparición de las dos hijas de su amiga Manuela de un centro de detención de inmigrantes.

No solo se traduce *Desierto sonoro* del inglés al español sino que en la novela la traducción se estructura hacia adentro de la historia a partir de la reescritura y de los modos en los que se hilan las tramas íntimas de la familia viajera (el vínculo amoroso de pareja casi diluido, la relación con los hijos de cada uno de ellos y la interacción entre los hermanos) con las historias oficiales de Estados Unidos: las voces de los niños perdidos que viajan solos por el desierto y las voces del pasado apache. De este modo, la madre, compañera e investigadora revela los diferentes niveles del discurso con los que se manejan los personajes en el relato en cuanto a la variedad de registros lingüísticos, la traducción como reescritura geológica y las intertextualidades recurrentes como “marcadores interlineales que apuntan a la conversación polifónica que el libro mantiene con otras obras” (469). La protagonista señala que los chicos hablan “nuestra gramática” (14), la de la pareja. El uso del pronombre posesivo “nuestra” apela al rastreo de las capas textuales sedimentarias de los afectos, de la pérdida, de lo que fueron y de lo que son. Es decir, “las conversaciones en familia se vuelven arqueología lingüística” (44) en la que se rastrilla y luego se escarba para escudriñar las huellas de las historias personales. El posesivo “nuestro” por momentos se disgrega tornándose una singularidad del “mío” para articular otra línea del nuestro, respecto del linaje mexicano del que descende la documentalista, por ejemplo, rescatando el lazo que la une con su madre y con su hermana, o recuperando la distancia lingüística que mantuvo con su abuela que “era ñañú y hablaba otomí” (28), lengua que ella no puede reproducir, o el vínculo entre ella y su hija que pregunta y observa atentamente. El “nuestro” se diluye con la proximidad de los aborígenes al llegar a territorio chiricahua donde se estableció el “corazón de la apachería” (40) y con la lengua bilingüe de Gerónimo a la que se siente unido el esposo en la creación de un nosotros que incluye a los apaches y a los hijos, pero no a ella. Finalmente, el “nuestro” se restituye cuando se trata de arrojar una gramática propia familiar

y afectiva por la recuperación de las palabras silenciadas y esfumadas en el espacio desértico de los niños perdidos. Así en *Desierto sonoro* se explora a partir de la creación de “nuestra gramática” (14) la territorialidad de la lengua íntima y la territorialidad genealógica; también se rastrea el desplazamiento lingüístico arqueológico hacia la memoria pública y política de la lengua apache y del exterminio de Gerónimo y su grupo por parte de los Estados Unidos conjuntamente con la migración forzada de los niños migrantes. La estructura de la novela acentúa la presencia pronominal del “yo” con el posesivo “mío” en situación relacional con los pronombres “tú” y “nosotros” vinculados a los espacios territoriales, de este o aquel lado de la frontera: “Yo, él, nosotras, nosotros, ellos, ella: los pronombres se reordenaban todo el tiempo en nuestra confusa sintaxis familiar” (41).

En este sentido, a partir de registros de habla, de grabaciones, de escrituras, de entradas de diarios, de testimonios, Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles* (2019) analiza la propuesta de Judith Butler (2009) respecto del acto de la confesión donde siempre existe un yo en situación relacional con un tú, que es el receptor de la escucha. Es por eso que Rivera Garza asume que: “dar cuenta de uno mismo es contar una historia del yo, en efecto, pero es también, sobre todo, y por lo mismo, contar una historia del tú” (2019: 51). Butler analiza *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood* (1997), de Adriana Cavarero en relación con la autobiografía que propone un lenguaje distinto a partir de la presencia de un yo que necesariamente interpela y es interpelado por un tú que tiene un carácter vocal (nace en la boca). Butler a partir de esto sugiere que un individuo puede constituirse sujeto narrable, dando cuenta de sí mediante la interpelación de discursos. De este modo, en las escrituras geológicas se da cuenta de un yo que implica a un nosotros en situación relacional con un tú que necesita reponer una reescritura de aquello que fue expulsado de la memoria colectiva. En este sentido, una autobiografía “tendría que ser sobre todo el testimonio de un desconocimiento desposeída del dominio de lo propio” (Rivera Garza 2019: 52) contando nuevas historias de otros porque todo deja huellas: los sonidos en el desierto, las ropas y los huesos esparcidos en la aridez de la frontera, los puntos en un mapa, las voces de *Las elegías*, porque “todo lo que nos ha antecedido nos marca. Toda marca de apariencia personal tiene una genealogía que les pertenece a grupos enteros” (Rivera Garza, 2020: 292). Una autobiografía geológica genera nuevas localizaciones del yo y del tú para relatar la necesidad política, ética y estética mediante un lenguaje desencajado que se inscribe en “dolerse [...] condolerse con el otro” (Rivera Garza, 2015:11).

En relación con el vínculo de la escritura y la traducción ya vimos que Luiselli reescribe y retraduce o da a traducir sus historias, pero la lógica de la traductibilidad se hace extensiva a los personajes de la trama y a otras capas textuales sedimentadas.

Traducciones

Luiselli que postergó la escritura de *Lost Children Archives* porque no encontraba el tono y sintió que tergiversaba el objeto de su apuesta ética y estética, en 2016, escribió el ensayo *Los niños perdidos*. Después retomó la escritura de la novela porque apostó a la multiplicidad de voces sin apropiarse de la voz de los otros para otorgarles voz, y así armó una escritura geológica y, por lo tanto, colectiva y compartida “en el tiempo de la residencia” (Rivera Garza, 2022: 21) en esta tierra y logró “desapropiarse” de las voces de los otros para no tapparlas ni subsumirlas a su propia voz. Lo que dicen los otros, sedimentos textuales, adquiere una situación relacional no de oposición, existen “con” a partir de la búsqueda entre distintas capas geológicas. La desapropiación se realiza manteniendo “las inscripciones del otro y de los otros en el proceso textual” (Rivera Garza, 2019: 21) y articulan lengua, cuerpos y territorios. Entonces, ¿cómo narrar?:

Aunque un archivo valioso de los niños perdidos debería estar compuesto, en lo fundamental, por una serie de testimonios o historias orales que registren sus propias voces contando sus experiencias, no me parece correcto convertir a esos niños, sus vidas, material de consumo mediático. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para que otros puedan escucharlos y sentir lástima? ¿Rabia? ¿Y después hacer qué? (Luiselli, 2019: 116).

