

## **AUTOBIOGRAFÍA DEL ALGODÓN, DE CRISTINA RIVERA GARZA: POÉTICA VIVA Y BORRADOR ABIERTO**

LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA (MÉXICO)

Durante los últimos años, la figura de Cristina Rivera Garza como autora referencial en México y en América Latina se ha ido solidificando hasta volverse ineludible; así lo demuestra el interés crítico de su obra, la cual ha generado una cantidad destacada de publicaciones académicas, entre las que se cuentan tesis de maestría y doctorado, numerosos artículos en revistas indexadas y libros críticos como *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*, (Ediciones Eón, 2010), editado por Oswaldo Estrada; *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia* (Ediciones EyC, 2015), a cargo de Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Ramírez Lámbarry, Alicia Ramírez Olivares y Felipe Ríos Baeza; y *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (UNAM, 2019), coordinado por Roberto Cruz Arzábal.

*Autobiografía del algodón*, el más reciente libro de Cristina Rivera Garza, confirma el entusiasmo académico alrededor de su literatura. Por un lado, la obra echa mano de muchas de las estrategias que la han puesto en la mira de la crítica especializada (abundaremos sobre ello más adelante); por otro lado, la buena recepción de las presentaciones virtuales de *Autobiografía del algodón* (Penguin Random House, 2020a) en el presente momento

de contingencia sanitaria demuestra que esta literatura es también un material con alcance a un amplio público lector.

En las siete partes que componen *Autobiografía del algodón*, Rivera Garza explora la vinculación de su genealogía familiar con el desarrollo algodonerero del norte de México en los años del cardenismo. El libro comienza en el mismo sitio que *El luto humano* de José Revueltas, quien, en el arranque de *Autobiografía del algodón*, es presentado como un adolescente de 19 años de camino a la huelga del Sistema de Riego No. 4, en Coahuila.

La narración fragmentaria de Rivera Garza reconstruye un espacio olvidado y un punto oscuro de la historia de la frontera norte, echando mano de fuentes de archivo (documentos oficiales, telegramas), e interviniendo la mencionada novela de Revueltas. El juego con la historia llega incluso a presentar escenas donde José María Rivera, abuelo de la autora, se encuentra en la misma sala que el joven autor de *Los muros de agua*. El experimento algodonerero de la presa Don Martín, que movilizó a los Rivera desde su vida minera entre San Luis Potosí y Zacatecas hacia promesa agraria en Coahuila, culmina con el desastroso desborde de la presa y la subsecuente migración de esta rama de la familia hacia Tamaulipas. Allá, un experimento similar de reparto agrario y bonanza algodonerera ocurre a la luz de una derivación del Río Bravo. Si el entusiasmo de la presa Don Martín llamó a los Rivera, la derivación por gravedad del Bravo trae a los Garza de regreso de los Estados Unidos, a donde habían migrado siguiendo la ruta de la mano de obra, y de donde vuelven en medio del ambiente tenso de xenofobia antimexicana de la Gran Depresión. Mientras la narración fragmentaria se sucede, la voz autoral de Rivera Garza expone reflexiones en torno a la historia, los espacios, la escritura y la peligrosidad de la búsqueda del archivo, la memoria y el pasado en un norte mexicano cuya geografía ha cambiado debido al crimen organizado, a la guerra contra este y a prácticas recientes como el *fracking*; así, vincula el

progreso postrevolucionario, el extractivismo salvaje y la violencia presente con la memoria de lo familiar.

Como hemos mencionado, la obra precedente de Rivera Garza ha tenido una recepción notable. La propia autora ha asegurado que una etapa de su escritura se cierra con *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, publicado en 2013 (Corona, Quintana, Plaisi, Romero y Talbi-Boulhais 187). De este modo, además de discutir las particularidades de *Autobiografía del algodón*, estas notas apuntan hacia posibles direcciones de análisis de la obra reciente de Rivera Garza, en particular, la profunda y constante capacidad reflexiva que la convierte en una poética viva, además de la posibilidad de leerse como una suerte de borrador abierto, debido a las estrategias de construcción desde diversas plataformas que *Autobiografía del algodón* comparte con el material de su actual etapa creativa.

