

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

RESTOS, RASTROS Y MEMORIAS: *EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA*, DE CRISTINA RIVERA GARZA

Remains, traces and Memories in Cristina Rivera Garza's *El invencible verano de Liliana*

NELY MALDONADO ESCOTO

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

nely@unam.mx

Recibido: 4 de abril de 2023

Aceptado: 9 de septiembre de 2023

<https://orcid.org/0000-0002-1752-2206>

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.26438>

N. 22 (2023): 599-621. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este artículo pretende analizar cómo Cristina Rivera Garza construye memoria sobre el feminicidio de su hermana en *El invencible verano de Liliana* (2021). Se parte de observar que, al realizar un trabajo profundo con las memorias desde el presente, los marcos culturales desde los que se reconfiguran las experiencias pasadas proveen las herramientas y el lenguaje que inciden en la forma en que se rememora. En este sentido, el lenguaje y la perspectiva que aportan a Rivera Garza los feminismos tanto teóricos como activistas, detonan un tipo de mirada que activa las memorias desde otra situacionalidad. Se postula entonces que el recorrido que Rivera Garza realiza vincula los labores de investigación y montaje con la puesta en movimiento de afectos y recuerdos, configurando así un archivo otro, un mapa-plano móvil y multidimensional que traza conexiones desde el pasado hasta el presente. A través de este archivo, es posible reflexionar sobre el pasado con herramientas actuales y construir así una memoria dinámica que interpela a sus lectores, activándoles también. El dinamismo por el que apuesta, desde una obra difícilmente encasillable en un género en particular, es parte de su dimensión política.

ABSTRACT: This article analyzes how Cristina Rivera Garza builds memory around the femicide of her sister in *El invencible verano de Liliana* (2021). It starts from observing that, when working deeply with memories from the present, the cultural frameworks from past experiences are reconfigured providing the tools and language that affect the way memories are recalled. In this sense, the language and perspective that both theoretical and activist feminisms bring to Rivera Garza trigger memories from a different situationality. Then, the article proposes that Rivera Garza's journey allows her to link research and montage tasks with the mobilization of affects and memories. Thus, she is configuring another archive, a mobile and multidimensional map-plan that traces connections from the past to the present. Through this archive, it is possible to reflect on the past with current tools and construct a dynamic memory that challenges its readers, also activating them. The dynamism that she advocates for, from a work that is difficult to categorize in a particular genre, is part of its political dimension.

PALABRAS CLAVE: Memoria, feminicidio, afectos, feminismo.

KEYWORDS: Memory, Femicide, Affects, Feminism.

Acentuar las palabras para que las ausencias bailen y darles fuerza, consistencia de medio en movimiento. Y acentuar las ausencias para que las palabras bailen y darles fuerza, consistencia de cuerpos en movimiento.
(Georges Didi Huberman)

INTRODUCCIÓN

En este artículo me propongo abordar un texto literario publicado en 2021, que tiene como centro el feminicidio: *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza. La autora despliega en esta obra múltiples cuestionamientos y problemáticas que se disparan, entremezclan y sobreponen tras una pérdida personal tan íntima como dolorosa: la de su hermana Liliana a consecuencia de la violencia feminicida. En esta obra se asiste a un profundo trabajo de elaboración del duelo que parte de la apuesta de la autora por dotar a su hermana Liliana de nombre e historia; de recuperar su vitalidad y fuerza desde la reconfiguración de su expediente-archivo y la reelaboración de su voz. El texto activa distintas aristas de la memoria: desde la tensión inevitable del olvido hasta la puesta en movimiento del archivo, volcando también la mirada hacia el lugar de los objetos y de la escritura, es decir, de esos otros *restos* que también son huellas de memoria.

En las siguientes líneas desarrollo cómo la transformación que ha ocurrido en los marcos culturales desde los que nos pensamos –específicamente aquellos que han cambiado porque los feminismos han insistido en ello– inciden no sólo en la escritura de *El invencible verano de Liliana* y su temática, sino también en la revolución que internamente experimenta la autora y que la impulsan a repensar el pasado y su memoria. El recorrido que me propongo hacer aquí parte de la inquietud de observar cómo es que Cristina Rivera Garza en esta obra construye memoria sobre el feminicidio de su hermana Liliana a partir de la elaboración de un archivo otro. Para ello, me interesa rastrear cómo se activan las memorias, de qué manera se movilizan recuerdos y afectos. Busco destacar cómo es que, cuando se realiza un trabajo profundo con las memorias desde el presente, los marcos actuales desde los que se reconfiguran los eventos del pasado proveen otras formas para procesar las experiencias previas. En este sentido, un presente inundado de mareas verdes y violetas proporciona otros vocabularios y herramientas a Cristina Rivera Garza, los cuales a su vez le permiten posicionarse respecto a lo acontecido y también frente a las transformaciones de sus propios recuerdos. Por ello, para deshilvanar la obra desde esta óptica he optado por la articulación de ideas que provienen de los siguientes ámbitos: el de los feminismos,¹ primero; más adelante, el de los estudios de la memoria;

¹ Lo anoto en plural para incluir la diversidad de posturas que han ido configurando un campo que me

para finalizar con algunas nociones sobre *mapas afectivos* desde el llamado “giro afectivo”.²

Cristina Rivera Garza (1964) es sin duda una de las voces más sólidas en la literatura mexicana reciente. Más de una veintena de libros publicados en prácticamente todos los géneros posibles son solo una primera clave para notar lo prolífico de su escritura; esa facilidad para producir en una diversidad de formatos está vinculada a una de las cualidades que más se destacan de su propuesta artística: la de poner en jaque los límites de los géneros tradicionales. Como afirma Mónica Quijano, en toda su obra “aparecen [...] cuestionamientos y procesos de desmontaje de las categorías tradicionales asociadas a la literatura, el arte, el género, la historia, el cuerpo” (2019: 8). Así como es constante el desafío a las fronteras genéricas en muchas de sus obras, lo es también la presencia de documentos no ficcionales provenientes de archivos, de personajes que a su vez son investigadores y de una recurrente reflexión sobre el propio proceso de escribir.³ Rivera Garza lleva largo tiempo siendo profesora de escritura creativa; el ejercicio de esa creatividad en todas las posibilidades de la escritura ha sido permanente, de ahí que la experimentación y el hibridismo parecieran las marcas que la mayoría de los críticos destacan. Sin embargo, me parece interesante recuperar cómo Roberto Cruz Arzábal

parece que incluye no sólo los aportes teóricos y críticos, sino también los que provienen de las militancias.

2 Respecto a este “giro”, me parece importante atender a lo que Mariela Solana y Nayla Luz Vacarezza afirman en la presentación de un *dossier* sobre “Sentimientos feministas”: “Si bien la tendencia editorial y académica es admitir que hubo un giro hacia el estudio de los afectos, varias voces dentro de las Humanidades y Ciencias Sociales rechazan el uso de este tropo por considerar que no reconoce las importantes contribuciones que varias disciplinas y tradiciones de reflexión teórica y política vienen haciendo al estudio de lo afectivo. Específicamente, una serie de agudas críticas provienen de autoras centrales para las reflexiones contemporáneas sobre los afectos cuyo trabajo está enraizado en los feminismos y las teorías queer –tales como Ann Cvetkovich, Clare Hemmings, Sara Ahmed y Sianne Ngai” (Solana y Vacarezza, 2020: 2). Desde otra perspectiva, Laura Podalsky desarrolla un amplio cuestionamiento a la propia noción de “giro” en el caso de los estudios que se han realizado en torno a los afectos y las emociones en las investigaciones latinoamericanistas. Para Podalsky, de haber un “giro”, sólo ha ocurrido en algunas “rutas particulares y no ha marcado un cambio sísmico similar al del ‘giro lingüístico’ sino, en cambio, un reconocimiento del rol de la emoción, el afecto y/o lo sensorial en procesos socioculturales y políticos más amplios”. (Podalsky, 2021: 412). En el presente ensayo utilizaré el tropo, pero teniendo en cuenta que estas discusiones están detrás, reconociendo entonces el tipo de limitaciones que atiende Podalsky, por un lado, así como el trabajo de larga data realizado desde los estudios feministas y de género, por otro.