A partir de este cuestionamiento, ¿con qué narrativas, entonces, establecer límites para distinguir las voces, las representaciones del dolor, diferenciando qué vidas pueden o no ser lloradas (Butler, 2006)? ¿Cómo reescribir las narrativas normativas y estandarizadas del sistema legal (el formulario de 40 preguntas) a una narrativa novelada sin caer en la repetición de la crueldad (Segato, 2018), en la deshumanización, en el sensacionalismo, en la lástima, en la apropiación de las voces? La narradora frente a este dilema opta finalmente, por relatar la historia de los niños que viajan solos y que nunca llegan, la historia de los niños perdidos en la Bestia¹⁰, en el desierto, en la frontera, en esa línea delgada e imaginaria que divide el derecho a la permanencia y a una vida un poco más vivible (Butler, 2006):

¹⁰ La Bestia, el tren que cruza desde Guatemala hasta la frontera norte mexicana. Allí todas las subjetividades son vaciadas de derecho, pero más las mujeres que saben al subir que serán violadas al menos más de tres veces en el camino si no mueren antes o sino quedan en trozos partidas por las ruedas de la máquina Bestial.

“Supongo que la narrativa más conveniente siempre ha sido retratar a las naciones oprimidas sistemáticamente por naciones más poderosas como tierras de nadie, periferias bárbaras cuyo caos y color de piel amenazan la blanca paz de los civilizados. Sólo una narrativa así puede justificar décadas de guerra sucia, políticas intervencionistas y el delirio colectivo de la superioridad moral y cultural de las potencias económicas y militares del mundo”. (Luiselli, 2019: 147).

La protagonista de *Desierto sonoro* traduce documentos, cartas y testimonios de vecinas de Manuela. En los ensayos, la respuesta más difícil de traducir de las realizadas en el formulario es la primera: ¿por qué vienen a Estados Unidos? Aunque traducir implica asumir las dificultades de la interpretación y de la selección de lo que se dirá y cómo se va a decir, las historias narradas por los menores que viajan solos se formulan en diferentes registros lingüísticos. Muchos de esos menores provienen de un pasado traumático, violento y precario siendo estos los factores que los hicieron desplazarse a otro país, además de las nuevas violencias a las que son expuestos durante el viaje. La traducción oscila entre el pasaje de una lengua a otra, de una edad adulta a una infante readecuando la pregunta para luego traducirla al lenguaje jurídico del sistema judicial en inglés.

La elección de las palabras que se utilizan en el desarrollo de la trama es crucial y siempre política (o ideológica asegura Bajtin) y se establece como uno de los principales procedimientos narrativos de la novela. Un ejemplo de esta selección se aprecia cuando el marido le explica a sus hijos la historia de Gerónimo y emplea el término *removal* para decirles que Gerónimo y su tribu fueron los últimos en rendirse. Inmediatamente la narradora advierte la carga semántica de esta palabra que compara con el uso de esta en registro migrante, ya que *removal* es implementado como “eufemismo de deportación” (Luiselli, 2019:179) porque “remover es a deportar lo mismo que el sexo es a la violación” (179), en este acto de habla se equipara la deportación con la violación sexual y con la violación de los derechos a permanecer y residir en el territorio elegido. También *removal* en este contexto yuxtapone las temporalidades del pasado y del presente de una historia de deportaciones: “más cuenta del pasado de este país más se parece al presente” (179).

El problema del indio en el siglo XIX se resignifica en la actualidad con el problema del migrante como ese que se desplaza y ocupa un territorio en el que no es bien recibido. De este modo, se pone en correlato el término *aliens* con el que se designa a los invasores, a los que tratan de habitar otra tierra, lo que supone opiniones contrariadas: “¿Qué es un refugiado? Alguien que llega a un país extranjero, bajo custodia federal” (69), o un intruso: “Los reporteros lo llaman una crisis migratoria. Un flujo masivo de niños, lo llaman. Son indocumentados, son ilegales, son *aliens*, dicen algunos” (59). Las lecturas de los apelativos,

de los modos de nombrar, interpelan la construcción de territorios hostiles y poco hospitalarios, ya sea de los países de origen que expulsan a sus pobladores, ya sea del país receptor que los rechaza. Se exhibe así fenómeno de la inmigración enmarcado dentro de las desigualdades entre Estados y la transnacionalización del urgente problema migrante: “[...] la gente piensa en los refugiados y en los migrantes como un problema de política exterior. Pocos conciben la migración sencillamente como una realidad global que nos atañe a todos” (72). Entender la migración como un fenómeno transnacional permite abordar el simulacro armado de “una guerra hemisférica [...] de una guerra histórica” (73) entre la pobreza, la violencia y las ciudadanías suspendidas.

Los procedimientos de traducción que intervienen en la novela operan como momentos de interpretación y de reescritura de lo que se narra, de las historias que “son un modo de sustraer el futuro del pasado, la única forma de encontrar claridad en retrospectiva” (242). Entonces, estas capas narrativas tectónicas se configuran para otorgar un estatuto sedimentario narrativo donde, de alguna manera, todos son traductores y traducibles. Durante la segunda y tercera parte, el libro *Elegías para los niños perdidos*, acompaña los pensamientos y las disquisiciones de los integrantes de la familia y, más aún, de la madre y el niño que leen y reproducen la totalidad del libro, elegía por elegía, intercaladas en otras acciones del viaje. Las *Elegías...* fueron escritas por Ella Camposanto, una escritora italiana tan ficticia como el libro, con apellido, cementerio y nombre pronominal. A su vez, Camposanto recreó citas casi imposibles de rastrear en su adaptación de otros escritores hablantes de otras lenguas. Su obra es traducida en 2014 por el escritor mexicano Sergio Pitol que elige traducir las notas del italiano de Camposanto y no las originales.

Gerónimo, el jefe Cochise, “odiaba a los mexicanos, a quienes los apaches llamaban nakaiye, “los que vienen y van” (65), pero también a los estadounidenses y a los españoles, “nunca aprendió inglés, hacía de intérprete-traductor entre el apache y el español para el Jefe Cochise. Era una especie de san Jerónimo” (65). Se inicia así otro juego traducible, el santo con J fue traductor de la Biblia al latín, dice el marido. También oficia de traductor el niño cuando se va con su hermana por el desierto de Sonora para encontrarse con los niños perdidos: “Yo entendía tu pregunta perfectamente, así que se la expliqué. Yo era siempre el traductor entre tú y ellos, o entre ellos y nosotros” (294). De este modo, se evidencia otro desplazamiento de los enunciados, el interpretar lo dicho por la niña y, simultáneamente, relatar la historia de los niños perdidos dentro de la gramática familiar del yo-tú que da cuenta de sí y del nosotros-ellos que se desvía de la intimidación hacia el nosotros colectivo.