### Una poética viva

Algunas de las reseñas que se han publicado sobre *Autobiografía del algodón* hacen evidentes los vasos comunicantes entre este y su libro anterior, *Había mucha neblina o no sé qué. Caminar con Juan Rulfo* (Penguin Random House, 2016), el cual es una exploración íntima de la vida y obra del escritor jalisciense. Uno de los primeros puntos de contacto entre las dos obras, para Jesús Ramírez-Bermúdez, es el particular tratamiento de la figura del escritor canónico, pues en *Autobiografía del algodón* Rivera Garza “[p]arece más interesada en contemplar el lado terrenal del escritor [José Revueltas], quien recibe un tratamiento sobrio, desglamurizado. Esta cualidad sugiere que *Autobiografía del algodón* forma parte de una rama crítica en la cual surgió primero otro escrito experimental, titulado *Había mucha neblina o humo o no sé qué*” (Ramírez-Bermúdez). Esta “rama crítica”, que abor-

da escritores canónicos, parece desmitificar no sólo al autor, sino también al mecanismo de las macronarrativas de la historiografía nacional en la que se insertan sus obras. Por su parte, para Nayeli García Sánchez, ambos libros “ponen en práctica la estética que la autora articuló en *Los muertos indóciles*, publicado por primera vez en 2013, a la que nombra escritura desapropiada o, en textos más recientes, *geológica*” (García, cursivas en el original). Aunque existen algunas diferencias entre escritura desapropiada y escritura geológica, hay una continuidad evidente entre ellas; estos conceptos forman parte de un aparato conceptual que pertenece a la faceta crítica de Rivera Garza, al tiempo que participan de su poética como autora, lo cual genera una situación particular en su obra que ya ha sido destacada en la literatura crítica citada antes: dado que su trabajo es una puesta en práctica de su aparato conceptual, es difícil no revisar la obra de la autora a la luz de su propia teoría.

Desde que Rivera Garza propuso necroescrituras, desapropiación y comunalidad como conceptos clave en *Los muertos indóciles*, resulta inevitable no identificar estas prácticas en su propia escritura. Tales conceptos tienen un antecedente en una primera aproximación que la autora propuso en *Dolerse. Textos desde un país herido* (Sur+, 2011); lo que ella llamó “escritura doliente” se inserta en el contexto mexicano de la “guerra contra el narcotráfico”. Esta escritura es una reacción, desde la palabra condolidada (es decir, palabra empática y que tiene en consideración el dolor del otro), tanto a la indiferencia del Estado por el horror causado como a la inmovilidad en la población resultante de este horror (Rivera, *Dolerse* 13-16). La necroescritura, por otro lado, consiste en las prácticas de escritura desapropiada que se llevan “a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital” (Rivera, *Los muertos* 22). El término, como lo expone ella misma, debe mucho al tránsito conceptual de Achille Mbembe, que muda desde el biopoder foucaultiano

hacia su idea de necropolítica (19-20); por su parte, la desapropiación es “la poética que la sostiene [a la necroescritura] sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje” (22). Para Rivera Garza, entonces, existe un elemento ineludiblemente político, resiliente y contestatario en el proceso de escritura; estas prácticas en que el texto, la autoría y la autoridad funcionan en relaciones dialógicas se vincula, finalmente, con el concepto importado del mixe, “comunalidad”, que ya en *Había mucha neblina...* forma parte importante del andamiaje de la obra. Se trata de “lógicas del cuidado mutuo y prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparentemente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado” (23). Para Rivera Garza, muchas de estas prácticas se realizan en comunidad, frente a y desde el lenguaje. Así pues, la generación de conceptos críticos propios sigue un camino paralelo al trabajo de creación. La “puesta en práctica” de estas estéticas es lo que da un dinamismo particular a lo que llamamos una “poética viva”; es decir, un aparato conceptual sobre el hecho estético literario que avanza y evoluciona en su aspecto reflexivo, a la par que su trabajo creativo es una constante puesta en práctica, ampliación y reformulación de sus postulados.