3 La lectura crítica sobre la obra de Rivera Garza es cada vez más vasta, por lo que aquí refiero solo algunas lecturas clave. En el capítulo dedicado a la escritura como tema en la narrativa de Cristina Rivera Garza, Julia Negrete desarrolla ampliamente cómo esta cuestión ocupa un lugar fundamental en la propuesta de la autora. *Vid.* (Negrete Sandoval, 2019). Respecto a los cruces y transgresiones de género, puede consultarse: Carlos Abreu Mendoza, “Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites”, *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (2010). México: Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas: 291-312.

sitúa la escritura de esta autora más allá de esas etiquetas:

Definir la poética de Rivera Garza como híbrida es suponer que es una mezcla de varias procedencias contenidas en un objeto, [lo cual] mantendría aún la noción de totalidad [...]. Antes que una totalidad, es posible pensar la escritura de Rivera Garza como series de escrituras atravesadas: formas y unidades de sentido, sí, pero abiertas por la violencia de otros significantes, de otras formas y de otras unidades. Escrituras –en plural, por fuerza– que se van por la tangente y que van provocando líneas de fuga y de conexión con otras obras y con otras tradiciones. (2019b: 16)

La atención de la crítica hacia la obra de Cristina Rivera Garza de la primera década del siglo a la fecha ha terminado por colocarla en el centro del cánón.⁴ Además, al paso de los años se han ido multiplicando los premios que le han otorgado: entre otros, un par de veces ha recibido el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001 y 2009), además del Iberoamericano de Letras José Donoso (2021); en 2021 obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia, justamente por *El invencible verano de Liliana*.

En las últimas décadas, México se ha convertido en uno de los territorios en donde es más peligroso ser mujer. Las cifras son apenas una muestra de la situación de violencia que se vive en este país: de los datos que publican distintas instancias institucionales y observatorios ciudadanos, es posible establecer que, en promedio, cada día son asesinadas en dicho país 10 mujeres (Guillén, 2022; OCNFemicidioMX, 2021).⁵ Apenas en 2012 se incorporó el delito de feminicidio en el Código Penal Federal, a pesar de que las cifras de mujeres asesinadas incrementaba desmedidamente desde la década del noventa. Así, el entorno en el que se gesta (y circula) *El invencible verano de Liliana* es uno en el que coexiste una diversidad de circunstancias. Entre ellas, el alarmante aumento en el número de mujeres desaparecidas y asesinadas, la negligencia de las autoridades que deben investigar los crímenes y la persistencia de la impunidad. Pero también la conformación de colectivas y redes de mujeres, la circulación cada vez más amplia de denuncias públicas por acoso sexual y la salida masiva de las mujeres a las calles para demandar justicia

4 Al libro que ya he citado aquí, coordinado por Cruz Arzábal y publicado por la UNAM, se suman –entre otros– el compilado por Oswaldo Estrada, *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (2010), México, Ediciones EÓN y *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, publicado en 2015 y coordinado por Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lambarry, Alicia Ramírez Olivares, Felipe Adrián Ríos Baeza, Puebla, Ediciones B y C. En *Aquí se esconde un paréntesis...* se puede consultar una extensa bibliohemerografía de y sobre Rivera Garza (Cruz Arzábal, 2019a: 167-198.).

5 Pueden consultarse algunos documentos en los que estas cifras se desglosan: Inmujeres publicó este [boletín](#) en 2019 que sintetiza y organiza los datos sobre la violencia feminicida. También puede revisarse el documento de “[Información sobre violencia contra las mujeres](#)” publicado por la Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana, elaborado al 23 de febrero de 2023.

y alto a la violencia, como un modo de hacer visible el hartazgo ante la impunidad y negligencia de todo el sistema.

Muchos lectores se han sentido profundamente interpelados por *El invencible verano de Liliana*. Como es posible ver en fotografías que circulan en las redes sociales, en los últimos meses es frecuente que mujeres porten en las marchas feministas letreros que recuerdan el crimen cometido contra Liliana; que su nombre aparezca en las pintas; que en las presentaciones de la obra haya muestras artivistas de solidaridad con la autora. A mi parecer, la obra de Rivera Garza congrega las preocupaciones, temores y dolores de sus lectores, por lo cual la sola lectura del libro activa memorias propias, nos estremece en tanto nos sentimos identificades. Rivera Garza provoca e invita: la experiencia de Liliana es (o podría ser) como la de otras mujeres; su historia podría haber sido la mía o la de mi hermana; la de mi amiga, la de mi hija. La movilización de recuerdos y emociones, por tanto, no se limita a las de Liliana o de su hermana: la activación de ese archivo íntimo dispara recuerdos y emociones en un sentido colectivo. Ahí la dimensión política de su escritura.

EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA: NUEVOS MARCOS, OTRAS FORMAS DE RE-ARMAR EL PASADO

Al inicio de *El invencible verano de Liliana*, Rivera Garza relata el recorrido que realiza por diversas oficinas en búsqueda del expediente de investigación policial del crimen cometido contra su hermana en 1990 en la ciudad de México. Múltiples obstáculos —el paso del tiempo, la burocracia, el desdén por los “crímenes pasionales”, como muy probablemente se habría etiquetado el homicidio de Liliana, la impunidad toda— impiden localizar el expediente judicial. La imposibilidad de acceder a ese expediente empuja a la autora a *armarlo*; salir del silencio en que sus padres y ella misma habían permanecido los últimos treinta años y, a partir de esa “recreación”, evitar que Liliana y su paso por este mundo se olviden:

...mientras las peticiones reciben uno y otro sello de dependencias varias, voy a tener que recrear el expediente que todavía no existe, que tal vez no exista ya más. Si ese expediente desaparece, lo digo por primera vez mientras nos cerca el tráfico enloquecedor de la ciudad, no habrá memoria oficial de la presencia de Liliana sobre la tierra. (Rivera Garza, 2021: 38)

La obra que tenemos en las manos dista mucho de parecer un expediente policial; lo que se despliega, en cambio, es una investigación documental —a partir de un consistente *trabajo de archivo*—, a la vez que el rearmado del paso de Liliana por este mundo a través de sus propias relaciones afectivas, recuperadas desde sus anotaciones en márgenes de cuadernos, recados, cartas, tickets de compras. Es decir, *El invencible verano de Liliana*

es encuentro de huellas y reconstrucción de una biografía, por un lado; pero también investigación minuciosa en busca de rastros: palabras, indicios, lo que sea que pueda develar la textura de la relación de Liliana con su futuro homicida. Restos que puedan leerse como “señales”; signos que en realidad podrían comprenderse sólo ahora, cuando hay *otros* marcos de referencia que podrían permitir distinguir *depredadores* y relaciones violentas. Señas que en 1990 quizá pasaban desapercibidas, no sólo porque el feminicidio como crimen no se tipificó en México sino hasta 22 años después, sino también porque quizá no había posibilidad de pensarlas como *señales* de peligro. “¿Estarán ahí, dentro de esas cajas de cartón retenidas por tantos años en el clóset de la casa las huellas del peligro creciente que enfrentó Liliana? ¿Estará ahí, entumido desde hace tanto, lo que pudimos ver o no ver?” (Rivera Garza, 2021: 53), se pregunta la autora cuando cronica la decisión de abrir dichas cajas, embalajes cotidianos devenidos *archivo muerto* que habían mantenido en latencia las palabras de Liliana.

El duelo y la vergüenza son emociones que constantemente Rivera Garza refiere en esta obra al recordar el paso de los treinta años desde que su hermana fue asesinada; asimismo reitera la resolución de vivirlas en silencio.⁶ La determinación de desarchivar esas cajas —y movilizar ese *archivo*— le permitiría entonces crear un “nuevo” expediente; visitar desde ahí esas y otras emociones, reactivar la red de afectos que tal vez habían permanecido obliterados por el asesinato, comunicar. Y aunque sí pese el paso del tiempo, el peso de ese paso no invalida la necesidad de justicia: “Hasta que llegó el día en que... pudimos pensar, imaginar siquiera, que también nos tocaba la justicia. Que la merecías tú. Que la valías tú también entre todas las muchas, entre todas las tantas [...] ¿Quién puede decidir si treinta años son pocos años o muchos años?” (Rivera Garza, 2021: 43).