Desplazamientos

Deportar, cruzar, llegar, irse, narrar, contar condensan las acciones que se desarrollan tras el desplazamiento o con él. Son los verbos que estructuran los relatos que se hilvanan en la novela. Entonces, la narrativa ficcional que escoge Luiselli no puede construirse en un espacio o un tiempo fijos, sino que debe buscar otra forma de constituirse: desde el deslizamiento continuo.

Supongo que todas las historias comienzan y terminan con un desplazamiento; que todas las historias son en el fondo una historia de traslado: nuestra mudanza hace cuatro años; las mudanzas previas de mi marido y también las varias mías; las mudanzas, exilios y migraciones de cientos de personas y familias que habíamos entrevistado para el proyecto del paisaje sonoro; la diáspora de niños refugiados cuya historia iba a intentar documentar; y los despojos y desplazamientos forzados de los apaches chiricahuas, [...] Todo el mundo se va, necesita irse, o puede irse, o tiene que irse. (49)

Desierto sonoro ejecuta con un registro narrativo los múltiples desplazamientos acontecidos en el pasado y otros, en el presente de enunciación. La primera “mudanza” pertenece a la familia que se dirige al oeste desde Nueva York, en un trayecto largo que explora diferentes paisajes y regiones del suroeste estadounidense, otro viaje corresponde al de los niños que se trasladan solos desde Centroamérica hacia México y luego hacia la frontera norte, aparecen los micro viajes hacia Migraciones para encontrar a las niñas de Manuela, los cruces de los apaches de un lado y del otro de la frontera, el viaje de los hermanos por Echo Canyon y el de los niños de las *Elegías* en el tren. Los movimientos en *Desierto sonoro* despliegan un juego de planos que cruza vectores reales, simbólicos, ficcionales y otros evocan distintas temporalidades y se enlazan con referencias a las historias de desalojo dentro de otra Historia que hay que reformular conformándose así una historia de traslados, un deslizamiento territorial que pendula entre lo político y lo jurídico. Entonces, el territorio se yuxtapone con los cuerpos del presente y con los restos de los cuerpos del pasado donde son ahora re nombrados como indocumentados, extranjeros, migrantes, desplazados, refugiados, perdidos, ilegales (que ya tuvieron una ciudadanía abyecta, de segunda, ahora en suspenso, que los indios no tuvieron) y también con los viajes diversos desde la temática migrante y la metáfora de un “país enorme y vacío” (228).

Viajar supone trazar rutas, seguir caminos, profundizar andares. El mapa en la novela captura la inscripción material volcada en un clásico mapa de papel, para marcar, para direccionar, para avanzar. Los mapas pueden ser dibujados con lápiz como lo hace el niño que bosqueja en rojo “la ruta que imaginaba” (304), diseñados con el dedo en el aire o en un pupitre, imaginados como rutas de rescate, organizativos de las rutas cotidianas familiares.

Se presentan como una reunión de elementos variados porque cartografiar dimensiona “una manera de visibilizar lo que aún está oculto (316) pero dentro de un mismo espacio, de un mismo país que explicita las vías de “un paisaje herido” (232).

Huellas y borraduras, capas narrativas geológicas

En las dos novelas existe una escena de reencuentro con los otros, con el pasado en el presente situada en el cementerio¹¹. Es interesante cómo este espacio se organiza un encuentro de las temporalidades ancestrales y del presente y el modo en el que la disposición de los huesos, a veces, resulta una amenaza para los que prefieren el olvido a la memoria. El cementerio se reconfigura desde la interconexión con el más allá, como “la interfaz” (Rivera Garza, 2020: 301) que habilita la comunicación fuera de los límites del cuerpo y en contacto con los muertos. La tumba de Gerónimo, sepultado como prisionero de guerra, se ubica en el fondo del camposanto y sirve de altar para las ofrendas que le dejan. Si bien, la lápida es reconocible para quien sigue el camino de encuentro, no lo es el nombre que parece haber sido borrado, “de algún modo irreconocible” (Luiselli, 2019: 189) y que nadie repara. La importancia de los nombres o de su borradura o de su irreconocibilidad coincide con el exterminio de los cuerpos indígenas y la desaparición de los niños perdidos que son borrados del mapa. A esta supresión nominal se contrapone el hecho de que los protagonistas carecen de nombre, salvo los apodos indios que utilizarán para jugar a los apaches porque en el “Léxico familiar: papá es documentólogo y mamá documentalista” (248), conformando el tú, el yo, el nuestro y esos otros modos de nombrar.

El cuestionamiento de la memoria y la reconstrucción de los términos y de las imágenes de los mapas, de los poemas y de los reportes de los desaparecidos en el texto integran un soporte documental de la memoria de los perdidos para no ser borrados. En este sentido, el niño reproduce lo sostenido por su padre: “Todo este país, dijo papá, es un enorme cementerio, pero solo a algunas personas les tocan tumbas como dios

¹¹ El cementerio funciona como espacio de restitución de memoria, como sitio de reconocimiento de huellas y, sobre todo, como zona de constatación, a veces fallida, del reencuentro con los huesos de los que dejaron huellas que habitar. En *Vagos sin tierra* (1999), de Renée Ferrer, también el cementerio se configura en la necesidad del reencuentro con el pasado. En *Autobiografía del algodón* (2020), el personaje Cristina Rivera Garza, se desespera por acudir a la posibilidad de pisar la tumba de sus ancestros, pero no hay nada allí, lo que provoca en Rivera Garza el vértigo y el perderse en el cementerio, hasta que la recupera su familia del presente. También se pierde Santa, otra reescritura de la novela *Nadie te verá llorar* (1999) de la misma escritora, en el cementerio que no llega a identificar la tumba de su madre. Por eso, es que el cementerio que puede ser brújula de contacto entre tiempos difumina los bordes de esa posibilidad.

manda, porque la mayoría de las vidas no importan. La mayoría de las vidas son borradas, se pierden en el torbellino de basura que llamamos historia, dijo” (275). En *Desierto sonoro* el documentalismo sonoro propuesto por el padre captura los silencios de los ausentes y los ecos históricos, restituyendo el recuerdo de los apaches en el presente y recupera la memoria histórica de la “fossilización” que los confina a un pequeño museo en Arizona, mientras que el cementerio mayor, no es donde habitan los huesos del Jefe Cochise, ni el desierto de huesos, sino Estados Unidos. De este modo, las diferentes capas de sedimentos textuales amplían otros posibles modos de narrar revisitando la historia y sus procesos, articulando una polifonía coral desedimentada porque los relatos “son un modo de sustraer el futuro del pasado, la única forma de encontrar claridad en retrospectiva” (242).