*Autobiografía del algodón*, en efecto, es una puesta en práctica de la estética de la escritora tamaulipeca, pero también su actualización. Como detallamos arriba, el recorrido por los desplazamientos y experiencias de la generación de los abuelos es también un recorrido por las relaciones del entorno de violencia actual en México, y un ejercicio de vinculación que yuxtapone las reiteradas prácticas de explotación del suelo y la actual crisis de criminalidad; acaso, uno de los ejemplos más claros de esta yuxtaposición que apunta hacia la necroescritura es el cambio de la presa Don Martín por una narcofosa submarina que la organización criminal de los Zetas ha creado en la misma geografía. Ante

la posible incredulidad de un cambio tan radical, la voz narrativa aclara: “en los tiempos que corren, la cosa más fácil es asociar cualquier cosa con la falta de piedad que toca a los muertos” (30). Esta estética de la yuxtaposición, Adlin Prieto la ha explorado ya en el proyecto de escritura digital @EstacionCamaron, en el que nos detendremos más adelante. En el capítulo “IV. Bordos”, Rivera Garza incluye una serie de fotografías publicadas originalmente como tuits de la cuenta @EstacionCamaron en las que una imagen de archivo, sostenida por una mano (asumimos, suya), se yuxtapone a una fotografía tomada en el “presente” de la narración. Si en el texto es evidente que se exploran las posibilidades de ese escribir en una situación de mortandad extrema, en la imagen se advierte una de las técnicas que la hace posible: una propuesta de “figuraciones e ideas textualizadas a través de la palabra y/o la imagen, desde un presente que mira al pasado y lo reescribe, a partir de una serie de yuxtaposiciones” (Prieto 14).

Al tratarse de un texto en donde el recuento histórico y la memoria familiar son el hilo conductor, no deja de ser relevante el espacio en el que *Autobiografía del algodón* se presenta al lector. Ante un desierto que aparece siempre vacío en el imaginario occidental, la narración opone un desierto que se llena una y otra vez: una fauna secreta, una flora imposible y, sí, la gente que lo camina y lo habita en otra forma que parece contradecir la noción modernizada de asentamiento urbano: largas caravanas de personas desplazándose de un sitio a otro del país; una especie de nomadismo que la autora comparte en sus exploraciones de las múltiples fuentes de archivo que tratan de llenar los huecos de la memoria familiar. Este desierto, al modo que lo hace la memoria o la resiliencia de los grupos que lo habitan, se renueva una y otra vez: lo cruzan los algodones; lo renueva el sorgo; el *fracking* lo hace cascajo; y lo azota el crimen. De este modo, dos ciclos se superponen: por un lado, el desierto que siempre renace y no está vacío nunca; por el otro, la producción voraz cuyo

ciclo es devastador. La gente (y su memoria), como el desierto, se adapta, muta y reencuentra la acción vital; el Estado (y su visión de la Historia), como el capital, aumenta en voracidad y capacidades destructivas. Ese espacio, múltiple, incluye tanto lugares definidos conceptualmente (el desierto), como ciudades específicas (el poblado de Anáhuac, Tamaulipas; entre otros), e incluso espacios que no logran ubicarse (como Estación Camarón, que la narradora busca inicialmente sin éxito, o la tierra de origen de sus ancestros en San Luis Potosí, que el padre de la narradora busca sin hallarlo). Así, esta configuración espacial se convierte en el texto de Rivera Garza en un *lieux de mémoire* que responde a la tensión de las fuerzas opuestas de la Historia y la memoria (Nora 8-9). Tal como lo sugiere el mismo Nora, este *lieux de mémoire* mantiene su complejidad al ser simple y ambiguo, natural y artificial (Nora 18); desde su construcción textual, es también un *locus* simbólico de lecturas múltiples (Prieto 28). Para los intereses estéticos de la autora mexicana, esto es de importancia capital, ya que la construcción textual tiene otro hilo conductor que se suma a la historia, la memoria, el espacio y el presente devastado: la escritura misma.