Considero interesante explorar el recorrido que realiza Rivera Garza ante esas cajas desde una perspectiva que vincule las labores de investigación y ensamble —propios del trabajo histórico y periodístico— con la dimensión afectiva y la política que resultan tras el estímulo que moviliza experiencias, emociones y recuerdos. En esta obra se entrecruzan diversas apuestas: por un lado, la de colocar sobre la mesa la importancia de las

6 Respecto al proceso de duelo, es relevante lo que la propia Cristina Rivera Garza expresa ante la pregunta explícita que una participante dirige al final de una conferencia sobre *El invencible verano de Liliana* presentada en Alemania en mayo de 2023. La autora recuerda que años atrás publicó *Dolerse* (2011), un libro sobre el dolor y el luto. Al momento de escribir el libro (2008-2011), ella misma pensaba que estaba escribiendo sobre la violencia que se esparcía en México durante la mal llamada *guerra contra el narco* y no sobre su duelo. “I was trying to come to terms precisely with a notion of a social mourning. I now believe that I was obviously... I was not only thinking about México... I was also going through my own personal process...” (Rivera Garza, 2023: 1:15:57). Más adelante indica: “In many ways, even though I didn’t know that at that time, I was already writing *Liliana’s Invisible Summer* but in a very different register” (Rivera Garza, 2023: 1:15:50).

militancias feministas de los últimos años como detonante para repensar desde otro sitio la experiencia del feminicidio de Liliana; por otro, la de reconstituir una historia individual asumiendo las derivas afectivas que resultan de ello, en tanto quien reactiva este *hacer* forma parte de la red de personas que serán afectadas emocionalmente por dicho estímulo. De forma paralela, la apuesta por poner en movimiento un archivo otrora dormido, ensamblando una suerte de rompecabezas móvil que conforma el centro de la narrativa, a la vez que activa memorias personales y sociales, se constituye en *otro* tipo de archivo. Y, no menos importante, la obra también busca denunciar, con todas sus letras, la impunidad en la que continúa el crimen y la libertad de la que sigue gozando el asesino.

UN BREVE TRENZADO DE LECTURAS Y PERSPECTIVAS DESDE LOS FEMINISMOS

Los estudios que se proponen desde “los feminismos” son, como señala Nelly Richard, de *naturaleza transdisciplinaria*. Para Richard, la crítica feminista se ha nutrido y beneficiado de tradiciones críticas —como la del análisis del discurso y la crítica cultural— que de por sí cruzan fronteras y campos disciplinares; pero, además, por la propia reflexión que desde el feminismo se gesta, la transversalidad es siempre necesaria, dado que requiere no sólo vincular campos o saberes, sino que precisa del cuestionamiento de los propios sistemas, así como de sus epistemologías:

Siendo la lógica de diferenciación genéricosexual una lógica universal que lleva la oposición masculino-femenino a funcionar como una invariante que atraviesa el pensamiento filosófico y la organización social a la vez, la teoría feminista debió forjar instrumentos de reflexión suficientemente transversales para analizar los distintos sistemas de jerarquía, oposición y negación que rigen la generalidad del mundo del conocimiento”. (Richard, 2009: 77)

Las vinculaciones inter y transdisciplinarias que están presentes en la crítica feminista, así como los cuestionamientos hacia los marcos epistemológicos “tradicionales” que de ella han surgido interesan en este abordaje por varias razones. Una de ellas es que la configuración de otros *marcos del pensar* indudablemente incidirá en los *marcos del recordar*. En este sentido, me parece provechoso recuperar aquellas propuestas que cuestionan radicalmente la posibilidad de construir conocimiento neutral y objetivo, y en cambio apuestan por la creación de saberes que incorporan, dialogan, sitúan y toman en cuenta las circunstancias en las que se construye el saber.

A mediados de la década de los ochenta, comenzaron a circular las propuestas de dos autoras clave para la consolidación de lo que hoy es reconocible como *epistemologías*

feministas: por un lado, Sandra Harding (1996) puso en cuestión la objetividad y neutralidad esgrimidas desde el positivismo que ha imperado en diferentes disciplinas y tradiciones académicas, sobre todo en la tradición científica, a partir del reconocimiento de sesgos imperantes: el sexismo y el androcentrismo; como aporte clave, Harding introduce el “punto de vista” en la construcción de conocimiento como modo de corregir esas fallas. Por otra parte, Donna Haraway (1995) recupera algunas ideas de Harding para su propia propuesta, aunque ciertamente toma distancia de ella. La postulación de los *conocimientos situados* de Haraway supone asumir la situacionalidad en la que se encuentran las personas que están convocadas en la producción de conocimiento; esto significa tomar en cuenta las relacionalidades subjetivas que entran en conjunción en la creación de saberes, así como el entorno espacial y temporal en el que se sitúan, pero también desde el que se construyen sus posiciones como sujetos, que implica situarse crítica y transversalmente en su propia dimensión de género. Desde Haraway, no es sólo el punto de vista lo que entraría en juego en la construcción de saberes feministas, sino la propia noción de género. Como afirma Mariana Alvarado, desde los conocimientos situados, “quien conoce está situada, es decir, genera conocimiento mostrando cómo es que el género sitúa lo que conoce porque su producción no acontece sin más sino que está en situación” (Alvarado, Fischetti, y Fernández Hazan, 2020: 31).

La objetividad feminista proviene así del reconocimiento de la parcialidad desde la que se sitúa quien emprende la producción de saberes, pero también del posicionamiento crítico ante las múltiples facetas que intervienen en la propia construcción de la subjetividad de quien emprende una tarea de conocimiento, reconociendo asimismo las relaciones de poder que imperan en dicha construcción. La objetividad requiere tanto de la situacionalidad como del posicionamiento crítico y la constatación de que el conocimiento se hace desde un cuerpo; es, por ello, un conocimiento encarnado. La exploración de *territorios* como el cuerpo desde una crítica cultural feminista ha puesto el énfasis en construir (y de-construir) modos que abran paso a la des-codificación, la incomodidad y al despliegue de la desconfianza sobre aquello que se ha naturalizado y aprendido sin cuestionamiento alguno.

Como ya aparece en las palabras de Nelly Richard citadas arriba, ha sido fundamental en el devenir de la crítica feminista atender de forma transversal el cuestionamiento de las jerarquías; de ahí que problematizar también los privilegios de raza, clase, sexo e identidad de género como configuradores de conocimientos hegemónicos y provocar la puesta en acción de otras formas de pensar el mundo desde distintas experiencias raciales, sexuales y sociales, ha sido constante, especialmente desde las propuestas provenientes de latitudes no hegemónicas: los feminismos negros, los que van de la mano con propuestas poscoloniales y decoloniales, y aquellos que se identifican como *feminis-*

mos del Sur. En este sentido es importante recordar las propuestas que se montan desde el reconocimiento del cuerpo como sitio de saber, como territorio en el que circulan y dejan marca tanto las experiencias individuales como las sociales. La construcción de conocimiento que también se reivindica es la que emerge de experiencias encarnadas que provienen de identidades de género no normativas o desde las disidencias sexuales.

La crítica feminista continuamente ha apostado por romper los “corsets” impuestos tanto por las disciplinas como por los propios sistemas epistemológicos que, desde su perspectiva, suelen reproducir acríticamente sitios de enunciación dominantes, jerarquías sociales y posicionamientos identitarios.⁷ Al respecto, Richard afirma que la crítica feminista no puede sino rebelarse: “romper los marcos de vigilancia epistemológica y desobedecer los protocolos de disciplinamiento académico” que controlan las fronteras de los saberes aceptados y los que no (Richard, 2009: 77). Emancipación, desobediencia, indisciplina: nociones que acompañan la reflexión sobre los saberes que vienen desde los feminismos.