Entonces, el relato aporta un estatuto sedimentario narrativo alojado entre los ecos y el silencio, entre las palabras y las traducciones, entre el nombrar y el borrar para que brote la huella habitada. Nombrar a los desaparecidos es mantenerlos en la memoria frente a la sordina de la desaparición y de la borradura de las inscripciones mortuorias.¹² Así el registro sonoro, oral y colectivo de los nombres trae al presente a los que no están: “Awilda. Digana. Jéssica. Barana. Sam. Lexi. [...] Cada persona de la fila gritaba el nombre de un familiar desaparecido por ICE y los demás lo repetíamos en voz alta. [...] Cem. Brandon. Amanda. Benjamín. Gari. Waricha” (153). Buscar la forma de nombrar y de contar, proporciona la creación de un lenguaje que posibilita la confluencia del pasado con el presente para restituir a los muertos dentro del ciclo temporal de un espacio habitable para continuar con los flujos de la memoria. La desaparición de los niños, la ilegalidad del sistema de justicia, esas zonas jurídicas baldías que dejan varadas en un limbo a las niñas de Manuela y a tantos otros se transforman en huellas y ecos espectrales. Contar, reescribir la historia una vez y las veces que haga falta, para activar la voz y no permanecer ausentes en un gerundio asimilado a “una constante del presente del indicativo” (392).

Autobiografía del algodón

Mientras la historia no termine, lo único que se puede hacer es contarla y volverla a contar, [...]. Pero tiene que contarse, porque las historias difíciles

¹² Pienso en otras inscripciones de los nombres en las narrativas del presente como procedimiento fundamental de la memoria como el cuento “Biografía” (2020), de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero que menciona a cada una de las mujeres migrantes asesinadas en un paraje de frontera apartado. O en los nombres de las mujeres asesinadas que se enunciaron en México el 8 M de 2022 entonando el himno en contra de las feminicidas. La ronda de los jueves de las Madres de Plaza de mayo en Buenos Aires, que circulaban, desplazándose con las fotografías de sus hijos, con sus nombres, circular para respetar el estado de sitio.

necesitan ser narradas muchas veces,
por muchas mentes, siempre con palabras diferentes
y desde ángulos muy distintos.
Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, 2016, 89

Cristina Rivera Garza (1964), nacida en Tamaulipas, norte de México, vive en Houston, Estados Unidos. Propone una narrativa de desplazamientos que en *Autobiografía del algodón* (2020) se percibe a partir del uso de la lengua mediando los cuerpos y las experiencias de los otros. Rivera Garza trabaja con la concepción de escritura geológica que reúne a sujetos, espacios, temporalidades y territorialidades en una reescritura de la historia a partir del acto de escarbar y en comunalidad. La escritura geológica crea capas de lenguajes, sedimentos textuales, vinculados entre sí y analiza los tejidos materiales que urden los entramados históricos, que se materializan temporalmente entre los cuerpos y las palabras para construir sentidos. Estas capas geológicas de escritura reflejan la convivencia del archivo, de la memoria histórica y de la íntima, imbricada con la historia personal, con la territorialidad corporal y geopolítica, donde se trasladan y conviven transitoriamente los cuerpos, los cultivos y las comunidades en contacto con la tierra.

La novela estructurada en siete secciones se centra en la relación de los procesos migratorios a partir del camino del algodón en la frontera de Tamaulipas (Matamoros) y Texas y de su desarrollo en el norte de México en los años 30, en la época presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y en el estado actual de la frontera. También se ocupa de la reconstrucción de la genealogía familiar migrante de los Rivera y de los Garza. La narrativa se desliza entre estos procesos y los movimientos migratorios de comunidades que se desplazaban según las condiciones del territorio y de los ciclos agrícolas que desembocaron en ciclos de producción destructiva. La novela, repleta de capas, propicia la reconstrucción de un pasado prácticamente borrado del que la escritora forma parte.

Rivera Garza articula un yo plural narrativo con los personajes y con la comunidad. Escribe esta ficción que, a la vez, pareciera ser una autobiografía genealógica y una biografía de José Revueltas (1914-1976) y de *El luto humano* (1943), que anteriormente se iba a llamar *Las huellas habitadas* y una revisión de la historia de México y de la vida algodonera pero también de sus fronteras y de sus migrantes pasados y presentes propulsando los futuros. Lo íntimo, lo afectivo y lo político confluyen en esta línea narrativa de fracturas temporales: "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

aparición personal tiene una genealogía que les pertenece a grupos enteros” (Rivera Garza, 2020, 292). La narración, entonces, acarrea viajes ancestrales y viajes actuales en busca de archivos y documentos con su peligrosidad, la de exponer la memoria y el pasado colindantes con el presente, no solo de las historias, sino también de la geografía (y de su historia) al punto de señalar los cambios producidos en el paisaje donde, por ejemplo, el caudaloso río Bravo que regó las plantaciones algodonerías, en la actualidad aloja los cadáveres arrojados por el crimen organizado en su lecho y atestigua las prácticas del *fracking* (técnica nociva para extraer gas y petróleo atrapados en rocas permeables) que agujerea la tierra. Rivera Garza, entonces, arma una narración desapropiada de la frontera norte mexicano-estadounidense y de su transformación en el presente: de territorio árido, a escenario apto para el cultivo de algodón, a su extinción producto del uso de agroquímicos, a un nuevo ciclo de sorgo, a su extinción, a la instalación de maquilas, a las prácticas destructivas del *fracking*, a las narcofosas submarinas de los Zetas. Si Luiselli propone contar una y las veces que sean necesarias la historia, Rivera Garza lo advierte mediante la desapropiación, considerando la instancia de diálogo entre lo propio y lo colectivo ligada a la sedimentación textual.