La escritura es y ha sido uno de los puntos centrales en el análisis de la obra de la también crítica literaria; en ningún caso es un asunto menor. Presenta al menos tres vertientes notables que ejemplifico refiriendo a algunos análisis en torno a cada una de ellas: lo que Negrete Sandoval llama “hurtos, apropiaciones y tratos de otredad textual” (cfr. Negrete Sandoval, 2019); lo que Ramírez, Palma, Hernández, Rosado y González llaman “puesta en ficción del acto de escritura” (cfr. Ramírez, Palma, Hernández, Rosado y González, 2015), y la problematización constante de la idea de género, como discute Carlos Abreu Mendoza desde la idea de “transgresión y experimentación” (cfr. Abreu, 2010). Desde luego, ninguna de estas vertientes opera en solitario: todas ellas forman parte de la variedad de mecanismos que componen

las ricas tramas textuales de los libros de Rivera Garza. En el caso que nos ocupa, estos trazos de otredad textual saltan a la vista desde el trabajo de fuentes documentales, el uso activo del archivo (que incluye imágenes y transcripciones, como detallamos), el juego con los materiales de José Revueltas, cuyas cartas son citadas, además de que los subtítulos de los múltiples fragmentos que componen *Autobiografía del algodón* se encuentran tomados *verbatim* de *El luto humano*, pero también, las reconstrucciones de conversaciones familiares perdidas o las charlas sostenidas durante la búsqueda del archivo. Esta última, desde luego, una primera puesta en ficción (o en abismo) del acto de escritura. El texto, por otra parte, es difícil de catalogar en un género canónico; no es justamente un ensayo, ni tampoco una memoria. Ciertamente, no es una autobiografía, lo cual no presupone más que la invitación a la lectura activa y en constante diálogo que ha sido y es persistente en la obra de la autora. Destaco, además, el uso particular de la teoría. En diversos puntos, *Autobiografía del algodón* alude a conceptos específicos venidos de disciplinas diversas. Además de José Revueltas, autores como Gloria Anzaldúa, Martin Heidegger, Floriberto Díaz, Manuel Gamio, Gastón Gordillo, Jalal Toufic y una larga lista de pensadores también atraviesan el libro. En la mayoría de los casos —y esta es una percepción nuestra— los autores elegidos comparten, además de las inquietudes teóricas que interesan a Rivera Garza, una urgencia por dispositivos retóricos notablemente fincados en las metáforas visuales para explicarse<sup>1</sup>.

Antes, hablaba de las ideas de “desapropiación” y “escrituras geológicas” como dos conceptos que se comunicaban. Sin mencionarlo explícitamente, como sí lo hace Nayeli García, Fernanda

---

1 En *Había mucha neblina o no sé qué*, esto ya presentaba una primera iteración: la imagen del Ángel de la historia de Walter Benjamin era un motivo recurrente.

Reinert une estas dos nociones al comentar que el libro es “en todo sentido, una escritura política, ya que participa de la des apropiación que des-sedimenta las capas de poder que parecen inmutables” (Reinert). En su columna para *Literal Magazine*, la autora discute la relación entre las escrituras desapropiativas y las geológicas: “la estética desapropiativa produce estrategias de escritura que abrazan y den la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias. Al generar, así, capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro, las escrituras desapropiativas son escrituras geológicas” (Rivera, “Desapropiación”).

