

‘Migrar también es borrar. Y ser borrado’

Lo real de la identidad migrante en la escritura autobiográfica de Cristina Rivera Garza

Laura Alicino

Università Ca’ Foscari Venezia, Italia; University of North Carolina, Chapel Hill, USA

Abstract This essay analyses the role the autobiographical writing plays in the construction of the migrant identity, with a specific focus on the novel *Autobiografía del algodón* (2020) by the Mexican writer Rivera Garza, which unfolds the migrant history of her family and her experience as a migrant writer in the US. From a theoretical approach involving the complexity of the migrant subject and their body in relation to the territory, the aim is to demonstrate how the autobiographical space renders the ‘Real’ of an identity which is both personal and collective.

Keywords Mexican literature. Autobiography. Migrant identity. Body and territory. Cristina Rivera Garza.

Índice 1 Migración y ‘escrituras del yo’. – 2 *Autobiografía del algodón* o de la escritura en migración. – 3 A manera de conclusión o de las hijas del algodón.

Es el sonido del afuera. Se trata de esa marca que cargamos, sabiéndolo o no, los que siempre estamos yendo hacia otro lado.
(Rivera Garza, *Escrituras geológicas*, 166)

1 Migración y ‘escrituras del yo’

El tema de la migración siempre ha tenido un valor fundamental en la historia de la literatura. Aún más lo ha tenido, y todavía lo tiene, en un continente como el latinoamericano, cuya historia ha sido

atravesada por los viajes del periodo colonial, incluyendo la diáspora africana, y los desplazamientos del presente, que se dan por las más variadas motivaciones políticas, económicas o relacionadas con el medio ambiente. En este contexto, asegura Héctor Reyes Zaga (2019, 142), destaca mucho el caso de México, no solamente por el número de migrantes, tanto legales como así llamados 'indocumentados', que atraviesan sus varias fronteras, al norte y al sur, sino también por el gran número de narrativas de valor que se publican acerca del tema. Si bien este tipo de literatura haya acompañado desde el principio la historia de los movimientos del hombre, entre los críticos todavía no existe una visión unívoca de las características distintivas del género de la narrativa de la migración, por el hecho de que la temática se ha abordado desde la narrativa de viaje, la narrativa epistolar, el diario y también la autobiografía, que en este estudio nos interesa particularmente. Tal vez, este uso diferenciado de las formas de escritura elegidas para acercarse al tema de la migración depende también de la volatilidad de su más perturbador subtema, que atraviesa explícita o implícitamente muchas de estas páginas, o sea la construcción y reconstrucción continua de la identidad propia, líquida (Bauman 1999), incesantemente buscada, constantemente encontrada y perdida al mismo tiempo.

Antes de proceder con el análisis, aclaramos que hacemos aquí referencia a la noción de identidad en toda su complejidad, como concepto fluido y no originario que se mueve entre caracterizaciones psicológicas, antropológicas y sociológicas, en tanto percepción del sí en un determinado contexto y en relación con lo que se considera la propia comunidad y los otros de sí (Calabrò 2013). Esta caracterización compleja es específicamente relevante cuando hablamos de sujetos en migración y aún más en los tiempos modernos, en que los fenómenos migratorios representan un *continuum* y ya no son hechos que se pueden delimitar en un espacio y tiempo bien definido. Adquiere entonces mucha importancia la consideración de un sujeto 'líquido', como especifica Zygmunt Bauman, fuertemente transnacional, en que muchas veces se pierden referencias ciertas. Según asevera Susanna Regazzoni, hoy en día «la palabra 'identidad' ya sólo denota una máscara, una mezcla, un gesto, un proceder transitorio» (Regazzoni 2014, 234).

En este contexto, el intento del ensayo es investigar el papel que juega la escritura autobiográfica en la construcción de la identidad del sujeto migrante, con un *focus* específico en la obra de la autora mexicana Cristina Rivera Garza, oriunda del norte de México que vive y trabaja en los Estados Unidos desde hace muchos años.¹ En tan-

to historiadora, socióloga y escritora, Rivera Garza ha analizado hondamente y desde diferentes perspectivas las contradicciones de la construcción de la identidad propia, la perturbación del espacio de la frontera y, finalmente, las implicaciones éticas y políticas de hablar explícitamente desde su propio 'yo'. Contradicciones que se encuentran ínsitas en lo que comúnmente se denominan 'escrituras del yo' (Gusdorf 1958), y que se posicionan «en el margen de la ficción, pero voluntariamente dentro de la literatura» (Ruffinelli 1986, 512). De hecho, según explica Anna Maria Mariani, desde el punto de vista del relato de vida estas escrituras se miden con las contradicciones mismas de la primera persona del singular, que se quedan engastadas en el carácter inalcanzable de la vida en tanto experiencia exhaustiva, que solamente se puede significar una vez que ha terminado (Mariani 2011, 9). Aún más contundente resulta esto cuando se necesita añadirle a la historia la variable de la experiencia del sujeto migrante, que indaga los intersticios más problemáticos de su construcción y re-construcción identitaria en movimiento. En este estudio, queremos justamente acercarnos a las estrategias a través de las cuales Rivera Garza verbaliza estas contradicciones en su peculiar escritura autobiográfica y nos devuelve su figura de escritora migrante.

2 **Autobiografía del algodón o de la escritura en migración**

Cristina Rivera Garza se ha medido desde el principio de su carrera con una literatura que desafía el papel tradicional del autor, investigando las muchas formas de escritura comunitaria que llaman en causa justamente a su propio 'yo', real y novelado, en una evolución estética que finalmente, de manera preponderante en sus últimas publicaciones, ha llegado a rozar la autobiografía y a franquear los límites que esta construye con la autoficción (Alberca 2007).² Baste

las de la Unión Europea al ser atribuibles únicamente a la Autora, quien se queda única responsable de las mismas.

1 Nacida en Matamoros, en el estado de Tamaulipas, en el norte de México, Cristina Rivera Garza es una de las más prolíficas y destacadas escritoras mexicanas contemporáneas. Su producción es reconocida tanto a nivel nacional como internacional. Entre los más relevantes reconocimientos que se la han otorgado, recordemos la *MacArthur Fellowship* (2020) y el prestigioso Premio Xavier Villaurrutia por *El invencible verano de Liliana* (2022). En los Estados Unidos ha sido profesora de escritura creativa y directora del MFA en *Creative Writing*, en el Departamento de Literatura de la University of California, San Diego. Al momento, es directora del Doctorado de Escritura Creativa en Español en la University of Houston, primer proyecto de esta tipología en los EEUU, que ella ha contribuido a fundar.

2 Rastreado la tradición de la 'novela del yo' española e hispanoamericana, Manuel Alberca estudia las diferencias substanciales que se encuentran entre la autobiografía

con mencionar la novela *El invencible verano de Liliana* (2021), donde la autora relata la historia de la búsqueda del expediente perdido de su hermana menor, Liliana Rivera Garza, víctima de un feminicidio en 1990, con apenas 20 años, presuntamente por parte de su expareja Ángel González Ramos.³ Aquí, la narración se funda en un cruce de voces que reconstruyen la vida de Liliana, pero también la propia vida de Cristina Rivera Garza en el proceso de búsqueda de justicia por su hermana menor.