Autobiografía del algodón comienza con la imagen del escritor mexicano José Revueltas (1914-1976) ubicado en el mismo sitio geográfico en el que se desarrolla su novela *El luto humano* (1943): Estación Camarón, una zona de cosechas próspera donde se produjo la huelga en 1934 en la que participó Revueltas con diecinueve años, en Coahuila. Desde el sedimento textual de la huelga y tras las huellas de *El luto humano*, Revueltas deja constancia, al tiempo que se reconstruye la genealogía familiar de Rivera Garza y se reescribe un tramo de la historia de México de la que casi no hay registros: la ruta del algodón y de su grafía que teje la historia con las historias.

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 las vidas de tantos, comunidades enteras, hasta el clima mismo. La historia de cómo, aun antes de nacer, el algodón me formó (Rivera Garza, 2020: 292).

Rivera Garza juega con la escritura de *El luto humano*, con la biografía que recrea de José Revueltas, con el anexado de telegramas de la época y de documentos oficiales (con la materialidad). Al punto que Revueltas y su abuelo José María Rivera podrían haber coincidido en el mismo lugar y tiempo. Los escenarios de disputa definen la zona agraria de Coahuila, donde los Rivera se desplazaron de las minas de San Luis de Potosí hacia el norte que se vaticinaba próspero, pero que culminó con el desborde de la presa hidráulica Don

Martín lo que los volvió a desplazar hacia Tamaulipas. Sitio al que también arribó la rama de los Garza que regresó de Estados Unidos, a donde habían migrado desde México porque pedían mano de obra barata. Los Garza retornaron por la repartición de tierras, producto del impulso de la reforma agraria de Lázaro Cárdenas y la abundancia algodonera que generó el sistema de riego derivado del Río Bravo. En este contexto, coincidieron.

La historia, las historias

La historia genealógica de Rivera Garza se centra en la frontera norte y se recurre a la imagen del movimiento para hacer visibles los desplazamientos migratorios en torno a la frontera delimitada por el río Bravo que funciona como un dispositivo eficaz para pautar intercambios económicos, moldear una zona de suspensión de derechos, perfilar límites jurídicos, e incorporar prácticas de explotación y extractivas. Por eso: “Irse no fue una decisión sino una costumbre” (Rivera Garza, 2020^a: s/p). La escritura de la novela zigzaguea entre los intersticios de la frontera, en ese momento preciso del cruce, entre texto, territorio y tiempo.

Los desplazamientos, uno de los tópicos de su obra, constituyen una dinámica que de manera explícita moldea a la novela que adopta el formato de narrar trayectos como los realizados por José Revueltas y Gloria Anzaldúa, conjugados con los recorridos de los Rivera y de los Garza, con los de la narradora Cristina Rivera Garza, con Sorai y también con su marido y con su hijo, con todo su parentesco “queer, nómada, iconoclasta” (29), andariego, chicano, latino, mestizo, indio: “Somos trashumantes después de todo, andamos de un lado a otro como alma que lleva el diablo. Nos dejamos llevar, quiero decir. Nos gusta partir. Nos gusta producir la distancia donde después caben los recuerdos o la escritura. La melancolía. La rabia. Nos gusta desobedecer. Cuando hay un conflicto o la situación se vuelve insoportable, abrimos la puerta y dejamos todo atrás” (296). Los trayectos traslucen los modos de conocer la tierra en su territorialidad geológica como un proceso de creación comunitaria devenida comunalidad, a la vez que personal, que se contornea con la posibilidad de habitar con todas las especies, ya que la trashumancia es una designación para el paseo animal no humano y aquí florece como sinónimo de transitar, de mudanza, de nomadismo de especies vivas en movimiento con otras. Abrir la puerta desanda hilados que se corporizan en la invención de un mapa a trazar, tras el reconocimiento de la impronta.

Mapas

El procedimiento narrativo en el que se estructura la novela parte de los recorridos desplegados en el territorio por los que dejaron huellas para que sean habitadas desde el presente con nuevos viajes. Estación Camarón es la primera zona que aparece en el relato, se llaman así, estaciones, porque “son lugares de paso” (14) pero donde la gente se queda. Allí llega José Revueltas, a un sitio organizado y próspero para la cosecha algodonera. El paisaje en el presente es inhóspito y no aparece en los mapas, sin embargo, existe. La composición del mapa físico y del narrado está muy presente en las dos novelas trabajadas, donde cada territorio se constituye como un armado de mapa geopolítico, pero también de mapa geosoma, que le pertenece al cuerpo y a la memoria familiar de la narradora, pero también a las comunidades que narran desde el pasado reactualizado: “De ser puntos insignificantes en el mapa de una estepa [...] inhabitable o de desierto, [...] se convierten ahora en lugares con nombres” (14). Se define así la aridez del territorio y la lejanía lindante con la nada: en el avance hacia el norte donde una, uno “se hace con la frontera” (15) en un itinerario conocido. El mapa como elemento de narración oral geopolítica y geosoma prioriza una zona que define la territorialidad visible de lo que no lo era, de lo “que no aparece en los mapas” (193).

El otro viaje que hilvana la novela es el que emprende en el presente la narradora Cristina Rivera Garza con su amiga y que luego recorrerá con su familia hacia Anáhuac y Estación Camarón para rehabitar las huellas de su linaje familiar desconocido. En consecuencia, al igual que en *Desierto sonoro*, el viaje inscripto en los mapas se despliega como una constante en movimiento: migrante, de búsqueda, de reconstrucción haciéndose visible a partir del registro de la escritura: “No para entrar, sino para salir. Para cuestionar [...]. Para hacerse preguntas imposibles. Para no tener nombre o para tener todos los nombres. [...] Para mutar. Para el plural. Hacia ti” (2020^a, s/p). De ese modo, se vertebra como las hebras del algodón la idea de la escritura, del registro, de los documentos con los cuerpos y los sedimentos textuales (testimonios, confesiones familiares) y se crea así un archivo nuevo, otro, intervenido por las interpretaciones de otros sujetos.

En la novela las temporalidades se cruzan, se corren, se superponen, en una misma espacialidad: la frontera en una escritura sedimentaria de flujos móviles. Los linajes, las historias y la historia de México se entrelazan en el tramado del algodón y de los desechos del mundo. En la frontera anida una importante contradicción, por un lado, se ofrece como un refugio. Es una casa que invita sugestivamente a quienes están excluidos del resto de la sociedad: indios, mestizos, pobres: “La tierra ahora es una casa, te cubre el suelo” (59)

consolidando comunalidad, porque congrega en torno de un territorio fértil a pesar de su aparente hostilidad que ofrece la posibilidad de igualdad de condiciones para quienes trabajen la tierra. Por el otro, la frontera tematiza la precariedad de las condiciones de vida, dotada de significaciones cruentas y de prácticas impensables.