La escritura geológica parte de varios supuestos ya discutidos en la desapropiación: la materialidad del lenguaje, el hecho de que no pertenece al Autor, pero también los lazos que atraviesan nuestras relaciones manifestadas en el lenguaje. Rivera Garza apunta, en entrevista con Natalia Trigo, que otra constante en su escritura suma la probabilidad de la extinción “en el centro del pensamiento crítico acerca de cuerpos humanos y no humanos” (Trigo). Y continúa: “El concepto de escritura geológica implica estos dos puntos y añade un tercero, que tomo prestado de la teoría geológica general de Sergio Villalobos-Ruminott: que esta exploración nuevomaterialista debe plantear la pregunta sobre la acumulación y lo que la sigue, la pregunta sobre la justicia. Escribir —cada vez estoy más convencida de esto— es des-sedimentar” (Trigo)<sup>2</sup>. Esa des-sedimentación incluye el (re)descubrimiento. La escritura, en *Autobiografía del algodón*, es justo ese

---

2 La idea de escritura geológica, por otro lado, ha sido aplicada por Rivera Garza, en su columna en *Literal Magazine*, al menos a tres obras recientes más: *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara (“El regocijo de la materialidad”), el poemario *Bulgaria Mexicalli*, de Gerardo Arana (“Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana”) y *El libro centroamericano de los muertos*, de Balam Rodrigo (“Rapiña: una escritura geológica de Balam Rodrigo”).

acto (político): es un acto de memoria, una lucha contra el olvido. Es la escritura perdida del diario de la abuela Petra, la única mujer alfabetizada en una familia de hombres que registraba la vida entre dos tapas negras; es el pueblo perdido del que solo queda un rastro en un libro de ficción, un pueblo castigado con un borramiento de la historia por el atrevimiento de su huelga; es el archivo donde apenas se guarda algo de la gente menuda: el rostro de una abuela mirando de soslayo en una identificación de cruce fronterizo, el acta de matrimonio de los abuelos con la palabra “rpto”, una confrontación íntima del pasado familiar desde el que asoma el fantasma de un problema sumamente actual: la violencia de género<sup>3</sup> y las relaciones desiguales de la estructura patriarcal.

De este modo, las relaciones entre la desapropiación y la escritura geológica son relevantes por dos razones: primero, establecen el potencial político de una forma de ver nuestra relación con el mundo, tanto en el aspecto histórico y exterior, como íntimo y personal; segundo, comprueban una línea de continuidad en la búsqueda de la autora que va de la escritura doliente a la desapropiada y la necroescritura. La adición de “escritura geológica” se construye sobre estos antecedentes y se ejecuta en el libro que discutimos. En un apartado notable de *Autobiografía del algodón* titulado “[método]”, la autora hila algunas de estas ideas: hace notar que, del mismo modo en que la tecnología revela que no hay espacios vacíos al mostrarnos eso que los llena (ejemplifica con el microscopio y el telescopio), la escritura (geológica) cumple una función similar al hacer patente que no hay espacios sin historia: “nuestra presencia es presencia en el lugar alguna vez ocupado por otro” (*Autobiografía* 90). De este modo, “[l]a escri-

---

3 Sobre este tema, la propia autora conecta el problema de este tipo de relaciones comunes en la primera mitad del siglo XX con el asesinato de su propia hermana, en 1990 (Rivera, *Autobiografía* 99-101).

tura, que no es sobre el regreso, sino el regreso mismo, abre así la posibilidad de la habitación y, aún más, de la cohabitación. Esa ardiente posibilidad. Esa verosímil pertenencia” (92).

De este modo, si antes había comentado que se trata de una poética viva, lo es porque también podemos ver su evolución; más aún, se diría que es una de las intenciones del trabajo de Rivera Garza: pensar una estética desde su ejercicio creativo, discutirla, conceptualizarla y volver sobre ella para encontrar(se) nuevas vetas.

### **Borrador abierto**

En 2013, la introducción de *Los muertos indóciles* advertía al lector que varios de los textos que conforman el libro habían sido concebidos inicialmente para “La mano oblicua”, columna de la escritora en el rotativo mexicano *Milenio*: “En su paso del periódico al libro, sin embargo, ninguno de esos textos ‘originales’ quedó intacto” (*Los muertos* 13, mi énfasis). Esta constante de cambio permite también que algunas de las ideas de *Los muertos indóciles* hayan gozado de nueva vida en *Escribir no es soledad* (UNAM, 2014); me refiero al segundo ensayo, “Desapropiadamente: escribir con otros hoy”. El primer texto, por otro lado, “Breves vistas desde Pompeya. La producción del presente en 140 caracteres”, pasó prácticamente íntegro de un material al siguiente. Si bien una colaboración inicial que luego se convierte en una obra mayor o que es reutilizada no es ninguna novedad<sup>4</sup>, la ma-