Particularmente interesante resulta la propuesta de Griselda Pollock en el ámbito de la historia del arte, quien ha insistido en que no se trata de recopilar el arte hecho por mujeres feministas para repensar el canon, sino sobre todo *leer* desde otra posición; es decir, buscar inscripciones de lo femenino:

En la obra de artistas que llamamos mujeres, no debemos buscar signos de una femineidad conocida —condición femenina, mujeres como nosotras...— sino signos de la lucha estructuralmente condicionada y disonante de la femineidad con el falocentrismo [...] Podemos buscar inscripciones de lo femenino —que no proceden de un origen fijo, esta pintora del sexo femenino, aquella mujer artista, sino de aquellas trabajando dentro del predicamento de la femineidad en culturas falocéntricas en sus diversas conformaciones y sistemas variables de representación. (Pollock, 2007: 156)

En ese sentido, la creación y reflexión que deriva de los feminismos recientes confluye no sólo en la producción de nuevas prácticas, militancias y propuestas críticas y teóricas, sino que incide también en los modos en que es posible reflexionar sobre acciones, producciones artísticas, prácticas culturales y teorías actuales y pretéritas, como me pa-

⁷ En el artículo que aquí he citado, Nelly Richard desarrolla en buena medida los desbordamientos que provocan las distintas actividades (teóricas y prácticas) que vienen desde los feminismos. Si bien vale la pena leer a Richard en extenso, me parece relevante no marginar la importancia que da a los intercambios no sólo fuera de las disciplinas académicas, sino a los cruces entre la “vida práctica”, la “experiencia cotidiana” y el pensamiento y prácticas teóricas, además de la acción política, en un contante devenir que bien podríamos llamar dialéctico: “deseo de cruzar lo crítico-intelectual y lo político-social, para que la teoría arme conexiones plurales con las máquinas de agitación y sublevamiento que dinamizan sus usos ciudadanos en el afuera de la página impresa” (Richard, 2009: 78).

rece que ocurre constantemente en *El invencible verano de Liliana*. Los aportes desde el feminismo a su vez han ido configurando nuevos significados y ampliando los que ya existían para ciertos significantes; muchas veces dotándolos de nuevas cargas afectivas.⁸ Dotar de valor a la experiencia propia; a la mirada que surge del encuentro con les otros; a las emociones que se transfiguran en el acontecer de la investigación; y a la importancia de los procesos intersubjetivos en la creación, develación y construcción de conocimiento, es ejercer en la práctica metodologías feministas.

ES FEMICIDIO / IMPUNIDAD PARA MI ASESINO

Las diversas formas en que los feminismos actuales han impregnado calles y teoría son clave para situar esta obra de Cristina Rivera Garza. Es al inicio de la obra que la presencia de ciertos versos de “Un violador en tu el camino” del colectivo LASTESIS es más constante. Como intertextos que acompañan las reflexiones de la autora, dichos versos permiten ubicar la creación de este relato en un entorno absolutamente situado: el performance de LASTESIS acompañó las acciones y movilizaciones feministas en la “Primavera de Chile” en 2019 y se globalizó con tanta rapidez como fuerza; desde entonces, la letra de esa canción se ha convertido en una suerte de himno feminista que se canta en cualquier idioma. Los versos que se incorporan en las reflexiones de Rivera Garza están cargados no sólo de ese “momento global”, sino que parecen contener un abanico de transformaciones sociales. Su presencia, entonces, no sólo es indicativa de que la *marea verde/violeta* ha irrumpido con fuerza en la escena pública; en la obra, estos versos tienen la función de mostrar el movimiento de lo público hacia lo privado y de vuelta: es con esas frases, mezcladas con la propia reflexión de la autora, que se develan los tránsitos que internamente ha cruzado ella misma para poder lidiar con su duelo, emociones e historia; pero también cómo esa travesía le ha permitido re-correr la vida de su hermana Liliana desde otro lugar —es decir, desde otra emocionalidad y también desde otro marco cultural— y construir el texto que tenemos entre las manos.

8 En un asertivo artículo sobre la importancia de pensar críticamente conceptos tan potentes como “feminismo”, Panchiba F. Barrientos alerta sobre la necesidad de preguntarse qué es aquello que conforma la multiplicidad de historias colectivas e individuales que han ido entretejiendo históricamente, buscando reconocer no sólo las diferencias que se encuentran en constante roce e intercambio entre les sujetos sociales que han sido movilizades y/o afectades por “aquello” llamado feminismo; sino también observar las tensiones, encuentros, intercambios y transformaciones que han ido ocurriendo en torno suyo. A su vez, estar alerta ante el peligro de utilizar el concepto acriticamente e irlo dejando perder significado —y potencia política: “...resulta evidente que tenemos ante nosotres desaffios enormes que tienen que ver con los modos en que la masificación de los feminismos borronea, a ratos, nuestras posibilidades de discusión y abre zonas grises a partir de las cuales la potencia de la palabra feminismo(s)... se despolitiza y [...] se rigidiza y vuelve vigilante, impulsando formas que articulan agendas marcadas por la expulsión sistemática de algunos sujetos y la cancelación de otros” (2021: 137).

En los primeros apartados, Cristina se ubica a sí misma junto a sus padres en el cementerio donde están los restos de Liliana y en donde cada año conmemoran su cumpleaños. En este escenario, la reflexión sobre el paso del tiempo acompaña otros sentires y pensares que develan culpa, impotencia:

Las canas, las caries, los huesos frágiles, las articulaciones entumidas: meras poses que ocultan la repetición, la redundancia, el estribillo. Estamos encerrados en una burbuja de culpa y vergüenza preguntándonos una y otra vez: ¿qué fue lo que no vimos? Éste es el eco. La luz del sol es espectacular siempre en el otoño. ¿Por qué no pudimos protegerla? El susurro de los oyameles. La claridad de los pinos. (Rivera Garza, 2021: 41)

Rivera Garza alude así a la vergüenza de no haber percibido el peligro y, por tanto, ser incapaces de detener la amenaza; como si haber el haber tenido señuelos les hubiera permitido evitar el feminicidio. Pero también muestra que la culpa no provenía solamente de su núcleo familiar. Había una exigencia que se articulaba afuera: era responsabilidad de quienes amaban a Liliana haber alejado al asesino; como si ellos la hubieran conducido a su fin:

Bajamos la voz y caminamos con pasos de niebla, achicando nuestra presencia por donde pasábamos, tratando de ser de una vez los fantasmas en los que nos convertimos con el tiempo, con tal de evitar los ataques mordaces. Si no la hubieran dejado ir a la Ciudad de México, si se hubiera quedado en casa, si no le hubieran dado tanta libertad, si la hubieran enseñado a distinguir entre un buen hombre y otro peor. (Rivera Garza, 2021: 43)

Sin embargo, la obra se rebela contra esa fantasmagoría silente en que se convirtió el duelo. La apuesta por rearmar el expediente de Liliana —es decir, movilizar su archivo y con ello reconfigurar su biografía— se realiza desde una coyuntura témporo-espacial en la que transitan concepciones y lenguajes que no existían cuando Liliana vivía. Saberes que hoy día circulan sobre la violencia hacia las mujeres, así como el uso cotidiano de vocabularios que permiten referir de manera más precisa los crímenes que de aquélla derivan, se despliegan en la obra no sólo como posibles instancias didácticas, sino como trazas que permiten advertir el entorno cultural en el que la autora observa a Liliana y su historia. En ciertos momentos de la obra, haciendo uso de un registro plegado a lo expositivo, Rivera Garza dispone postulados de algunas estudiosas del tema —como el trabajo de Jacquelyn Campbell, que aparece desde el inicio de la obra y servirá de guía a Cristina para reconocer los indicios de la relación violenta en la que se encontraba su hermana; o también el de Rachel Louise Snyder, que le aporta claves para observar la

manera en que escala y se internaliza la violencia. Otras veces, lo que va entretejiéndose es la reflexión, aparentemente interna pero cuidadosamente develada, de la propia autora; a partir de un delicado registro ensayístico Rivera Garza esparce en distintas zonas del texto sus cavilaciones, como si éstas estuvieran ocurriendo apenas ahora, conforme la obra se arma, como si los lectores la fuéramos acompañando en su proceso reflexivo:

¿Quién, en ese verano de 1990, iba a poder decir, con la frente en alto, con la fuerza que da la convicción de lo correcto y de lo cierto, *y la culpa no era de ella, ni dónde estaba ni cómo vestía?* ¿Quién en un mundo donde no existía la palabra feminicidio, las palabras terrorismo de pareja, podía decir lo que ahora digo sin la menor duda: la única diferencia entre mi hermana y yo es que yo nunca me topé con un asesino? (Rivera Garza, 2021: 42)

En diferentes partes del libro es palpable el reconocimiento que la autora hace de la presencia y visibilización de las militancias feministas para que incorporáramos —ella y nosotres— otras formas de mirar; en las primeras páginas lo señala de este modo: “Para hablar así, para correr el velo que oculta la violencia que aqueja y mata a cientos de miles de mujeres dentro y fuera de sus hogares, ha sido necesario bregar contracorriente y participar junto con otros en la producción de un lenguaje preciso, alerta a las diferencias mortíferas de género” (Rivera Garza, 2021: 52).