Habitar, el derecho a permanecer, frontera

Si en *Desierto sonoro* los pronombres demostrativos son hacedores de una gramática familiar, en *Autobiografía del algodón* los adverbios de lugar abundan como recurso narrativo para indicar ese *entrelugar* (Santiago, 1975), ese *Nepantla* (Anzaldúa, 1987) o ese *entrelenguas* (Molloy, 2016): “Aquí, a un lado de la frontera, en la frontera misma de todas las cosas, estaban los que no tenían nada, excepto fe” (25). La frontera subraya el elemento que designa la trama con el pronombre demostrativo: “así que esto era la frontera” (26), una zona “Más allá: la frontera. Un espejismo lleno de agua vacía” (31). Los adverbios de lugar aquí y allá de la narración siempre referidos a la tierra y a los espacios de frontera, invitan a ocupar el territorio que se define como inhabitable, inhóspito, intransitable; habitarlo y desplazarse hacia el norte, en este caso, o hacia donde lo mande la economía. Ese territorio yermo floreció fugazmente con el sembradío del algodón que en la actualidad adquiere características bélicas propiciadas por los carteles del narcotráfico que instalan las fosas sin nombres en el Río Bravo en un entrar y salir trashumante de las temporalidades. De un lado, río Bravo, del otro lado de la frontera Rio Grande Valley o simplemente el Valle, un río que albergó a los nómades guachichiles desde antes de la conquista española, un río que divide el aquí del allí “encausado” en la regulación de sus aguas caudalosas y sangrientas.

Mientras transcurre la historia de Revueltas y la huelga, la narración salta al presente de enunciación donde dos mujeres persiguen las huellas genealógicas, solas: “Estamos en guerra. Somos, en efecto, dos mujeres solas. Dos mujeres sin Estado, sin ejército, acaso sin país. Dos mujeres en ese tipo de soledad, delirando sobre el desierto, entre miles de huesos, entre miles de cráneos. El presente se acerca por el espejo retrovisor. Hay una fosa submarina no lejos de aquí” (35). La cita conmovedora reúne como si fuera un cementerio los huesos de los años treinta, incluso aquellos de algunos mineros, algodoneros y de otros que perecieron en épocas de epidemias, pero alberga también los huesos sin nombre que descansan en el lecho del río Bravo, y el de las mujeres asesinadas por feminicidas. Las capas de huesos se apilan unas a unas desedimentando la memoria y trabajando en una

escritura que recupera la impronta para dejar constancia de la ausencia de Estado y de derechos¹³. Confluyen aquí en la frontera Norte y del río Bravo, los asesinatos de mujeres que circulan solas, el femicidio de Liliana Rivera Garza a manos de su ex novio, el probable asesinato de Petra, la abuela, la que registraba los nombres en un extraviado cuaderno de tapas negras, parecido al cuaderno de tapas rojas de *Desierto sonoro*. Los cuadernos del pasado inscriben los femicidios y las violencias que se conectan en el presente, aquí.

Los adverbios de lugar proliferan como una estrategia discursiva que estructura el relato para justificar pisar las huellas de antaño con los movimientos migratorios del pasado y los desplazamientos en busca de esas historias del presente violento del México “femicida”: “Pero allá vamos, [...] en un mundo donde dos mujeres pueden desaparecer sin más de las carreteras de México, es preciso reivindicar el derecho a ocupar el espacio público y moverse a través de él. Viajar como una forma de reclamo fundamental (29). El derecho de desplazarse parece peligroso para dos mujeres que se perciben en guerra, en un estado de desprotección de cuerpos, como Luiselli que también plantea la existencia de la llamada guerra en un país en ruinas, en un no país: “[...] aquí hubo un campo de algodón. Aquí, una ciudad. Esto es el tiempo. Para que el cuerpo lo atestigüe” (Rivera Garza, 2020, 78). Y confluyen en esta cita, territorio (espacio), tiempo (superpuestos pasado y presente de la enunciación), cuerpos, lengua (atestiguar): “En realidad vamos para allá porque algo allá, que no sabemos nos jala.” (29). El presente ficcionaliza las transformaciones de las fronteras pero ejerce la atracción de la nómada: “Estamos en camino hacia Anáhuac y sabemos que, un poco más allá de Anáhuac, se encuentra Estación Camarón. Vamos hacia el pasado y hacia el presente a la vez” (29). El vaivén presupone un re habitar las huellas en la territorialidad y reescribir esa historia casi borrada. El aquí y el allá presuponen presencia de quien enuncia desde el presente señalando el pasado reconfigurado desde la inscripción en la memoria íntima y colectiva. El aquí que se circunscribe al presente, despunta en otro dilema del dolor.

¹³ En las escrituras geológicas Rivera Garza, reactualiza las violencias y la historia en su trilogía que comenzó con *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2017) donde conviven Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, la carretera desértica, las fotografías, pero también su Juan Rulfo, de ella y de mí. La segunda novela es *Autobiografía...* y la tercera, *El invencible verano de Liliana* (2022), por la que ganó el premio Pulitzer el 6 de mayo 2024, que narra con múltiples registros el femicidio de su hermana Liliana que, a su vez, se une en la lucha de clamar justicia por cada mujer asesinada y que no es ajeno ese hecho en *Autobiografía del algodón* donde también está presente la posibilidad de desaparecer por manos femicidas.

De este modo, la frontera se torna un territorio real y ficcional ubicable en un mapa oficial, pero para reencontrarse con una genealogía familiar. Ese espacio de frontera, reclama ocupar el espacio público, permanecer y moverse para reclamar. Ese borde instala un puente para insertarse en una tradición de escritores latinoamericanos, en este caso Revueltas, Juan Rulfo y Gloria Anzaldúa, a quien le dedica buena parte del libro tomándola como otro personaje con el que también arma una filiación ideológica y otra migrante. En este sentido, la categoría “nueva mestiza” recobra relevancia como constitutiva de la subjetividad (chicana para Anzaldúa), concepto nodal para Rivera Garza porque a partir de la investigación de reconstrucción histórica (familiar-oficial) se entera de que tiene antepasados indios. El archivo le proporciona la pista, ya que en una partida de nacimiento el origen indio es asignado a su abuelo, hijo de madre y de padre indios, que en otros papeles posteriores es borrado para reemplazarse por el de mestizo¹⁴. Por una partida de nacimiento arrumbada en un archivo Rivera Garza devela su origen. La lectura de ese documento permitió la intervención de su registro histórico, como “una promesa” (Derrida, 1997) de lo que vendrá. Así, los documentos del archivo, abandonados, cambian la historia al ser mediados sin olvidar que ellos también nos intervienen: “Los documentos civiles, las actas de nacimiento o defunción, los papeles a través de los cuales nos convertimos en material administrable para el Estado parecen inmutables, pero no lo son” (228).