---

4 Un ejemplo (reciente) entre mil: las colaboraciones al proyecto “Autobiografías precoces” en *Letras Libres*, con colaboraciones publicadas en 2009, incluyó los textos “El cuerpo en que nací”, de Guadalupe Nettel, y “Mamá Leucemia”, de Julián Herbert. Ambos, con el paso del tiempo, no sólo fueron incluidos en *Trazos en el espejo. 15 retratos fugaces* (Ediciones Era, 2011), sino que, con variaciones, integraron partes de las novelas *El cuerpo en que nací* y *Canción de tumba*. Finalmente, Nettel reutiliza una parte de su texto como arranque

nera en que Rivera Garza ha saltado entre medios y canales de difusión, además de la activa mutación de los textos en su camino hacia integrar un libro, sí es digna de mención.

El ya mencionado trabajo de Adlin Prieto revisa críticamente el ejercicio @EstacionCamaron, cuenta de Twitter activa entre marzo y abril de 2019, “abierta por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA) para el Primer Festival de Escritura Digital” (Prieto 7-8). A decir de Prieto, se trata de un “tuitrrelato” que “narra el viaje que hizo Rivera Garza con Claudia Sorais Castañeda al triángulo del algodón en el Noreste de México para rastrear la participación del escritor mexicano José Revueltas y de otras personas, como José María Rivera Doñes [el abuelo de la autora], en la huelga obrera de Estación Camarón” (Prieto 8). Este consta de tres partes: I. UNA COSA NADA MÁS BELLA; II. PERDER LA HUELGA EQUIVALE A PERDERLO TODO, y III. SUBSTRACCIÓN (Prieto 9). La denominación de Prieto como “tuitrrelato” es completamente acertada; sin embargo, vale la pena aclarar que esta forma de narrar incluye varios elementos no textuales que destacan, por ejemplo, las ya mencionadas fotografías yuxtapuestas, además de un mapa animado que mostraba el desplazamiento de un punto de navegación a través del norte de México. Fiel a su estética, existe en este texto un problema de autoría: en los créditos del proyecto no figura el nombre de la autora, sino de otros colaboradores. Como nota Prieto, “la forma de establecer su relación autoral es paratextual, a través de epitextos” (11). Estos incluyen las notas de prensa, las entradas en el blog de la escritora *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*, además de invitaciones de Facebook para acercarse al proyecto y retuits desde la cuenta oficial de la autora, entre los que destaca uno que llama a “Una emigración extraña” un “texto compañero” del tuitrrelato

---

para su colaboración en *Bogotá 39: retratos y autorretratos* (Almadía, Universidad Veracruzana y Hay-on-Wye, 2012).

(11-12). “Una emigración extraña”, por otro lado, es una colaboración de Rivera Garza a la revista *Tierra Adentro* en donde la autora narra (de un modo notablemente convencional) la experiencia de Revueltas en Estación Camarón, incluyendo la transcripción de los telegramas que reclaman justicia por la detención ilegal del escritor y activista y varias personas más involucradas en la huelga (Rivera, “Una emigración”).

Adicionalmente, un año después del proyecto y la publicación en *Tierra Adentro*, la autora colaboró también con un artículo académico en el número “Cardenismo: auge y caída de un legado político y social” de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, de la Universidad de Tufts, en Boston. Este artículo aborda la llegada a Tamaulipas de los agricultores desplazados por la inundación causada por la presa Don Martín que terminaron por ensalitrar las tierras del Sistema de Riego No. 4 (Rivera, “K61” 204).

No deberá sorprender que todos estos textos, varios de sus subtítulos y mucha de la información que arrojan son retomados, reescritos y retrabajados para dar forma a *Autobiografía del algodón*. Sería una tarea ardua y dudosamente útil rastrear las múltiples iteraciones de las frases que comparten tanto los tuits como las colaboraciones en revistas con el libro. Más que un rastreo de fuentes previas, lo que nos interesa constatar es la existencia de un borrador abierto que se encuentra presente en una multiplicidad de plataformas.