A esta perspectiva de la escritura, se le añade también lo que significa escribir en migración, en qué manera es posible negociar estéticas y políticas de representación del sujeto migrante, también desde el punto de vista del lenguaje. En un ensayo emblemáticamente titulado «Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna» (Rivera Garza 2012), la autora mexicana elabora algunas interesantes consideraciones acerca de la relación entre su lengua materna, el español, y su segunda lengua, el inglés. En el intento de responder a una pregunta que alguna vez le hizo una de sus estudiantes, acerca de la motivación por la cual había elegido seguir escribiendo literatura en español, la autora descubre que para ella en la segunda lengua «hay una intimidad lingüística que no se basa [...] en la familiaridad sino, por el contrario, en la extrañeza» (109). La segunda lengua, la lengua *postmaterna*, es capaz de crear una relación liberadora que proviene del continuo estado de alerta con el que necesita acercarse a ella. Aunque si, justamente por este mismo estado de alerta, todavía inéditos resultan sus juegos literarios con la lengua inglesa, lo que sobresale es que escribir en una lengua o en otra no es un caso, sino que representa siempre una elección (109).

Sin embargo, es con *Autobiografía del algodón* (2020) que se sientan las bases para una más madura reflexión sobre su experiencia de escritora en migración. En general, la novela se mide con una investigación de archivo que ilumina la historia de migración de sus abuelos tanto paternos como maternos, al principio del siglo XX. El viaje de los primeros consistió en pasar el altiplano potosino para dirigirse hacia las minas de carbón en el estado de Coahuila, en el norte de México. La historia de sus abuelos maternos está caracterizada por la migración en sentido contrario, como expulsados de los Estados

y la autoficción. Ésta última pretende tener un compromiso verídico con el lector, como lo tiene la autobiografía, pero sin poderlo asegurar del todo, creando un 'pacto ambiguo' que se queda adentro de un intento inédito por cuestionar el modo en que lo imaginario se presenta como real y viceversa (Alberca 2007, 64).

3 Cabe subrayar, según explica la misma autora, que en ese entonces un juez encontró pruebas suficientes para levantar un orden de aprehensión en contra de la expareja de Liliana. Sin embargo, el hombre logró escaparse y nunca ha enfrentado a la ley (Rivera Garza 2021, 33).

Unidos después del crack de 1929. Ellos descendieron hacia el norte de México, en el estado de Tamaulipas, trabajando en el experimento de los campos de algodón, promovido por el Presidente Lázaro Cárdenas, en la tercera década del siglo pasado. Se trata de una historia agrícola, migratoria, fronteriza y, sobre todo, indígena. Sin embargo, a esta búsqueda de su pasado Cristina Rivera Garza añade algo más, o sea la presencia de su mismo 'yo' autoral y la presencia material del documento de archivo que casi asalta a la ficción, que habla de por sí y construye un discurso teórico relevante.

En este sentido, *Autobiografía del Algodón* puede ser muchas cosas. Si consideramos el punto de vista temático, o sea la historia novelada de sus abuelos, podemos hablar de una forma biográfica preponderante. Si consideramos el evento a través del cual se abre la novela y alrededor del que gira la mayor parte de la historia, o sea la huelga de Estación Camarón del 1932, en la frontera norte de México -a través de la cual los campesinos y guardianes del algodón exigían mejores condiciones de trabajo y una más justa repartición de las tierras-, *Autobiografía del algodón* es una novela histórica documental (Rivera Garza 2013a). Aquí, de hecho, se da cuenta de la experiencia de aquellos hombres y mujeres que construyeron, con su sufrimiento y su trabajo, lo que hoy es la frontera entre Tamaulipas y Texas. Además, si consideramos también la verbalización del procedimiento de búsqueda, de investigación de archivo de la narradora/autora, que lleva a su propio 'yo' a recorrer los mismos caminos que sus abuelos, hablando desde un presente que mide el impacto del pasado en un afán por reconstruir también su propia historia, seguramente nos encontramos en el campo de la autobiografía. En este sentido, la novela se inserta perfectamente adentro de una estética riveragarziana que franquea constantemente los límites que los géneros dibujan, para moverse hacia lo que, en otros contextos, se ha definido una *poética de resistencia* (Alicino 2022), que trabaja en contra de una caracterización demasiado normativa de sus obras.

Justamente en este afán por atravesar los límites de cada género al que Rivera Garza se acerca, la autobiografía no representa una excepción. De hecho, su forma de escribir autobiográfica no se puede identificar solamente con un compromiso estético y ético con el lector para vehicular alguna forma de verdad autorreferencial, si nos apoyamos en las teorías proporcionadas por Philip Lejeune (1975). Su 'escritura del yo' dialoga más bien con los planteamientos teóricos de Sylvia Molloy en su *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996). Aquí la crítica argentina lee la escritura autobiográfica desde la especificidad del territorio y de la historia hispanoamericana, en tanto caracterizada por una fuerte tendencia testimonial. Desde Hispanoamérica, el género autobiográfico se puede entender como una forma de escritura en que el ejercicio de la memoria individual siempre se da en una dimensión ritual de memoria

compartida, de expresión del dolor social y comunitario a través del yo. Con respecto a esto, Sylvia Molloy (1996, 20) asevera que,

esta combinación de lo personal y de lo comunitario [...] tiene la ventaja de captar la tensión entre el yo y el otro, de fomentar la reflexión sobre el lugar fluctuante del sujeto dentro de la comunidad, de permitir que otras voces, además de la del yo, se oigan en el texto.

Hablar desde el yo, entonces, significa medirse también con la caracterización fluctuante del sujeto, hacer frente a la necesidad de una dimensión relacional de la construcción de la propia identidad, de necesitar siempre de la mirada de los demás para poder solamente pensar tener un recuento lo más posible completo de nosotros mismos.

Tal vez es a partir de estas consideraciones que podemos leer el incipit de la novela, donde aprovechando el uso de la intertextualidad, entramos a la historia con el viaje de *otro yo*:

Primero se escucha el ruido de los cascos sobre el suelo arenoso. Luego, agazapada y tensa, la respiración. Un resuello. Un resoplido. La tierra blancuzca se abre y emergen así los huizachales con sus copas redondas y sus raíces bien hundidas en la tierra, los mezquites con esas ramas espinosas de las que cuelgan vainas estrechas y largas y, ahora, a inicios casi ya de la primavera, estas flores amarillas. El galopar no cesa. [...] biznagas [...] esféricas, coronadas de espinas bruñidas, aparecen aquí y allá en el camino. Las flores blancas de la anacahuita. Los correcaminos. Las culebrillas. ¿No le habían asegurado que esto era un desierto? [...] Le han dicho que allá, a un día de camino [...], las cosas están que arden. Le han dicho que si quiere ver acción directa, si quiere cambiar el mundo de verdad, debe arrancarse más para el norte. Allá, a un paso de la frontera, encontrará Estación Camarón. Allá acaba de estallar la huelga. (Rivera Garza 2020, 13-14)