Pertenecer, borrar

Rivera Garza en Anáhuac identifica su lugar de origen porque la pregunta más importante, asegura Revueltas en *El luto humano*, es pertenecer a un sitio que se ocupa con otros: “Es extraño nacer en un lugar que no aparece en los mapas. [...] ¿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” (193). En consecuencia, el desierto en la frontera norte ficcionaliza el espacio de territorialización que vuelve a fijarse en el mapa y el movimiento (migrante y viajero, tectónico también) es el sedimento narrativo de la novela. El desierto fronterizo nunca está vacío, aunque lo parezca. Puede reactualizarse en la historia, dejar de ser invisible y emerger desde la configuración de nuevas rutas cartográficas. En los documentos Rivera Garza descubre su descendencia

¹⁴ Pienso en la noción de blanqueamiento en *Bruna, soroche y los tíos* (1973), de la ecuatoriana Yánez Cossío (1928-). La familia oculta el retrato de la abuela india, para crear una ilusión de mestizaje y negar el origen indígena.

guachichile, comunidad nómada, aunque esos datos fueron desaparecidos: “migrar también es borrar y ser borrado [...] arrasarse es un verbo. Exterminar también” (156), sin embargo, a partir del hallazgo se establece el origen y se demarca la genealogía que derriba el mito del mestizo original y reivindica la identidad: “eran indígenas y son indígenas” (157).

La relevancia del reconocerse aborígen y de reconocer a su familia acredita la recomposición discursiva de una comunidad extinguida y aniquilada, desde el silencio y la borratura que hace de ello la historia oficial en sus discursos y por la desaparición real de las comunidades. En *Autobiografía del algodón* se afirma desde los sedimentos textuales la genealogía indígena como modo de existencia histórica restituida. Entonces, el mestizaje no es el origen de la población mexicana sino el componente indígena acallado en los discursos públicos. Es por eso, que Rivera Garza recupera y reescribe la historia de Revueltas y Anzaldúa, la nueva mestiza chicana, transformando a *Borderlands* (1987) en la reescritura de su propio linaje que, a la vez, se torna plural y comunitario.

Luiselli afirma que todo comienza con una mudanza, algo similar escribe Rivera Garza: “El viaje siempre inicia antes. El viaje inicia antes incluso de imaginar el viaje” (36) y el viaje conecta redes narrativas que hilan reescrituras en ambas novelas. Avanzar, retroceder, huir, resistir, zambullirse, todas acciones que implican la migrancia porque “A veces es necesario ver las cosas de lejos o desde otra perspectiva” (32), o en retrospectiva dirá la narradora de *Desierto sonoro*. Alejarse, distanciarse, mirar con otros ojos los discursos oficiales y los testimoniales del archivo e intervenirlos porque el pasado reúne las improntas de la memoria, de los otros cuerpos que habitaron el territorio, vertebrados en la actualidad discursiva: “La huella, sí, nos altera, obligándonos a reconocer la raíz plural de nuestros pasos y obligándonos también a cuestionar la ausencia que hace posibles a los nuestros en primera instancia” (91). Justamente la pluralidad reside en lo colectivo que al habitarlo lo revivimos porque pertenecer es habitar, residir, quedarse. No solo en restos, en huellas, en exclusiones, sino cuestionando por qué se tiene que migrar forzosamente, desplazarse cuando se usurpa, porque “usurpar es lo contrario de escribir” (91); es quedarse con el lugar del otro sin compartirlo. La voz narradora interroga: “¿El destierro de quién o de qué hace posible que yo esté aquí? ¿Qué desalojo o qué huida abrió el terreno que piso?” (91). Estas preguntas reflexiones acerca de quiénes son *los que se van* y por qué Mary Louise Pratt, advierte que se debe restituir el derecho a quedarse, ya que la movilidad forzada, como sucede en *Desierto sonoro* o la movilidad obligada porque se fagocitan los medios de supervivencia para (su)plantar otros (extractivismo, terricidios, monocultivo y

desgaste de los suelos, pesticidas, *fracking*, narco fosas submarinas), “es el arma privilegiada para atacar la vida colectiva” (Pratt, 2018: 51). Mantener el movimiento en idas y vueltas no solo interrumpe el desarrollo colectivo, sino que debilita hasta la extinción la puesta en práctica de las micropolíticas comunitarias (Cusicanqui, 2018) y las bases para una revuelta, una huelga, una organización política y social. La propuesta de algunas comunidades, como la mixteca en Oaxaca, reclaman el derecho a no migrar, como la contracara a la movilidad o al viaje occidental que suponen la libertad en una concepción neoliberal, cuando el derecho a permanecer supone “enraizarse” (Pratt, 2018, 52) y formar comunalidad. La migración forzada engloba los verbos peligrar, amenazar, excluir, refugiar, desterrar, exiliar, desalojar, huir, desconectar con el resto de los seres vivientes del territorio habitado alojados en el desamparo también porque nadie “busca una nueva vida si no ha dejado una vida atrás. O varias” (Rivera Garza, 2020, 185).

Habitar, hospedar

Entonces, habitar supone hospedar y pertenecer, ser parte del territorio y cohabitar, o ser huésped en la comunalidad. Se habita un cuarto, se habita el planeta, se habita la huella, se habita un cuerpo temporalmente, o las escrituras que son nuestras y de todos, que pertenecen a la memoria activa. Habitamos y somos habitados. Pero ¿qué tierra será la que se debe enraizar al cuerpo? Si los países no brindan cobijo, sino que despojan los cuerpos dejando la impronta de restos ligada a la desposesión, el resultado remarca un puñado de restos arruinados: “La ruina: ruina, nación, natación, ruina, ná” (76). Esta escena literaria se encadena con otra que sucede en *Desierto sonoro* en la que se confirma que: “Conforme más nos internamos en este país, más tengo la impresión de contemplar ruinas y vestigios” (Luiselli, 2023: 73). Estas naciones expulsivas codifican un archivo topográfico que es descubierto en estas novelas al instalar el desmantelamiento de los procesos de aniquilación de los considerados no ciudadanos. A su vez, reinstalan la posible solución a la disolución de las especies: “somos huéspedes en un lugar que es también la ubicación de otros seres humanos y otras especies y otros seres orgánicos e inorgánicos.” (Rivera Garza, 2020, 91) donde el dominio de lo propio se subvierte para dar paso a las “escrituras planetarias” (Rivera Garza, 2019; Pratt, 2018) que surgen en la interfaz de cuerpos, comunidades y naturaleza.