Para quienes están familiarizados con *Había mucha neblina o no sé qué*, la publicación previa de fragmentos en diversas plataformas que posteriormente integran el libro es una labor ya conocida. Antes de que Rivera Garza publicara el libro sobre Juan Rulfo en 2016, una versión del cuento “Allá te comerán las turicatas”, una intervención del texto rulfiano que forma parte del apartado IV. MI PORNOGRAFÍA MI CELO MI DANZA ESTELAR, había sido publicada en formato de libro ilustrado por la editorial La Caja de Cerillos, en 2013 (Rivera, *Había mucha neblina* 172-180);

más aún, entre 2010 y 2011, ella condujo un ejercicio de reescritura/intervención de *Pedro Páramo*, algunos de los cuales se incluyen en el mismo apartado.

Como mencionaba arriba, la reutilización de textos por parte de un escritor no es realmente una novedad. Lo que me interesa destacar es la capacidad (incluso la intención) mutable del texto que se presenta por una diversidad de plataformas. Del mismo modo en que Rivera Garza construye su material desde el archivo, la memoria, la ficción y otros recursos, el resultado es presentado en una variedad de canales que aluden también a una multiplicidad de lectores posibles: la revista de difusión cultural, Twitter, el blog, la publicación académica especializada, etc. Este borrador abierto no sólo permite rastrear los avances de una escritura (posible) en proceso, sino también descubrir las formas en que estos avances fragmentarios responden a un interés en lo discontinuo que la autora trabaja desde hace tiempo.

El punto más extremo de esta forma de la escritura discontinua se encuentra en los ejercicios de escritura “tuítica” analizados en detalle por Quintana, Palisi, Corona, Romero y Talbi-Boulhais al abordar las “otras” formas de escritura de la autora. A decir de estos autores, esta forma de escritura resulta en un “género interlocutivo e interactivo”, una escritura que “es a la vez horizontal, vertical, selectiva y necesariamente discontinua” (226); sus diferencias con el libro como medio son notables: “la red social Twitter anuncia un sistema abierto mientras que el ‘libro’ prefigura un sistema cerrado” (230). Este sistema abierto supone la posibilidad de mutación y reescritura o, para decirlo mejor, vueltas a la escritura. El tránsito, así, parece de dos vías: la idea de “borrador” impacta en el uso de una multiplicidad de plataformas que culminan en el libro, pero al menos algunas de estas parecen tocarlo con el carácter fragmentario y de sistema abierto que les es propio.

Queda aún bastante por decir sobre *Autobiografía del algodón* y el modo en que este libro se inserta en la producción de Cristina Rivera Garza. La obra, sin ser una novela histórica, o lo que Amy J. Elias ha llamado un “romance metahistórico”, participa de algunas de las características de su “historia dialógica”. Rivera Garza, desde la reconstrucción del pasado, desde su escritura geológica, dialoga con las voces que alguna vez estuvieron vivas. Este diálogo, a decir de Elias, ofrece “a hint, a hope, a glimmer of possibility of self-knowledge through the interaction with another, even if that another is a voice from the past” (169). Las voces con las que dialoga Rivera Garza no sólo son las del pasado, sino también las del presente: exceden a las de la historia y participan de la memoria.