Ese lenguaje y develamiento son los que eventualmente permitirán a la autora recorrer los papeles y cariños de Liliana con otro tesón; desde mi perspectiva, es ese marco el que potencia el recorrido por el pasado reciente a través del archivo de Liliana (archivo documental, pero también el que Cristina Rivera Garza construye mediante las entrevistas realizadas a los amigos y familiares de su hermana) y que posibilita recordar *de otro modo* su vida, sus relaciones; un modo que, además, permite en la actualidad nombrar el crimen que le quitó la vida como *feminicidio*.

Y es que para recordar (es decir, para volver a pasar la cuerda por las memorias y el corazón) desde otro sitio, se requieren otros códigos. Códigos de un nuevo marco cultural que haga circular de otro modo esas emociones, que permita que el trauma no se mastique en solitario: “Llamar las cosas por su nombre requiere, a menudo, de inventar nuevos nombres. Hostigamiento laboral. Discriminación. Violencia sexual. *El violador eres tú.*” (Rivera Garza, 2021: 52). Hacia el final, reitera en todas sus letras la importancia del lenguaje que hoy en día nos permite comenzar a reconocer las zonas de riesgo: “Ni Liliana, ni los que la quisimos, tuvimos a nuestra disposición un lenguaje que nos permitiera identificar las señales de peligro. Esa ceguera, que nunca fue voluntaria sino social, ha contribuido al asesinato de cientos de miles de mujeres en México y en el mundo” (Rivera Garza, 2021: 196).

DE RESTOS, RASTROS Y PLANOS

El trabajo que emprende Cristina Rivera Garza con el archivo de Liliana es, en palabras de Elizabeth Jelin (2002), uno *de memorias*. En su obra clave para comprender el sentido político que recorre las luchas por la memoria, así como las dinámicas sociales que se ponen en circulación al recordar, Jelin postula que la memoria es un *trabajo*, un proceso en constante cambio; el cual permite que las memorias se repiensen, se reconfiguren y muevan, impidiendo así que sus sentidos sean fijos. Dichos trabajos se materializan en discursos culturales que se convierten así en *vehículos* de la memoria, como es *El invencible verano de Liliana*.

Para Jelin, al igual que ocurre con otros estudiosos del campo, la memoria y el acto de recordar son acciones que ocurren en el presente de quien o quienes recuerdan. Con claras influencias de trabajos de estudiosos europeos como Maurice Halbwachs⁹ y Jan Assman¹⁰, Jelin propone que las experiencias pasadas cobran sentido para los individuos cuando son compartidas en los discursos culturales, que son siempre colectivos:

[...] la ‘experiencia’ es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compartible. Es la agencia humana la que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales (discursos en un sentido amplio). La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. También se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente. (Jelin, 2002: 37)

Cristina Rivera Garza materializa en su obra un *trabajo* que activa las memorias. Conjuga ahí recuerdos que no se limitan a su propia melancolía; a la experiencia de haber sido hermana de Liliana. Por el contrario, opta por *armar* el nuevo expediente/archivo de su hermana a partir de las propias huellas y rastros que la misma Liliana dejó, así como a través de los recuerdos y voces de quienes la acompañaron en su experiencia vital. La documentación contiene, en propias palabras de Liliana, sus dudas y pasiones, pero también múltiples dimensiones de su personalidad y carácter; navegar su archivo es un modo de explorarla, de volverla a conocer en su singularidad: “Muchas han escrito ese tipo de recados, y muchas más lo harán (1997: 19), pero Liliana los guardaba todos. Esa era la diferencia. Su diferencia. El afán de escribir y el afán de archivar aparecieron

⁹ *La memoria colectiva* (2004). Trad. de Inés Sancho-Arroyo. Prensas universitarias de Zaragoza.

¹⁰ *Religión y memoria cultural* (2010). Buenos Aires: Lilmod, Libros de la Araucana.

al mismo tiempo” (Rivera Garza, 2021: 72). El archivo de Liliana la revela.

Sin embargo, no lo hace de manera directa. Esas cajas han contenido múltiples documentos que han de ser extraídos de ese sitio de consignación, dispuestos, reorganizados y leídos. Es decir, activados, movilizados desde otro tiempo. Jacques Derrida, en las reflexiones que presenta en su ensayo *Mal de archivo*, apunta cómo el archivo no puede ser la memoria ni “la anámensis en su experiencia viva e interior” (1997: 19). En cambio, lo que el archivo contiene, se vincula con el porvenir: “Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizá nunca” (p. 44). La destreza de Cristina Rivera Garza está en dar forma al rompecabezas que emerge de esas cajas; viabilizar que el archivo de Liliana diga algo en este tiempo.¹¹

Si bien la escritura de Cristina Rivera Garza emerge de su voz en primera persona, Liliana es muy pronto el centro de toda la narrativa. Es importante explicitar que la autora ha elegido un formato de narración muy libre, no delimitado por ninguna prescripción de género. Por ello, la obra es difícil de encasillar: la hibridez de la crónica permea *El invencible verano...*, pero encajonarla allí podría demeritar sus alcances. Sin duda es importante reconocer la riqueza que sugieren las zonas de escape, es decir, la apuesta por congregarse libremente textos diversos y dispersos; fragmentos que van surciendo la narración a partir del ensamblaje montado por Rivera Garza. En buena parte del libro es el uso de una tipografía distinta lo que indica que estamos frente a otra escritura —la de la misma Liliana—, mientras que en ciertos apartados se presentan otras voces en primera persona —las de sus amigos— que rememoran experiencias con ella. El rearmado de toda esta diversidad de *fuentes* da cuerpo y movilidad a la obra.

Quien trenza la trama, Rivera Garza, conoce la potencia de la escritura en primera persona y la ejerce. La libertad de una prosa que es indudablemente literaria (imposible no destacar el cuidado estético que acompaña cada parte y la estructura completa de la obra), permite a la autora entretener las fuentes orales —estilizadas y presentadas como si fueran los propios testigos que quienes estuvieran interviniendo— con las documentales

¹¹ Me parece importante destacar aquí que en ese mismo ensayo Derrida plantea que la propia “lógica y semántica” del archivo promueve una acumulación y almacenaje en “capas”, “estratos de archivo a la vez superpuestos, sobrepuestos y envueltos los unos en los otros”. De ahí que postule lo siguiente: “Leer [...] es deber trabajar en excavaciones geológicas o arqueológicas, sobre soportes o bajo superficies, pieles, viejas o nuevas [...]” (1997: 30). Es destacable la confluencia en torno a las capas y a la imagen de la excavación geológica que en estas líneas presenta Derrida con la conceptualización que en torno a las “escrituras geológicas” ha ido realizando Cristina Rivera Garza desde la publicación de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación* (Rivera Garza, 2013). Respecto a la propuesta sobre las “escrituras geológicas” de Rivera Garza puede revisarse el artículo de Andrés Olaizola, “Las escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza”. *Boca de sapo* 33 (2022): 84-93, y también la conferencia de Roberto Cruz Arzábal (abril 2023) “Cartografías de lo profundo: las escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza”.