La propuesta habitacional formulada en *Autobiografía del algodón* plantea la heterogeneidad del archivo que posibilita reunir las voces del pasado histórico, del presente,

de los documentos escasos, pero sobre todo de intervenir en las historias a partir de los procesos de reescrituras geológicas. Rivera Garza valida con paratextos -como lo hace Luiselli en *Desierto sonoro*- como escritora, fotografías de los territorios explorados en la novela y expone en “Reconocimientos” los modos en los que armó esta *Autobiografía del algodón* y su genealogía personal y afectiva donde no es solo su voz la que construye la novela, sino las intertextualidades literarias, documentales, familiares, propias las que habitan las páginas de la autobiografía textil y comunitaria. Sin embargo, por su condición genealógica nomadista sabe que se irá, porque “irse es irse de tantas maneras” (261) que sabe que se irá otra vez, con *los que se van*.

Conclusiones

Luiselli y Rivera Garza pueden pensarse como escritoras nómadas (Braidotti, 2000), trashumantes (Rivera Garza, 2020), migrantes que se trasladan trazando múltiples recorridos que cruzan espacialidades y temporalidades distintas. Ser escritoras nómadas les despliega una diversidad discursiva en la que se presenta el deseo de una identidad de cambios combinados que intervienen en los registros discursivos y subjetivos conformando estas escrituras geológicas. Por eso, sus escrituras “editan, suprimen, reordenan, mezclan ficciones” (Luiselli, 2019:13), las historias, las cosas de la tierra, de los desplazados, de la lengua y de la territorialidad.

Ambas novelas fundan nuevos modos de narrar las violencias ancladas en las fronteras y en procesos migratorios que disponen la dispersión de comunidades mexicanas reunidas en otras comunidades mixturadas. Se trata de una literatura con intencionalidades estéticas, políticas y, por lo tanto, geológicas, que reflexionan sobre los modos de reescribir la historia y las historias. Son escrituras que no parten de certezas sino de cuestionar y reunir documentos y testimonios que proponen escarbar y desentrañar lo borrado de modo comunitario. Luiselli y Rivera Garza reinventan una dimensión literaria en la que delinean subjetividades que transforman el espacio de cruce lindante originando obras polifónicas. Plantean una literatura heterogénea que diseña una territorialidad basada en nuevas concepciones de una nación mexicana –extensible a las naciones latinoamericanas– que habita la frontera transitando de un lado, del otro y del intersticio lindante.

Las propuestas de escrituras geológicas desapropiadas establecen tretas de escrituras comunitarias, abiertas, en serie (Ludmer, 2010), dialógicas, originando capas superpuestas y móviles que vinculan los lenguajes, las lenguas, los cuerpos, las

temporalidades ligadas a los espacios y a los desplazamientos en fronteras. Es decir, asistimos a la emergencia de literaturas producidas por escritoras que se desplazan, que escriben en otras lenguas, que traducen y reescriben; a migraciones forzadas, a cuyas comunidades se les niega el derecho a no migrar por parte de los Estado nación; a asumir las migraciones como un problema de movilidad transnacional. El mundo atravesado por desplazamientos constantes permite en el campo literario latinoamericano del presente reacomodaciones. Vivir entre-lenguas y entre-lugares posibilita que la escritura sea flexible y profusa y que se pueda escribir en un territorio de flujos y de puentes interconectados, como propone Anzaldúa (1987).

Las escrituras geológicas abren dimensiones heterogéneas del lenguaje, que se constituyen, en este caso, en documentos ficcionales activos. No son ficciones del yo, sino son como señalan Luiselli y Rivera Garza, ficciones documentales polifónicas que incluyen la voz de la autoría, comunales, relatos de investigación, fotografías, intertextualidades, testimonios, documentos estatales intervenidos, cartas, diarios. Son escrituras que escarban en las capas de la historia y de las historias y que, por lo tanto, traen el pasado en un presente resignificado.

Las ficciones geológicas coinciden en tematizar la restitución histórica indígena de los apaches chiricahuas y de los indígenas mexicanos, en este caso. Exploran trayectos que desde el presente se orientan hacia el interior del tiempo para alcanzar dicha restitución. En este sentido, las reescrituras renuevan el diseño político y estético y reorganizan otros modos de habitar las huellas y de dejarse habitar por los paisajes enclavados en la tierra, por los afectos que generan la pertenencia, el derecho a residir y a quedarse (Pratt, 2018). La rabia es la reacción geológica hacia la genealogía de las violencias y de los olvidos de los Estado nación ¿será que la culpa es de los Tlaxcaltecas?

Bibliografía

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí*. Buenos Aires: Paidós.


Deleuze G. y F. Guattari (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

- Foucault, M. (1989). *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Ferrer, R. ([1999]2019). *Vagos sin tierra*. Asunción: Servilibro.
- Luiselli, V. (2016). *Los niños perdidos*. Ciudad de México: Sexto piso.
- Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro*. Buenos Aires: editorial Sigilo.
- Pratt, M. L. (2018). *Imaginario planetarios*. Madrid: Aluvión editorial.
- Revueltas, J. ([1949]2003). *El luto humano*. Ciudad de México: Era ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo Xí es posible*. Buenos Aires: Tinta y limón.
- Rivera Garza, C. (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Edición aumentada. Santiago de Chile: Ediciones del Cardo.
- Rivera Garza, C. ([2013]2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del algodón*. Buenos Aires: Random House.
- Rivera Garza, C. (2020^a). *Breve historia íntima de la escritura en migración*, FILBA. https://filba.org.ar/filba-online-2020/filba-online-2020-filba-filbita_106/participantes/rivera-garza-cristina_719
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid: Iberoamericana.
- Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Buenos Aires: Futuro anterior.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