En este viaje a caballo hacia el norte de México, que descubrimos tener un coloreado y vivo desierto, el protagonista es el escritor mexicano José Revueltas (1914-76), que en su juventud estuvo justamente en Estación Camarón presenciando la huelga de los trabajadores. Esta experiencia luego se volvió *El luto humano* (1943), una de sus más destacadas novelas sobre la historia del México del siglo XX. Así, en la dimensión relacional que la intertextualidad puede tener en tanto problematización de la voz de otro en un texto propio (Alicino 2022, 20), la novela empieza desde el principio cuestionando una idea fija de identidad. Para dar cuenta de esto, esta misma intertextualidad

trabaja para reconstruir la dimensión *interdiscursiva* (Segre 1984)⁴ de los enunciados culturales de esos tiempos, que el escritor mexicano José Revueltas nos ha devuelto:

no quiero asegurar que eso pasó así, pero sí puedo decir, sin violentar la verdad, que cuando Revueltas llegó a Estación Camarón, azuzado por el rumor de una huelga de 5 mil o de 15 mil trabajadores - las cifras varían con el tiempo - la escritura entró en unas vidas que, de otra manera, se habían perdido como se perdió después el algodón [...] pero la huelga de Estación Camarón no apareció en ningún lado, ni antes ni después [...] Sólo a José Revueltas [...] se le ocurrió utilizar la palabra escrita para recordar todo lo que vio en esa primavera tumultuosa en el norte más norte de México. (Rivera Garza 2020, 22-3)

Desde las primeras páginas nos damos cuenta de que esta no es solamente la historia de una búsqueda del propio pasado, sino también la historia de una desaparición. Si José Revueltas no hubiese retratado algún día la historia de la huelga de los trabajadores de Estación Camarón, volviéndola de hecho discurso, la memoria de los campesinos, sus demandas, su pasado que ha formado el presente desde el que Rivera Garza habla, habría desaparecido para siempre. En este sentido, la relación intertextual que Rivera Garza establece con la obra de José Revueltas se vuelve un pretexto fundamental para investigar las varias interconexiones de voces, y entonces de subjetividades, que construyen una historia y que nos dan forma.⁵ De hecho, según declara la misma autora al periódico *El Informador*: «La novela no es sobre Revueltas, la escritura de él hace que yo entre en

⁴ Retomando los planteamientos revisionistas del concepto de intertextualidad que ya Julia Kristeva (1974) presentaba a diez años de la elaboración del concepto, la noción de *interdiscursividad* acuñada por Cesare Segre se configura como un cuestionamiento del carácter reductivo de la palabra intertextualidad, que se refiere solamente a las relaciones que se establecen entre un texto y otro texto (Segre 1984, 116). Segre elabora este término a partir del concepto de *pluridiscursividad* ya teorizado por Mijail Bajtín (1989), quien subraya el carácter dialógico de la lengua, o sea su ser el resultado siempre de la coexistencia de las contradicciones ideológico-sociales entre pasado y presente.

⁵ Cabe subrayar que el diálogo directo e indirecto que Cristina Rivera Garza construye con los escritores que la han precedido representa una constante de su poética. Ésta es parte integrante del uso específico de la intertextualidad, a través de la cual la autora no quiere subrayar solamente la relación formal que un texto puede tener con otro precedente, sino también la relación estrecha con la otra autorialidad que lo ha construido. Baste con mencionar el trabajo intertextual que construye en *La cresta de Ilión* (2002) con respecto a la obra de Amparo Dávila, y en *La muerte me da* (2007) con respecto a la obra de Alejandra Pizarnik y, en muchas obras, con el trabajo de Juan Rulfo, así como se vislumbra en el más reciente *Había mucha neblina, o humo, o no sé qué* (2016b), pero también mucho antes en *La frontera más distante* (2008), en *Allí te comerán las turicatas* (2013b) y en el blog *Mi Rulfo mío de mí* (2011).

la historia registrada de la vida de muchas personas sin acceso a la escritura, entre ellos mis abuelos».⁶

Sin embargo, el juego que Rivera Garza establece con *El luto humano* no es funcional solamente a la trama, sino que toma importancia por el juego intertextual que Revueltas mismo construye al interior de su obra. Según asevera Edith Negrín (1992, 94), *El luto humano* se funda en un diálogo estrecho con las tradicionales novelas mexicanas de la Revolución y del ciclo de la Cristiada.⁷ Sin embargo, Revueltas logra dar un salto cualitativo desde el punto de vista literario, al recrear una gran «complejidad de puntos de vista y planos tempoespaciales» (94). Cristina Rivera Garza retoma este legado de Revueltas, trabajando con esta misma complejidad de puntos de vista y de dimensiones temporales y espaciales. Contando la historia de sus abuelos, se mueve constantemente entre el pasado y el presente, entre la biografía y la autobiografía, a través de las intervenciones de su propio yo, de su propia historia de vida, que construye un lazo fundamental con el valor de testimonio que la obra de Revueltas representa:

El primero de enero de 1927 empezaron [...] los trabajos de construcción de la presa Don Martín en el municipio Juárez, en el estado de Coahuila. A mediados de ese año, José María se casó con Petra un poco más al norte, en Zaragoza. Unos noventa años después [...] vamos hacia allá, hacia el norte que es, ahora, desde la frontera entre San Diego y Tijuana, mi este. Mi sureste. Cómo cambian las cosas de lugar sin moverse un ápice. [...] hacia Estación Camarón. Hace un sol terrible [...] es una verdadera locura que dos mujeres, dos mujeres *solas*, emprendan este viaje. [...] en un mundo donde dos mujeres pueden desaparecer sin más de las carreteras de México [...]. Viajar como una forma de reclamo fundamental [...] Hay llamadas a las que uno sólo puede responder moviéndose de lugar. Incomodándose. Poniéndose en riesgo. Tal vez no es del todo extraño que esto que ha empezado como una búsqueda de huellas habitadas por una familia de andariegos tenga como una de sus consecuencias inmediatas formar otra familia igual: queer, nómada, iconoclasta. (Rivera Garza 2020, 28-9)

6 «Cristina Rivera Garza hace un viaje íntimo en *Autobiografía del algodón*». *El Informador*, 20 de septiembre de 2020, 8. <https://www.pressreader.com/mexico/el-informador/20200920/281487868778511>.

7 La literatura de la Cristiada hace referencia a una serie de obras dedicadas al fundamental acontecimiento de la historia del México revolucionario conocido como 'Guerra Cristera', o sea una rebelión armada de los sectores ultracatólicos del país, en contra del anticlericalismo de la Constitución de 1917, producto de la Revolución de 1910. Para profundizar el tema, remitimos al trabajo de Ana María González Luna (2013).

En el viaje que la narradora emprende con su amiga Vega Sánchez Aparicio, en este intento por comprender su propia historia a través de las historias de sus familiares (Feliberty-Casiano 2020, 165), o sea de los otros de sí, Rivera Garza parece verbalizar justamente la paradoja identitaria que la autobiografía lleva consigo. En palabras de la crítica italiana Maria Anna Mariani (2011, 9), la vida de por sí no existe, el pasado está perdido y de él quedan solamente las huellas. Lo que la autobiografía hace, entonces, es medirse con la imposibilidad del *autos*, de la primera persona del singular, que cuando toma la forma de la escritura, a través de la acción insidiosa pero necesaria de la memoria, se vacía de su misma materia, se vuelve otro de sí (14). Las huellas del pasado que se quedan en la autobiografía son 'huellas habitadas', escribe la narradora. Huellas que podemos habitar solamente siendo habitados por los que vinieron antes y por los que vendrán después (Le Calvez 2021, 2).