—el archivo de Liliana, transcrito y organizado de tal manera que *parece que habla por sí mismo*. La destreza en el montaje es tal que la lectura fluye, la historia se comprende, las reflexiones nos involucran; y, además, las emociones que se disparan también cumplen la función de conectar. Les lectores no estamos frente a una caja de recuerdos o a una colección de testimonios reunidos en un mismo volumen: nos encontramos frente a una historia viva que va ganando profundidad y matices, de cara a la posibilidad de conocer experiencias y afectos; también compartimos la pesquisa que pudiera iluminar las señales que podrían alertar sobre la inminencia del peligro feminicida; y, sin duda, estamos ante quien arma el rompecabezas, quien constantemente hace explícita su metodología de trabajo, así como los efectos afectivos que dicho trabajo suscitan:

Lo que sí encontré fueron numerosas notas manuscritas que fue garabateando aquí y allá en sus cuadernos escolares, entre sesudas disquisiciones sobre cimbras y planificación de viviendas, historia del arte y múltiples tareas [...] Una sobre la otra, estas escrituras son capas de experiencia que se han sedimentado con el tiempo. Mi tarea, ahora, es des-sedimentarlas. Con el cuidado del arqueólogo que toca sin dañar, que desempolva sin quebrar, mi intención es abrir y preservar a la vez esta escritura: des y recontextualizarla en una lectura desde el presente. (Rivera Garza, 2021: 196)

Al observar el montaje que realiza Rivera Garza, es difícil no recordar a Walter Benjamin y su propuesta sobre la operación de montaje, que construiría conocimiento histórico desde la recuperación de los “trapos”: documentos “singulares, con frecuencia minúsculos” (Didi-Huberman, 2015: 175). En palabras de Huberman, Benjamin dota de valor esos “desechos” al usarlos, “es decir, restituyéndolos en un montaje único capaz de ofrecerles una “legibilidad [...] el historiador remonta los “desechos” porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis” (Didi-Huberman, 2015: 175).¹²

¹² La presencia de Walter Benjamin en la obra de Cristina Rivera Garza es indudable. Stephen Silverstein (2013) hace un muy interesante rastreo de las distintas formas en que la metodología historiográfica propuesta por Benjamin se presenta en dos producciones de Rivera Garza (su tesis doctoral y la novela *Nadie me verá llorar*). El recorrido que realiza Silverstein le permite observar las huellas de las “Tesis para una filosofía de la historia” de Benjamin en la metodología que estructura la investigación documental y la narrativa escritural de Rivera Garza, quien sería, en términos de Benjamin, una “trapera (*ragpicker*) histórica” por la manera en la que recupera y pone en circulación los desechos. Arriba he hablado de montaje, pero también podríamos pensar en la técnica del *collage*. En “Coda para historiadores”, uno de los textos de *Los muertos indóciles* (2013), Rivera Garza retoma a Benjamin para defender un tipo de escritura histórica (y de narrativa documental) que sea capaz de recuperar “el sentido de impermanencia y de simultaneidad”. A contramano de una narrativa lineal estable pero monológica, la elección de un tipo

El acceso al expediente policial de Liliana está impedido; en cierta medida, es un *archivo* “perdido” en el proceso mismo de haber sido *archivado*. Me parece importante entonces recuperar al archivo como espacio paradójico: sitio que consigna, que conserva, que sirve para clasificar, categorizar; pero también —y justamente porque ejerce lo anterior—, que excluye y olvida. Además, el archivo mismo puede ser destruido, arruinado, sepultado. La pulsión de muerte, dice Derrida, “[t]rabaja *para destruir el archivo: con la condición de borrar*, más también *con el fin de borrar* sus propias huellas —que, por tanto, no pueden ser propiamente llamadas ‘propias’” (Derrida, 1997: 18). El archivo no es la memoria, pero, para Derrida, si está es porque la memoria ha desfallecido (1997: 19). Para ello se requiere de otro tipo de archivo, uno que se encuentre *afuera* de ese espacio de consignación.

La investigación criminal sobre el feminicidio de Liliana llevada a cabo hace 30 años no sólo terminó *archivada* en un expediente que no es posible localizar, sino que, además, se condujo bajo otros estándares (un “crimen pasional”). Si ese expediente está casi definitivamente impedido de *decir algo* sobre el feminicidio de Liliana y si su existencia (del expediente) no llegó a provocar un seguimiento en el terreno de la justicia administrativa si su existencia (del expediente) no llegó a provocar un seguimiento en el terreno de la justicia administrativa, la elección de Rivera Garza de *hacer uno nuevo* que permita que Liliana y su historia no se olviden, que despierte los recuerdos y los afectos como forma de hacer patente su transitar por este mundo, y que también permita nombrar al asesino y el crimen, es una apuesta que me parece implica echar a andar una concepción alterna de lo que potencialmente puede hacer (puede ser) un *archivo* cuando se le trabaja; cuando se movilizan sus piezas.

Las cajas que sobreviven a Liliana son eso que la “excede” —*restos*— que abren oportunidades para recorrerla. Liliana misma se devela en su escritura, incluso en su particular manera de dejarse recados, de conservar sus cotidianidades. Abrir este archivo desde un deseo de escucha constituye una acción que permite transformarlo: *aquello que queda* de Liliana, eso que se recupera de esas cajas, y que era su presente —pequeños papeles, cartas, diarios, apuntes, tickets—, esos restos, en cuanto se *leen* y se movilizan, cobran sentido comunicativo. Los documentos, así, toman otra forma cuando son leídos, reorganizados y repensados desde un presente que los reactiva; lo que de ellos es posible configurar (es decir, figurar-con) deviene textualidad cargada de matices y volumen:

de composición que privilegie el diálogo, el contraste y el placer (del texto) implica utilizar estrategias de escritura diferentes. En este sentido, es la del *collage* la que vincula con los consejos de Benjamin: “el *collage* como estrategia para componer una página de alto contraste, cuyo resultado es el conocimiento no como explicación del ‘objeto de estudio’ sino como redención del mismo” (2013/2019: 140).

Lo transcribí todo, intentando conformar un cronograma más o menos legible. Intentando habitar cada uno de sus trazos. Tomé notas a mi vez, en pequeños post-its de colores. Esos fueron los que coloqué, a un lado de los materiales, en orden cronológico sobre la mesa rectangular del comedor [...] Lo que emergió fue un mapa, o más precisamente: un plano. Estaban ahí las líneas que señalaban cimientos y paredes, pero también las que abrían espacio a la ventana y a la claraboya. (Rivera Garza, 2021: 198)

La imagen del (mapa) plano que emerge desde ahí es una que potencializa sus cualidades dinámicas y multidimensionales, pero que también instala a Liliana, arquitecta, en su propia instancia creativa. Desarchivar, entonces, es una apuesta por poner en movimiento, reordenar y conectar. La configuración de *otro* archivo a partir de esta operación requiere motricidad para no volverse a anquilosar.

AFECTOS Y EFECTOS

Cristina Rivera Garza, a veces rastreadora, otras lectora e historiadora, es la artífice que montará el ensamble, poniendo en conexión unas fuentes con otras. Si la escritura de Liliana activa memorias e ilumina sus propios afectos; su despliegue en la obra es posible porque Cristina –hermana, autora– ha *trabajado con la memoria*. La autora busca conexiones y traza vínculos, arma cronologías, intenta explicar relaciones de causa-efecto, siente, evoca, recrea, reflexiona. Y para completar la trama, se acerca a quienes vivieron las experiencias que los documentos sugieren, congregando entonces muchas otras voces que pueden dotarla de perspectivas diversas.

Los afectos movilizados a partir de los recuerdos compartidos son también hilos que conectan; en este sentido, a lo largo del libro se convierten en señales que delinear también quién era Liliana. Es por ello que tiene razón Jan Assmann cuando afirma que la memoria es vinculante: “Si los recuerdos crecen en nosotros proviniendo desde el exterior y pasando por lazos afectivos, en igual medida crece en nosotros aquello capaz de conmover a la vida colectiva” (Assmann, 2010: 17). Lo que se activa con la memoria de Liliana no sólo permite a Cristina re-presentarla, patentizar su paso por el mundo; esa memoria vinculante activa en nosotros, lectores, afectos que tienen que ver con nuestra propia experiencia. Los afectos, como sostiene Sara Ahmed, permiten las conexiones, son *pegadizos*: “Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values and objects” (2010: 29).