## Referencias

- Abreu Gómez, Carlos. (2010). "Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites", *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Oswaldo Estrada (coord.). Ciudad de México: Ediciones y Gráficos Eón, pp. 291-312.
- Corona Pérez, Alma G. Cécile Quintana, Marie-Agnès Plaisi Robert, Francisco Javier Romero Luna y Rania Talbi-Boulhais. (2015). "Neoescrituras desde sus contextos: mirar de aquí hacia allá. El ensayo y otras formas de escritura en la obra de Cristina Rivera Garza", *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Cécile Quintana, Alejandro Palma Castro, et al (coord.). Ciudad de México: Ediciones EyC, pp. 187-237.
- Elias, Amy J. (2005). "Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History", *Rethinking History*, vol. 9, núm. 2/3, Junio/Septiembre, pp. 159-172.
- García Sánchez, Nayeli. (2020). "Autobiografía del algodón: Cristina Rivera Garza", *Revista de la Universidad de México*, noviembre. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6604782f-bb69-4ab8-b701-aea-15fce4654/autobiografia-del-algodon-cristina-rivera-garza> [Consultado el 10 de febrero de 2021].
- González Ramírez, Margarita Aurora, Diana I. Hernández Juárez, Alejandro Palma Castro, Alicia V. Ramírez Olivares y Juan Rogelio Rosado Marretero. (2015). "La puesta en ficción del acto de escritura: de La muerte me da a Verde Shanghai", *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Cécile Quintana, Alejandro Palma Castro, et al (coord.). Ciudad de México: Ediciones EyC, pp. 65-102.
- Negrete Sandoval, Julia Érika. (2019). "La escritura en la narrativa de Cristina Rivera Garza: hurtos, apropiaciones, trazos de otredad textual", *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Roberto Cruz Arzábal (coord.). Ciudad de México: UNAM, pp. 111-136.
- Nora, Pierre. (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de mémoire", *Representations*, núm. 26, número especial, "Memory and Counter-Memory", primavera, pp. 7-24.
- Ramírez-Bermúdez, Jesús. (2020). "El material de los sueños fronterizos", *La Razón de México*. 18 de diciembre. <https://www.razon.com.mx/el-cultural/material-suenos-fronterizos-416815>. [Consultado el 10 de febrero de 2021].
- Reinert, Fernanda. (2021). "Escribir contra el olvido", *Replicante*, 9 de enero. <https://revistareplicante.com/escribir-contra-el-olvido/>. [Consultado el 10 de febrero de 2021].
- Rivera Garza, Cristina. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Escribir no es soledad*. Ciudad de México: UNAM.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Segunda edición. Oaxaca: Sur+.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Había mucha neblina o humo no sé qué. Caminar con Juan Rulfo*. Ciudad de México: Penguin Random House.

- \_\_\_\_\_. (2017a). "Desapropiación para principiantes", *Literal Magazine. Latin American Voices / Voces latinoamericanas*, 31 de mayo, <https://literal-magazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>. [Consultado el 04 de febrero de 2021].
- \_\_\_\_\_. (2017b). "K61 Norte, Brecha 123. Agricultores en tránsito a colonizar Tamaulipas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, número especial "Cardenismo: auge y caída de un legado político y social", pp. 203-230.
- \_\_\_\_\_. (2019). "Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana", *Literal Magazine. Latin American Voices / Voces latinoamericanas*, 15 de mayo. <https://literalmagazine.com/fincar-sobre-tierra-firme-la-escritura-geologica-de-gerardo-arana/>. [Consultado el 12 de febrero de 2021].
- \_\_\_\_\_. (2020a). *Autobiografía del algodón*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- \_\_\_\_\_. (2020b). "El regocijo de la materialidad", *Literal Magazine. Latin American Voices / Voces latinoamericanas*, 24 de junio. <https://literalmagazine.com/el-regocijo-de-la-materialidad/>. [Consultado el 12 de febrero de 2021].
- \_\_\_\_\_. (2020c). "Rapiña: una escritura geológica de Balam Rodrigo", *Literal Magazine. Latin American Voices / Voces latinoamericanas*, 8 de septiembre. <https://literalmagazine.com/rapina-una-escritura-geologica-de-balam-rodrigo/>. [Consultado el 12 de febrero de 2021].
- Trigo, Natalia. (2021). "Entrevista con Cristina Rivera Garza. Hacia una escritura geológica", *Revista de la Universidad de México*, febrero. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/ca598745-0afa-4b92-8573-d7bc34d7bed9/entrevista-con-cristina-rivera-garza>. [Consultado el 16 de febrero de 2021].