Justamente desde el intento por habitar estas huellas del pasado desde el presente de su propia vida, en el viaje que la narradora recorre para encontrar Estación Camarón, lo que se encuentra de verdad es la historia de la desaparición de los vestigios del pasado:

¿Qué buscan aquí? [...] Aquí no hay documentos [...] Aquí no hay nada. [...] Pero yo sé dónde están las fotos [...]. Vengan. [...] Hay cuerpos bajo el agua. Hay cuerpos pudriéndose bajo el agua muy cerca de aquí en una presa. [...] ¿Qué es eso? [...] las fotografías que cuelgan de las verdes paredes de la biblioteca municipal. Ahí está la presa. Señorial, inmensa, [...] aquí ya no hay algodón. Hace mucho que dejó de haber algodón por aquí. [...] Estación Camarón ya no existe [...] Todo es de pura tierra. No hay señal en el camino que diga Estación Camarón. No hay nada: doble negación [...]. Estación Camarón no existe. (Rivera Garza 2020, 33-5)

La pérdida de las huellas de la existencia de Estación Camarón, y entonces de las huellas del pasado, funciona como metáfora también de la paradoja envuelta en la escritura de la historia propia de vida. La autobiografía se mueve incesantemente entre el recuento, que es supuestamente palabra compuesta y ordenada, y la memoria que es una estructura viviente e interpretante (Mariani 2011, 9). Para escribir la propia vida es necesario medirse con las distorsiones de la memoria (13). Rivera Garza está muy consciente de esto y este afán por mostrar la contradicción que existe entre la búsqueda de los vestigios del pasado, que nos forman en el presente, y el presente mismo se verbaliza a través del valor intrínseco que en la narración adquiere el diario de su abuela Petra Peña:

Entre ese pequeño montón de objetos que los acompañaban, siempre hubo espacio para una cajita de latón donde guardaba su

posesión más preciada: una libreta de tapas negras y renglones azules. Petra no lo llamaba su diario. No tenía nombre para eso que hacía con cierta regularidad: sentarse sobre una de las sillas y abrir el cuaderno sobre la mesa. Tomar el lápiz, chupar la punta de carbón, y escribir. Ahí anotaba los hechos memorables. [...] las fechas de nacimiento de sus hijos, la hora exacta de su boda, el nombre de ciertos medicamentos. Con el tiempo había aprendido que eso, la escritura, también servía para anotar el tipo de cosas que le producían pesar, desasosiego, rabia. Quería eso en su memoria también. Sobre todo la rabia. (Rivera Garza 2020, 44)

En el proceso de reconstrucción de la historia de vida de la autora/narradora, la figura de su abuela Petra, primera mujer del abuelo José María Rivera Doñez, adquiere importancia primeramente por el hecho de representar esta «sustancia mineral que delimita el terreno y que fortalece los vínculos familiares entre los vivos y los muertos» (Feliberty-Casiano 2020, 166). Sin embargo, la acción de su diario que, en la dimensión performativa del lenguaje, es capaz de crear una realidad enunciándola pero también escribiéndola, pone las bases para investigar el valor relacional, individual y al mismo tiempo social de la acción de reconstruir la identidad propia. La figura de Petra Peña que anota en su diario no solamente su propia vida, sino también el entorno social en el que vive, representa tal vez la personificación de este *espacio biográfico*, teorizado por Leonor Arfuch (2018, 28-9), que subraya como la especificidad individual necesita siempre leerse desde una dimensión social.

Sin embargo, Petra no es solamente lenguaje o escritura, Petra también es el cuerpo vivo en el que se engastan los vestigios del pasado, que siempre son las cicatrices del presente:

El día que leí por primera vez el acta de matrimonio de José María Rivera Doñez y Petra Peña no pude ni siquiera enfrentar la cara de Saúl. [...] En el acta se decía explícitamente que [...] se presentaban a contraer matrimonio José María Rivera Doñez y Petra Peña, *acusado el primero de rapto a la segunda*. [...] Perdí toda capacidad de expresión [...] Mi hermana murió asesinada un 16 de julio de 1990. Para mí la guerra inició ese día. [...] Un depredador, un exnovio celoso que prefirió verla muerta a libre, la asfixió en su cuarto de estudiante en la Ciudad de México. He vivido todos estos años con su ausencia. [...] Cuando leí la palabra rapto en el acta de matrimonio de mis abuelos se me nubló la vista. El mundo se borró frente a mí. [...] Lo que la palabra rapto confirmaba ahí, frente a mis ojos, era nuestra culpa. La mía. Venía de una estirpe de agresores, criminales, malhechores. La falta estaba ahí, al inicio de la historia. Sola y atroz. Fulminante. El mundo se la había cobrado en el cuerpo de mi hermana. (Rivera Garza 2020, 99-101)

La lectura del acta de matrimonio de sus abuelos, en la que la palabra 'raptó' improvisamente invade la escena, es el momento en que el cuerpo de Petra se vuelve símbolo ancestral de una historia de violencia que en México es la autobiografía de muchas mujeres, incluida la de la misma autora. Tal vez sea posible identificar la escritura de Petra como una cuerpo-escritura, una forma de escribir a través del cuerpo en el espacio biográfico material en donde se quedan engastados para siempre los efectos del pasado en el presente.

En este sentido, los documentos materiales, como el acta de matrimonio, juegan un papel fundamental también como contrapunto de la búsqueda de una identidad migrante que la autora intenta construir. En la especificidad de la intertextualidad de Rivera Garza, los documentos no se insertan en la narración solamente como información, sino que asaltan a la ficción en toda su materialidad, en todo lo que dicen y, sobre todo, en todo lo que tachan. La autora se enfrenta, materialmente, con la desaparición en lo más extremo, la falta de documentación en que debería engastarse la prueba también de su lugar de origen:

TELEGRAFOS NACIONALES

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

TELEGRAMA

[...]