Desde la perspectiva que proviene del giro afectivo, atender los afectos es poner bajo reflexión su papel en lo público, es decir, en la conformación de las subjetividades y las relaciones sociales, eliminando para ello la distinción entre esfera pública y privada, la jerarquía en la que la razón se superpondría a la emoción; y la oposición entre acción y

pasión (Macón, 2013: 9; Solana, 2020: 31);¹³ observarlos desde una esfera que complejiza los estados emocionales individuales para situarlos en cuanto prácticas sociales y culturales (Ahmed, 2014).

En torno a los afectos que son movilizados por el trabajo de memorias realizado por Rivera Garza, me parece muy estimulante la propuesta que Cecilia Macón, desde el giro afectivo, hace en torno a la noción de “mapas afectivos”. Macón se resiste a reutilizar el concepto *archivo* –como el *archivo de sentimientos* de Ann Cvetcovich– para pensar en torno a los afectos y su papel en las representaciones estéticas vinculadas con las políticas de la memoria. En cambio, la idea de *mapa* le resulta mucho más provechosa en tanto que es dinámica y propicia agencia: “[...] mientras el archivo resulta en mera sedimentación –aún bajo una perspectiva heterodoxa que atienda aquellos afectos que se apartan de la norma–, el mapa implica una instancia productiva de esos sedimentos a los que pone en relación abierta y problemática con la acción futura” (Macón, 2016: 15).

Al reflexionar sobre el lugar de los afectos en las aproximaciones hacia el pasado, Macón propone pensarlos como una matriz de doble alcance: la que por un lado permite observar y reflexionar sobre el rol de las emociones en las experiencias traumáticas –o excepcionales– de quienes las vivieron en el pasado; y la que obliga a enfocar también la dimensión emocional que atraviesa a quienes desde el presente se aproximan a él, así como al modo en que se lo apropian. En este sentido, “implica no sólo atender el papel de las emociones en las acciones pasadas sino también en el modo en que la conexión afectiva con el pasado desde el hoy puede generar cierto tipo de acción en el presente” (Macón, 2016: 13).

En *El invencible verano...* la propuesta de rearmar la historia de Lilitiana desde el entrelazamiento de diversos textos, voces y artefactos va más allá de la conformación de un “nuevo” archivo; la recolección de recuerdos a partir de ese montaje móvil que se ensambla de forma dinámica en la obra configura un mapa (o plano) multidimensional que interpela a quien se le acerca. Los lectores, incitados por ese movimiento, nos sentimos obligados a acudir a nuestros propios recuerdos, a repasar y retexturizar nuestras formas de relacionarnos con las parejas que tuvimos; esta obra no invita a la “contemplación”, sino más bien a la acción: como propone Macón, “[l]a lógica cartográfica del mapa interpretado como guía para un recorrido [...] contiene por definición una concepción dinámica y activa del lector/ciudadano” (2016: 12).

El trazado de Cristina va haciendo énfasis en ciertas emociones: por un lado, aquellas que dan cuenta de que los vínculos de Lilitiana con su grupo de amigas y amigos solían establecerse desde una base de amor y compromiso profundos. El amor como apuesta, como vía de engarce, como anclaje a una vida compartida en todas sus dimensiones:

¹³ En este texto no hago distinción entre los conceptos emoción y afecto.

acompañamiento, solidaridad, escucha. En casi todos los recuerdos que componen el repertorio de voces que aparecen en la obra se reitera esta condición amorosa de Liliana. Esto no diluye el dolor de todos los que la extrañan; el trazado afectivo me parece que propone reconocer en ella su motor de vida; su apuesta por una vida libre y amorosa. Es en este mismo sentido que opera la elección de Cristina Rivera Garza de no presentarla como víctima inmóvil: “La tentación de reconstruir la vida de Liliana como una víctima inerme ante el poder avasallador del macho fue grande. Por eso he preferido que hable ella misma: tengo la impresión de que, a cada vuelta del camino, aun en los momentos más oscuros, Liliana no perdió la capacidad de verse a sí misma como autora de su vida” (Rivera Garza, 2021: 198).

La exploración por los afectos y sus efectos no se detiene en los que conectan y vinculan; Rivera Garza también escudriña aquellos que duelen y rompen. Como la tensión constante entre el amor y la desilusión, emociones suscitadas por Ángel, el hombre que le quitaría la vida a Liliana, que atraviesan el texto las más de las veces desde su propia escritura: “Los recuerdos. Me ahogo en imágenes, monstruos sin cara me engullen. Se acabó. [...] ¿Por qué, Ángel? Ángel loco, Ángel bueno, Ángel ángel. ¿Cómo no repetir tu nombre? No hay espacio para el rencor. No lo hay para el odio. No volverás a oír de mí [...] Vamos a contar los soles que no salieron [...] Vamos a contar los amores excluidos” (Rivera Garza, 2021: 210). Sin embargo, las dudas alrededor de esa relación imperan. La pesquisa que intenta hacer la autora para encontrar indicios –de abuso, de violencia, de toxicidad– es casi siempre insuficiente: sólo es posible ver algunas ambigüedades que dejó escritas Liliana, la coincidencia en los recuerdos de los amigos que refieren la decisión de Liliana por mantener lejos de ellos su relación con Ángel; recortes, palabras: fragmentos que develan desconcierto, tristeza, confrontación íntima... deseo de renovación: “Cuántos deseos de dejar de ser hadas en una tierra de hielo. Cuánta necesidad de compañía”, aparece en uno de sus apuntes (Rivera Garza, 2021: 200). El rastreo que sobre sus papeles realiza la autora le provee a ésta las suficientes pistas para afirmar que el trabajo “soterrado y constante” de la violencia había iniciado muy tempranamente, cuando Liliana todavía era adolescente; Liliana había hecho todo por librarse de ella:

Y Liliana, valiente y amorosa, intentó por todos los medios lo que tantas mujeres en su lugar han hecho: se le opuso, trató de escaparse, la negó, se acopló a ella, se le resistió, la desactivó, negociación con ella, hizo todo lo posible y lo imaginable hasta que, apenas un poco tiempo antes del feminicidio que le quitó la vida, se fue de él. Se fue de Ángel. Emocionalmente. Físicamente. (Rivera Garza, 2021: 196)

La libertad de dejar fluir esos afectos termina por ejercer efecto también en los lectores: identificadas en esa red afectiva, podemos reconocer que la experiencia de Liliana po-

dría ser la nuestra, y que, como afirma Rivera Garza en algún momento del libro, quizá la única diferencia entre nosotros y ella sería la de no habernos topado con un asesino. Y no sólo eso. También ocurre que los lectores compartimos el haber hecho propio *la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía*; nos vinculamos con nuestro pasado (y el de Liliana) situados desde estos nuevos marcos. Nuestra memoria del pasado reciente ya no se hace con las mismas palabras; podemos verla con otros matices.

El mismo mapa de afectos que va montándose en esta obra permite observar cómo Cristina Rivera Garza es transformada en su propia relación con el pasado. La vergüenza que sintió durante décadas ante el asesinato de su hermana va transformándose –en rabia, en acción creativa, en orgullo– conforme el trabajo de armado de este *otro archivo* la reconfigura a ella misma, dotándola de una fortaleza amorosa que en este presente le permite encarar con otra faz el dolor de esta pérdida. Cuando ella se mira hacia atrás describe emociones como las siguientes:

El dolor que no se separa, ni un milímetro, de la culpa o de la vergüenza, se atora antes de llegar propiamente al duelo, quedándose en un limbo informe donde las palabras pierden sentido y la conexión con los otros y con el mundo se desvanece poco a poco. (Rivera Garza, 2021: 276)

Reconoce, además, el poder que fue ejerciendo la *maquinaria metódica y aplastante* de ese sistema que culpa a la víctima y a quienes “no la pudieron proteger”: “Está en las miradas turbias y las sonrisas fingidas. En la conmisericordia. [...] Está en la exigencia imperiosa, ineludible, apabullante, de exonerar al asesino a toda cosa. Uno no aprende a callar; uno es forzado a callar. A uno le callan la boca” (Rivera Garza, 2021: 277). Sin embargo, hacia el final de la obra aparece una de las imágenes que más revelan las propias transfiguraciones afectivas de la autora y que abren paso a la conformación de este texto. El reciente reencuentro con la natación le permite acuerpar todas las moléculas de su hermana, como si Liliana la permeara por todos los poros junto con el cloro que tanto compartieron de niñas. Así, esa boca anteriormente obligada a callar de pronto reitera una y otra vez el nombre de su hermana: “Su nombre me atravesó los labios sin darme tiempo de pensarlo. Dije: Liliana [...] Y volví a repetir su nombre bajo el agua, llenándome la boca de burbujas” (Rivera Garza, 2021: 296). La determinación por encontrar a Liliana traspasa las capas de agua e inunda las páginas en las que se ha convertido su pesquisa.

CONCLUSIONES

El libro que tenemos en las manos es así un *archivo otro*: un *plano-mapa* multidimensional que pone en movimiento recuerdos y afectos, que traza hilos que confluyen desde el

pasado hasta ahora, y que lo hace desde un lenguaje que permite mirar hacia atrás con las herramientas que se tienen en este tiempo presente; que por lo mismo construye una memoria que salta la frontera del pasado y se instala en la actualidad.

Distintas huellas de los feminismos activistas y teóricos permean la obra, a veces como marcas que permiten reconocer los acompañamientos conceptuales de los que se valió Rivera Garza para surcar los papeles de Lilliana y lograr comprender el tipo de complejidades en los que habría estado envuelta; pero también como trazos de presente, alertas que con más frecuencia se activan y nos obligan a repensar, como reitera la letra del colectivo LASTESIS, que *la culpa no era mía*. La activación de las memorias desde esta situacionalidad coloca en otro lugar a quienes nos pensábamos desde la culpa y la vergüenza; pone a disposición otros vocabularios que permiten nombrar, y por tanto, comunicar, las experiencias pasadas. En este sentido, es posible recordar y reconfigurar el pasado con otro marco cultural. Cristina Rivera Garza emprende el encuentro con su hermana Lilliana a través de una operación desarchivística que, propulsada desde este nuevo marco, ilumina de otro modo no sólo la vida de Lilliana, sino también la propia trayectoria de Cristina.

Es por ello que esa suerte de *mapa afectivo* que monta la autora posibilita una variedad de movimientos: por una parte, la recuperación de Lilliana a partir de su propia voz provee agencia; les lectores *escuchamos* y sentimos a la misma Lilliana; este archivo otro, a diferencia de lo que podría haber hecho el archivo judicial, la humaniza. Por otro lado, la insistente autorreferencialidad permite observar el proceso de montaje y desmontaje que transita la autora para ensamblar ese rompecabezas móvil, operación que le permite deshilar los discursos normalizados de la violencia, el machismo y las expectativas sociales, mientras que la rememoración y nominación del feminicidio de Lilliana y las consecuencias que éste arroja revelan sus más crudos efectos. Aunque el texto lo trata casi con sordina, es posible observar también el proceso emocional que atraviesa la autora: de la parálisis melancólica a la puesta en movimiento de una memoria convocante. En esta vía, el dinamismo que impera en la obra es una forma de rebeldía.

Asimismo, el plano-mapa que ha ido tramando Rivera Garza cartografía en capas de diversa densidad nodos afectivos que difícilmente permanecen inmutables; desde la incertidumbre y la vergüenza que habían articulado la experiencia del duelo por Lilliana, hasta el temor al olvido y la decisión de reanimar su memoria hay tensiones de diferente calibre. Esta obra despliega un abanico de emociones: la fraternidad, la ilusión del amor y de la vida que Lilliana construía; sus reflexiones atravesadas por la sorpresa que la juventud potencia. Esa emocionalidad no emerge para dibujarla como víctima; no está ahí para continuar haciendo doler a quienes la extrañan ni para que los lectores sientan lástima por ella. Al contrario, al hacerlo se abren paso la voz de Lilliana y sus afectos, y

la dotan de agencia. Así, las emociones son puestas en circulación para hacer valer la vitalidad como sitio de enunciación; para apostar por la vida como una experiencia que entre todos debemos salvar, apuesta política que nos pone en conexión y nos interpela.

El invencible verano de Liliana se nutre de la destreza de una historiadora entrenada en su oficio, pero también de la determinación de una autora que ha insistido en instalar su propuesta escritural en los lindes de los géneros literarios como ejercicio tanto de provocación como de resistencia. La elección de una prosa *indisciplinada* abre así la posibilidad de navegar por las conexiones afectivas y las activaciones de recuerdos que las propias fuentes alumbran, abriendo paso a una obra que invita a atravesarla dejando fluir los efectos emocionales que también como lectores sentimos.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. (2010). "Happy Objects". Gregg, Melissa y Seigworth, Gregory J. (eds.). *The affect theory reader*. Durham, NC: Duke University Press: 29-51.
- Ahmed, Sara. (2014). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alvarado, Mariana, Fischetti, Natalia y Fernández Hazan, Valeria. (2020). "Epistemologías feministas: conversaciones (in)interrumpidas". Alvarado, Mariana (ed.). *Feminismos del Sur. Recorridos / Itinerarios / Junturas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros: 17-40.
- Assmann, Jan. (2010). "Introducción a la Memoria. ¿Qué es la memoria?". Assmann, Jan (ed.). *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires: Lilmol/ Libros de la Araucana: 17-50.
- Barrientos, Panchiba F. (2021). "Decir feminismo no (es) solo hoy. Algunas reflexiones sobre tiempos, tensiones y preguntas para pensarnos desde y con la historia". Gávez Comandini, Ana (ed.). *Históricas. Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. Santiago: LOM Ediciones: 129-144.
- Cruz Arzábal, Roberto (ed.). (2019a). *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. México: UNAM.
- Cruz Arzábal, Roberto. (2019b). "Introducción". Cruz Arzábal, Roberto (ed.). *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. México: UNAM: 13-23.
- Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Guillén, Beatriz. (2022, noviembre 25). "Radiografía de un país que mata a sus mujeres: 17.776 asesinadas en cinco años". *El País México*.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Macón, Cecilia. "Sentimus Ergo Sumus. El surgimiento del 'giro afectivo' y su impacto sobre la

- filosofía política”. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política* 6 (2013): 1-32.
- Macón, Cecilia. “Mapas afectivos: el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 6 (2016): 10-27.
- Negrete Sandoval, Julia Érika. (2019). “La escritura en la narrativa de Cristina Rivera Garza: hurtos, apropiaciones, trazos de la otredad textual”. Cruz Arzábal, Roberto (ed.). *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México: 111-136.
- OCNFeminicidioMX. (2021, febrero 24). “Violencia contra las Mujeres en México | Informe del OCNF, CDD y REDTDT al Comité CEDAW”. OCNF.
- Olaizola, Andrés. “Las escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza”. *Boca de sapo* 33 (2022): 84-93.
- Podalsky, Laura. (2021). “El giro afectivo”. Poblete, Juan. (ed.). *Nuevos Acercamientos a Los Estudios Latinoamericanos. Cultura y Poder*. Buenos Aires / México: CLACSO / UNAM: 411-439.
- Pollock, Griselda. (2007). “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”. Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda (eds.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana / PUEG-UNAM / CONACULTA / FONCA / CURAR: 141-158.
- Quijano Velasco, Mónica. (2019). “Presentación”. Cruz Arzábal, Roberto (ed.). *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. México: UNAM: 7-11.
- Richard, Nelly. “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. *Debate Feminista* 40 (2009): 75-85.
- Rivera Garza, Cristina. (2013/2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Penguin Random House.
- Rivera Garza, Cristina. (2021). *El invencible verano de Liliana*. México: Random House.
- Rivera Garza, Cristina. (2023). “The Breath Archives: Affective Documents, Collective Memory, and the Afterlives of Femicide”. Conferencia presentada en The American Academy in Berlin, 4 Mayo.
- Silverstein, Stephen. “Ragpickers of Modernity: Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar* and Walter Benjamin’s *Theses on the Philosophy of History*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 47 (2013): 533-559.
- Solana, Mariela. “Afectos y emociones, ¿una distinción útil?” *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea* 10 (2020): 29-40.
- Solana, Mariela, y Vacarezza, Nayla Luz. (2020). “Sentimientos feministas”. *Revista Estudios Feministas* 2 (2020): 1-15.