Ordene junta central falle conflicto

nuestro obligando patrones firmen contratos

colectivos Inspector Salario Mínimo esta

ilegalmente amenaza romper fuerza armada

nuestras huelgas. Esperamos urgentemente contestación

Sindicato Obreros Agrícolas

Arnulfo Godoy

100

[tramitar a Junta Conciliación pidiendo refuerzos]. (55)

Los muy visibles huecos de la historia de los campesinos del norte de México, que el documento mismo devuelve, son aquí parte integrante de una narración que no intenta rellenarlos. Lo que esta escritura hace es quizás mostrar que la historia actual de México se funda justamente sobre el silencio, sobre estos mismos huecos que decidimos poner o no poner en un dispositivo mediado tan poderoso como el archivo. Esto, metafóricamente, casi se vuelve también la desaparición de los miles de 'indocumentados' que, en el presente, intentan cruzar la frontera entre México y Estados Unidos, ayer como hoy. El archivo como hueco muestra aquí todas sus contradicciones en una dimensión espectral de presencia/ausencia (Foucault 2002, 169). En estos mismos huecos que el archivo colectivo nos devuelve, se queda

engastada también la historia personal de la narradora/autora. En el acercamiento autobiográfico a la búsqueda de una identidad personal y también colectiva, es el archivo mismo que se vuelve desaparecido:

nunca como en los pueblos por donde pasó el algodón, y la protesta contra la explotación y la desigualdad que provoca el algodón, he sentido el paso del tiempo como un castigo. Lo que aparece ahí, frente a los ojos cansados, no sólo es la disolución propia del abandono o del descuido, sino algo más profundo. Algo más rencoroso. Algo más intencional y, si se puede, más definitivo. El lugar de pasar, el tiempo lo ha arrollado todo bajo sus alas [...] ¿Por qué nadie sabe nada de la huelga de Estación Camarón? La doble negación de la ruina es la destrucción más radical que puede sufrir un lugar, asegura el antropólogo Gastón Gordillo.

Ruinación. Ruina. nación. natación. Ruin. na. (Rivera Garza 2020, 76)

Si José Revueltas es el escritor que, en el pasado, recorre a caballo los áridos caminos del norte para seguir las huellas de una historia migratoria fundamental, que hubiera tenido que poner las bases de la nación, en el presente Cristina Rivera Garza recorre en carro las mismas rutas migratorias, solamente para llegar al mismo e inexorable destino en que sigue muriendo el México actual. De hecho, como hemos ya comprobado, desde el punto de vista sintáctico la narración se mueve desde un pasado en donde se narra la biografía de sus abuelos, hasta un presente en donde la autobiografía construye el viaje de la investigación de la autora. Este viaje pasa justamente entre el recuento ficcional de lo que hubiera podido ocurrir en la vida de sus abuelos, en este pasado lejano en que todavía se formaba el País, y el presente muy visible de un territorio fronterizo devastado por la mal llamada guerra contra el narco, que se le «acerca por el espejo retrovisor», un presente en donde «hay una fosa submarina no lejos de aquí» (35).

Los cambios repentinos de tiempo y espacio que se dan en el texto, que también corresponden a los movimientos que nos hacen pasar de la biografía, representada por la instancia narrativa en tercera persona, a la autobiografía, representada por la instancia en primera persona del singular, verbalizan estéticamente lo que Pierre Bourdieu ha identificado como la 'ilusión retórica' de la autobiografía, en tanto recuento coherente de una secuencia de acontecimientos (2011, 123).⁸ Sin embargo, cuando estamos lidiando con el sujeto migran-

8 En este fundamental y polémico ensayo Bourdieu subraya que el hecho de que la novela haya abandonado su estructura de relato fijo y lineal, ha coincidido también con el cuestionamiento de una concepción de la vida en tanto 'dotada de sentido' en términos de significación y de dirección única. Bourdieu asevera que el punto de partida de esta primordial ruptura se da en la novela de Faulkner, *El ruido y la furia*, a través de

te, el acto de decir *yo* no implica solamente «una definición de la vida como anti-historia» (123), sino que implica enfrentarse también con esta dimensión filosóficamente compleja que es la pertenencia. ¿Qué quiere decir pertenecer, y aún más hacerlo desde el interior de una historia hecha de migraciones y continuas renegociaciones de la identidad propia?: «[pertenecer es una palabra ardiente]» (Rivera Garza 2020, 87), asegura Rivera Garza, «Pertenecer es habitar [...] Pertenecer es [...] reconocer la consistencia misma de nuestras múltiples habitaciones y responder a sus requerimientos» (88). En la renuncia a una unidad existencial que nunca ha existido, en *Autobiografía del algodón* no solamente está la investigación histórica, sino que está el *yo* mismo de esta investigación, que no puede darse sin el conjunto de todas las historias que siempre forman una singularidad:

Si como habitantes de la tierra sólo nos queda estar con otros o volver a estar donde estuvieron otros, entonces la tarea más básica, la más honesta, la más difícil, consiste en identificar las huellas que nos acoge. Éste es el momento ético de toda escritura y, aún más, de toda experiencia. La huella, sí, nos altera, obligándonos también a cuestionar la ausencia que hace posible a los nuestros en primera instancia. (91)

Si pertenecer significa habitar y ser habitados por los demás, entonces la función del documento es aún más devolvernos la huella de los cuerpos que ya no están. He aquí, tal vez, la reelaboración última del archivo como frontera misma, que nos convoca para invitarnos a descubrir qué hay en el más allá de las palabras escritas, para descubrir qué nos queda una vez que decidimos, por fin, abrir la puerta.

Justamente desde este encuentro entre pasado y presente, justamente a partir de estas tachaduras de la historia colectiva, de la desaparición de Estación Camarón, la narradora/autora puede empezar a llevarnos en el proceso de reconstrucción de su misma vida:

Es extraño nacer en un lugar que no aparece en los mapas. Con el paso de los años, mientras nos mudábamos de ciudad en ciudad hacia el centro del país, resultaba cada vez más difícil responder a una pregunta simple: ¿De dónde eres? Soy de un nombre que no tiene un 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.

Pude haber dicho eso.

Pude no haber dicho nada.

una definición de vida como anti-historia, que coincide también con la visión de Shakespeare en su *Macbeth* (Bourdieu 2011, 122-3).

Pero en su lugar mencionaba la otra ciudad, la ciudad a donde me llevaron a nacer, pero donde nunca viví: Matamoros, del otro lado de Brownsville, un puerto que alguna vez se llamó también Bagdad. (193)

Si cada intento por autodefinirse empieza siempre por la imposibilidad misma del *autos*, como menciona Mariani (2011, 14), aún más emblemático resulta aquí una historia que empieza materialmente desde la ausencia de un territorio definitivo de partida desde el que la narradora/autora puede hablar, un territorio que es cuerpo y es también muerte. Y sin embargo, lo que la autobiografía hace es precisamente conjurar la muerte, la autobiografía no escribe desde el último instante y para el último instante, sino que escribe desde el presente, a través del pasado y siempre hacia el futuro (16). Si esto es verdad, es aún más fundamental para los sujetos migrantes, cuya historia, cuyas infinitas caminatas, recorren los pasos de quienes estuvieron algún día por donde alguien más ahora se mueve.

Desde el punto de vista teórico, este peculiar planteamiento que ve la reconstrucción narrativa de la identidad del sujeto en una dimensión expresamente relacional, se conecta con lo que Cristina Rivera Garza (2022) recientemente ha definido *Escrituras geológicas*. Con este concepto la autora identifica una serie de escrituras que exploran las relaciones siempre tensas que se dan entre cuerpo y territorio (13). Según podemos leer en *Autobiografía del algodón*: «A veces un libro es una forma de regreso: una refamiliarización y una reparación. La plática que se retoma luego de años de sigilo» (2020, 202). Esta función del libro enmarca justamente una escritura que necesita, según Rivera Garza indica en *Escrituras geológicas*, una acción *desedimentativa* del pasado, de sus infinitas reparaciones en el presente, como una forma fundamental de resistencia a la desaparición (2022, 12). Es «el trabajo de sentarse a convivir con otros» (14), que nos permite ver más lucidamente como la *ubicación* en el espacio y en el tiempo del movimiento de nuestra vida «es un escenario radicalmente compartido y, por lo mismo, constantemente en disputa» (11). Se trata de un movimiento, de un deambular, que es conocimiento tanto como rebeldía (Olaizola 2022, 89). Justamente a partir de esta conexión que el cuerpo, y aún más el cuerpo migrante, es capaz de establecer con el territorio al que siente o no siente pertenecer, el sujeto puede empezar a preguntarse acerca de temas como la construcción de una identidad propia en un «tiempo profundo más allá del binomio vida-muerte» (Rivera Garza 2022, 13).

Este tiempo profundo de que habla Rivera Garza, que supera la vida y la muerte, se materializa otra vez en el cuerpo de la abuela Petra Peña, en los vestigios de su identidad. A partir de la ausencia originaria de Estación Camarón en el presente, que se vuelve aquí frontera misma entre las huellas del pasado que los pocos documentos

han dejado y la ausencia de los cuerpos muertos durante la huelga que el archivo no logra devolver, el cuerpo de Petra Peña representa la materialidad de este olvido:

Su cara apareció un 4 de septiembre, el día de su cumpleaños. Un viernes. [...] Eso era todo lo que tenía. Somos apariciones; no somos fantasmas. Alguien alguna vez dijo eso. Pero, ¿es una fotografía de una vieja fotografía que aparece en una pantalla en realidad una aparición? La imagen, que viene corriendo a través del tiempo desde el 17 de abril de 1929, es difusa. Sentada, con una niña sobre el regazo, la mujer ve de frente a la cámara. Intensamente. La boca es una pura línea horizontal. [...] Atrás de todo, en una pared que quizá en su momento era sólo una pared lisa, ha quedado la huella informe, acechante quizá, de otra presencia. El tiempo es cruel. El tiempo pasa tan rápido.

[...]

La lápida que cubre lo que fue la tercera tumba del cementerio de Santa Rosalía en las afueras del Poblado, dice: PETRA PEÑA MARTÍNEZ, Zaragoza, Coahuila, 29 junio 1907-8 septiembre 1941 Anáhuac, Tamaulipas. Esa información, tallada en piedra, es falsa. O parcialmente falsa. ¿Y qué hacen los muertos cuando se tergiversan así sus señas de identidad? (2020, 205-6)

Justo en el momento en que la narradora/autora logra encontrar los vestigios de su pasado, la imagen de Petra Peña es una fotografía de una fotografía, como un doble objetivo que, de copia en copia, materializa el tiempo que borra detalles, que borra memoria. Lo que se puede averiguar es solamente que la tumba que lleva las señas de su identidad es parcialmente falsa. Este episodio tal vez funciona como detonador de la investigación sobre sí misma que la narradora/autora emprende hacia el final de la novela, o sea reconocer el papel fundante y tramposo de la memoria, saberse hija de un pasado que ahora no encuentra tal cual se lo imaginaba. De hecho, la pregunta que cierra el pasaje marca finalmente la imposibilidad de encontrar respuestas ciertas a un sujeto en migración que no puede quedarse entero. Con respecto a esto, leemos en *Autobiografía del algodón*:

La causa de su muerte, el lugar y la fecha de su nacimiento, el proceso de su matrimonio, todo eso pasó a ser parte de la especulación o del error. La memoria, como se sabe, funciona como la ficción. La memoria es la ficción por excelencia. (214)

Si la abuela nada puede en contra del tiempo que altera así las señas de su identidad fronteriza, nada puede la narradora misma también y quizás, llegados a este punto, lo único cierto es que un sujeto en migración entero nunca ha existido, nunca existe, nunca existirá,

aunque intentamos engastarlo en este yo que asegura entereza pero que siempre es solamente fragmentos, de tiempos, de espacios, de otros seres humanos.

Sin embargo, en este punto de la narración, otra posibilidad se abre camino. La pérdida de las señas del tiempo quizás no es un camino al que el migrante necesita sucumbir como víctima inerme, quizás también es el fruto de sus mismas elecciones:

¿Le había dado Petra Peña información falsa, o sólo a medias verdadera, de sí misma al oficial de inmigración o había sido malentendida a lo largo de su vida? [...] Guardar información de sí mismo es a veces de vital importancia frente a un oficial de inmigración. Cruzar la frontera puede depender más de lo que no se dice que de lo que se dice. Muchos aconsejan contestar las preguntas de un oficial con un sí o un no cuando sea posible, evitando los detalles que con frecuencia complican las historias. [...] Y, una vez que las historias se complican, es decir, cuando se vuelven reales, ya no hay manera de volver atrás. [...] El anonimato no deshumaniza; el anonimato, de hecho, ha permitido la sobrevivencia de muchos en ambientes hostiles o altamente jerárquicos. [...] Pasar desapercibido es vivir en el punto ciego del poder. (231)

Lejos de leer el proceso de construcción de la identidad migrante como un conjunto de acciones que el sujeto padece, también el proceso de omitir detalles, de borrar huellas de presente que luego se volverán pasado para los demás, es siempre el fruto de una elección, de una forma de resistencia. «Migrar también es borrar. Y ser borrado», escribe Rivera Garza (2020, 156). Elegir borrar detalles es quizás el punto de partida que deja a los que después vendrán la responsabilidad de la «investigación como una forma de cuidado» (Rivera Garza 2022, 14), no solamente para hacer que los muertos, nuestros muertos, hablen desde el pasado una y otra vez, sino también como capas imprescindibles, inherentemente comunitarias, para construir nuestro mismo sujeto en movimiento.

He aquí las consecuencias últimas de lo que Giorgio Agamben (1998, 114) llamaba «escándalo del yo». En *Quel che resta di Auschwitz*, el filósofo italiano nos recuerda como ya para los lingüistas el pronombre personal yo funciona como un *shifter*, como un deíctico, que no tiene sentido de por sí, sino que lo tiene solamente en el momento en que la enunciación tiene lugar (107-8). Decir yo implica siempre una de-sujetivación que desde el externo se mueve hacia el interno de la enunciación (112). Esto significa que aunque decir yo parezca un acto natural y simple, en realidad es más bien un trauma del que difícilmente logramos sanarnos (114). Ahora bien, la pregunta es ¿qué implicaciones tiene todo esto cuando estamos lidiando con

un sujeto que se auto-representa en el discurso como migrante? Escribe la narradora en *Autobiografía del algodón*:

¿Qué se elige cuando, como decía la poeta Tarfia Faizullah, “uno descubre un buen día que no te puedes ganar a tu país”? *There is a first day you learn to kill yourself without dying. Your own country demands it. It isn't new. It's news.* Frente a los muebles y los inmuebles, frente a lo perecedero y lo imperecedero, frente a la minucia y frente a lo indispensable debe haber un sentido de pérdida acompañado, discretamente, por la sosegada esperanza del regreso. ¿Pero el regreso a qué? A un país que, tal vez, sí puedas ganarte esta vez. Un lugar que no te obligue a aprender a matarte a ti mismo. (Rivera Garza 2020, 240)

La evocativa imagen en que el estado puede obligarte a matarte a ti mismo verbaliza el movimiento de fisura que el *yo* representa, también cuando hace de su experiencia de vida un discurso. Si nos apoyamos en el reciente planteamiento teórico de Barbara Galeandro -quien aprovecha el punto de vista de Celia Fernández Prieto (2001) acerca de la división del sujeto autorreflexivo entre las dos entidades *mí* y *yo*-, la escritura autobiográfica definitivamente no se constituye solamente como descripción de hechos, sino también como la posibilidad de autoconocimiento del sujeto mismo. En otras palabras, en la acción de escribir la propia vida se identifica por un lado el *yo* como pensador y, por el otro, el *mí* como entidad conocible por sí misma y por los demás (Galeandro 2018, 72). El acto de matar una parte de nosotras mismas sin morir significa enfrentarse materialmente con el hecho de que todo lo que decidimos insertar en nuestro recuento está inevitablemente rodeado por todo lo que omitimos de nuestra historia, junto a lo que omitieron los que nos precedieron en este camino.

Todo lo que podemos ver, de la realidad que nos rodea y del modo en que se construye la identidad migrante constantemente en movimiento entre el pasado y el presente, entre espacios y fronteras, choca inevitablemente y muy violentamente con todo lo que omitimos. La investigación sobre su pasado, para Cristina Rivera Garza, ha significado enfrentarse a este choque y cambiar la perspectiva de su historia en migración:

Pensaba que había llegado a Houston, pero estaba equivocada. En realidad, en 1990, cuando me bajé de un avión de Aeroméxico para iniciar un viaje que ha durado casi 30 años ya, estaba regresando a Houston. [...]

Me había recibido [...] en su casa Yolanda, una de las hermanas de mi madre [...]. Esta calle la construyó tu abuelo, me decía [...]. E insistía. Estos árboles [...] los sembró tu abuelo [...]. Aquí vivió

tu bisabuela. Acá está el estudio fotográfico donde tus abuelos se tomaron la foto de bodas. A una casa que estaba ahí, pero que ya no está, llegó tu papá [...]. Aquí vivió la señora que le cosió el primer vestido de salir a tu mamá. La ciudad como un terreno minado de memoria. (Rivera Garza 2020, 274-5)

Las huellas de la historia de sus abuelos, desaparecidas y reencontradas al mismo tiempo, le han permitido ver la frontera no como un lugar de llegada, sino como un lugar de regreso. Este cambio de perspectiva fundamental quizás puede significar, por un momento, reconstruir aquella otra parte de la realidad que nunca logramos ver del todo, aquella parte que Lacan (1977) llama 'real'. Aquella parte que en una imagen cinematográfica representa el fuera de campo, todo lo que se queda fuera de lo que la lente es capaz de captar (Badiou 2016, 28). Si lo real es el punto de imposibilidad de la ley, según explica Alain Badiou (17), entonces el momento en que éste se percibe es una excepción escandalosa que entra en nuestra vida para destruir nuestras certezas, o bien para moverlas (12). Escribe, de hecho, Rivera Garza:

Por entonces todavía pensaba en este país como el otro país. [...] mi arribo a Houston a finales del siglo XX parecería una decisión individual más o menos pragmática. [...] Poco sabía entonces que eso que me hormigueaba en la columna vertebral, eso que me despertaba a media noche con el cerebro enfebrecido, era menos un descubrimiento personal y más una costumbre familiar. Poco sabía yo que, en la *long durée* de mi propia historia, esa emigración emulaba muchas otras más iniciadas décadas, si no es que siglos atrás. El regreso a la frontera. El apego a la frontera. Poco sabía que lo que estaba a punto de definir como una aventura era, también, una expulsión. (2020, 274-6)

Reconsiderar la historia de su migración como un regreso más bien que como un irse pone cuestiones contundentes que también cuestionan la misma construcción y reconstrucción constante de la identidad de la narradora/autora. Si bien dar un recuento coherente de la identidad propia representa un deseo recóndito, lo que queda visible es siempre su Real, en el sentido lacaniano del término, o sea lo que asalta al sujeto y resiste cualquier tipo de definición (Lacan 1977, 11-27). En la historia migratoria de Cristina Rivera Garza esto se traduce, finalmente, con la imposibilidad de quedarse entera. Reconstruir las huellas que la historia de su pasado le ha permitido rescatar, también a través de los documentos, se funde con la verbalización del legado que este pasado tiene en el presente de su construcción identitaria en migración. Entra aquí en juego el papel fundante de la Memoria propiamente dicha, cuyo trabajo moldea el tiempo haciendo que se

configure siempre como una ventana abierta a través de la cual miramos el pasado desde el presente (Ricoeur 2003, 170).

Cuando estamos lidiando con una forma de escritura en que el sujeto que se autorepresenta es también un sujeto en migración, la acción de la memoria hace que surja una concepción no esencialista de la identidad, según explica Leonor Arfuch (2018, 148), una identidad que se construye en un proceso abierto no solamente al tiempo, sino también a los demás. Si es verdad que *somos* lo que finalmente somos capaces de contar de nosotros mismos, escribir en migración significa curarnos desde la intemperie como comunidad. Escribir en migración significa pararse un momento para voltearse a descubrir el «desierto de quién o de qué hace posible que yo esté aquí» (Rivera Garza 2020, 91), reconocer en qué manera la propia identidad se configura como un continuo devenir, sin poderla alcanzar del todo. La autobiografía como escritura que franquea los mismos límites del género es lo que ayuda a iluminar estas fisuras del recuento, que son fisuras de la identidad, que son siempre un fuera de lugar, porque finalmente se «escribe desde el fuera de lugar que es el lugar por excelencia del migrante» (Rivera Garza 2016a, s/p).

3 A manera de conclusión o de las hijas del algodón

Para Cristina Rivera Garza, rastrear las huellas del pasado de su familia, con un enfoque particular en las mujeres, en tanto cimientos para acercarse al presente de su misma historia de vida en migración, ha significado emprender un viaje espacio-temporal que ha reconstruido el recorrido de las «hijas del algodón» (Rivera Garza 2022, 139). Las mestizas e indígenas que le han permitido pisar las calles de su mismo camino. Por lo tanto, el suelo que recorreremos junto a la autora no es solamente un territorio, sino que es el «territorio femenino» (Feliberty-Casiano 2020, 166) en que se han conjugado las muchas resistencias que las mujeres han construido en la frontera norte de México a lo largo de la historia. No por nada, en *Autobiografía del algodón*, así como en *Escrituras geológicas*, se convida una y otra vez a la voz de Gloria Anzaldúa (1987, 25), a lo que significa la frontera como una «herida abierta», en un sentido físico tanto como conceptual, y a lo que la escritura misma significa en este contexto. De hecho, según intuye Nayeli García Sánchez (2020, 175), la autobiografía de Cristina Rivera Garza «confiesa desde su propia enunciación que la historia no se ha terminado y, en este sentido, se sabe imperfecta, abierta y dispuesta a continuar». Se trata de una escritura que convida a un yo cuya historia nunca se da en la nada, sino que se construye a través de las muchas experiencias que lo han precedido, moviéndose hacia el futuro de los que vendrán.

Sin embargo, el trabajo de Rivera Garza se mueve mucho más allá de la reconstrucción de una historia personal, porque es capaz también de abrazar el gran poder de las *narrativas de la memoria*, según explica Leonor Arfuch (2018, 68), o sea el poder de pasar desde lo individual a la historia, a lo colectivo. En hacerlo, Rivera Garza también nos proporciona la historia de violencia que ha formado el norte de México contemporáneo, que desde la explotación de los campos de algodón se mueve hacia la violencia del descuido del estado por el cuerpo de la nación que se pudre en las miles de fosas comunes de la historia mexicana contemporánea:

la tierra del algodón es ahora la tierra de la sangre y la tortura, la tierra de las fosas a cielo abierto, la tierra donde se siembran desaparecidos y se cosecha impunidad, desgracia, olvido. (Rivera Garza 2020, 295)

Si la identidad resulta desde procesos sociales complejos de carácter dinámico y temporal que se desarrolla en contextos específicos y en relación con los demás (del Olmo Vicén 2003, 30), en el proceso de investigación autobiográfico de Rivera Garza es posible ver cómo la forma misma de escribir es capaz de verbalizar no solamente los procesos de cambio que la migración siempre lleva consigo, sino también lo que en el camino «se sedimenta en el cuerpo [...] Eso que se niega a morir, ese ritmo que no controlo. [...] la carga genética del sonido en migración» (Rivera Garza 2022, 166-8). Justamente en su carga relacional, la construcción y reconstrucción de la propia identidad necesita convidar, según asevera Le Calvez (2021, 2), sus identidades de fronteriza, queer, mestiza, indígena, tejana, chicana, latina, pero tal vez no para hacer que todas estas piezas de un rompecabezas puedan finalmente encontrar un sentido reconciliador, sino para seguir en disputa. Las muchas y varias piezas que forman su identidad permanecen en el cuerpo como un campo de batalla identitario en el que es la autora a decidir, de vez en cuando, cuál pieza ser o volver a ser. Finalmente, lo que la autobiografía de Rivera Garza quiere comunicarnos es que decir *yo* significa reconstruir una historia que nunca es solamente personal, sino también colectiva, porque:

Yo soy yo y mi galaxia. Yo soy yo y mi sitio sobre la tierra. Yo soy yo y mi sitio junto con otros sobre la tierra, en este lugar del sistema solar, dentro de un universo plagado de estrellas. (Rivera Garza 2020, 86)

Bibliografía

- Agamben, G. (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alicino, L. (2022). *El guiño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza*. Valencia: Albatros Ediciones.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. <https://doi.org/10.4324/9781003206255-18>.
- Arfuch, L. (2018). *La vita narrata. Memoria, soggettività e politica*. Trad. di M. Scaramucci. Milano: Mimesis.
- Badiou, A. (2016). *En busca de lo real perdido*. Trad. por M. Del Carmen Rodríguez. Madrid: Amorrortu.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. por E. Kriúkova, V. Cazcarra. Barcelona: Taurus.
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Trad. por M. Rosemberg, J. Arrambide Squirruf. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2011). «La ilusión biográfica». *Acta Sociológica*, 1(56), 121-8. <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2011.56.29460>.
- Calabrò, A.R. (2013). «Di che parliamo quando parliamo d'identità?». *Quaderni di Sociologia*, 63, 85-104. <https://doi.org/10.4000/qds.422>.
- Del Olmo Vicén, N. (2003). «Construcción de identidades colectivas entre inmigrantes: ¿interés, reconocimiento y/o refugio?». *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 104, 29-56. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.104.29>.
- Feliberty-Casiano, X. (2020). «Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. México: Literatura Random House 2020». *Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), 165-8.
- Fernández Prieto, C. (2001). «Autobiografía e Intimidad». Hermosilla Álvarez, M.A.; Pulgarín Cuadrado, A. (eds), *Identidades culturales = Actas del Congreso Internacional Identidades Culturales* (Córdoba, octubre 1999). Córdoba, 161-76.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Trad. por A. Garzón del Camino. Barcelona: Siglo XXI.
- Galeandro, B. (2018). «La autobiografía en la literatura de la migración». *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 40, 65-72.
- García Sánchez, N. (2020). «*Autobiografía del algodón*: Cristina Rivera Garza». *Revista de la Universidad de México*, noviembre, 171-5.
- González Luna, A.M. (2013). «La literatura de la Cristiada: una visión apocalíptica de la historia de México». *Altre Modernità*, numero speciale, *Apocalipsis 2012*, 100-1. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/3075>.
- Gusdorf, G. (1958). *Conditions et limites de l'autobiographie*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Traducción de O. Teles de Irusta. Paris: Éditions du Seuil. <https://doi.org/10.1017/s0395264900154678>.
- Lacan, J. (1977). «Lo simbólico, lo imaginario y lo real». *Revista Argentina de Psicología*, 22, 11-27.
- Le Calvez, G. (2021). «Queer, nómada, iconoclasta». *Letras Libres*, 1 de mayo. <https://letraslibres.com/revista/queer-nomada-iconoclasta/>.

- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mariani, A.M. (2011). *Sull'autobiografia contemporanea*. Roma: Carocci.
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Ciudad de México: El Colegio de México-FCE.
- Negrín, E. (1992). «El luto humano y la narrativa mexicana que lo precede». *Literatura mexicana*, 3(1), 93-122. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.3.1.1992.136>.
- Olaizola, A. (2022). «Las escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza». *Boca de sapo*, 23(33), 84-93.
- Regazzoni, S. (2014). «Migración, nomadismo y reterritorialización: Cuba y Estados Unidos». Perassi E.; Regazzoni S.; Cannavacciuolo M. (a cura di), *Scritture migranti Per Silvana Serafin*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 233-9.
- Revueltas, J. (1943). *El luto humano*. Ciudad de México: Editorial México.
- Reyes Zaga, H.A. (2019). «Cartografías literarias: anotaciones a propósito de la novela de migración mexicana». *Literatura Mexicana*, 3(2), 141-70. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.30.1.2019.1162>.
- Rivera Garza, C. (2002). *La cresta de Ilión*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Rivera Garza, C. (2008). *La frontera más distante*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Rivera Garza, C. (2011). *Mi Rulfo mío de mí*, abril-septiembre. <https://mirulfomiodemi.wordpress.com/author/mirulfomiodemi/>.
- Rivera Garza, C. (2012). «Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmaterna». G. Heffes (ed.), *Poéticas de los dislocamientos*. Houston: Literal Publishing, 91-112.
- Rivera Garza, C. (2013a). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Rivera Garza, C. (2013b). *Allí te comerán las turicatas*. Ciudad de México: La Caja de Cerillos Ediciones.
- Rivera Garza, C. (2016a). «Breve historia íntima de la escritura en migración». *TierraAdentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/breve-historia-intima-de-la-escritura-en-migracion/>.
- Rivera Garza, C. (2016b). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del Algodón*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783968693620>
- Ruffinelli, J. (1985). «Al margen de la ficción: autobiografía y literatura mexicana». *Hispania*, 69(3), 512-20. <https://doi.org/10.2307/342731>.
- Segre, C. (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.