

**EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA DE CRISTINA RIVERA GARZA,  
ENTRE LÉXICO FAMILIAR Y ARCHIVO FEMINISTA**

**EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA BY CRISTINA RIVERA GARZA,  
BETWEEN FAMILY LEXICON AND FEMINIST ARCHIVE**

**ELENA RITONDALE**

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA (ITALIA)

**Resumen:** El artículo estudia *El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza, desde las teorías sobre el giro documental y el archivo. Propone que el uso de materiales heterogéneos por parte de la autora representa una continuidad con sus planteamientos teóricos previos, a partir de 2013, pero, a la vez que tiene como objetivo la creación de un nuevo lenguaje compartido para oponerse a la violencia patriarcal.

**Palabras clave:** El invencible verano de Liliana; Rivera Garza; feminicidio; escritura documental; archivo; desapropiación

**Abstract:** The article studies *El invencible verano de Liliana* (2021), by Cristina Rivera Garza, from the perspective of theories on the documentary turn and archive. From this perspective, it proposes that the author's use of heterogeneous materials represents continuity with her previous theoretical approaches, starting in 2013, but, at the same time, aims to create a new shared language to oppose violence patriarchal.

**Keywords:** El invencible verano de Liliana; Rivera Garza; femicide; documentary writing; archive; desapropiación



## 1. Introducción

*El invencible verano de Liliana* (2021), de Cristina Rivera Garza, es el texto que representa tal vez la síntesis de las propuestas teóricas y estéticas de la autora. Además, es la obra en que estas propuestas van de la mano con una dimensión realmente personal y lírica. Es, por lo tanto, el libro que encarna de forma completa las dos caras de Rivera Garza, académica y artista.

La escritora-narradora relata cómo decidió volver a buscar el expediente de la muerte de la hermana, asesinada por el exnovio en 1990. A partir de ese momento, emprende un recorrido para reconstruir el informe sobre su hermana Liliana, contra el olvido. Para hacerlo, reúne muchos testimonios y documentos y, de tal manera, la narración adquiere distintos puntos de vista, haciendo que la voz de Cristina sea solo una de las muchas presentes en el texto. Los afectos familiares, la vida universitaria, las amistades, inquietudes, relaciones y, también, el vínculo con el que será su asesino toman forma gracias a muchos materiales. Aunque duela, el relato muestra sobre todo la brillante vitalidad de Liliana, su alegría joven, su libertad y voluntad de estar en este mundo de forma completa y honesta -conigo misma y los demás.

Se podrían afirmar muchas cosas sobre esta obra compleja, rica y caracterizada por tener múltiples niveles de lectura. En las páginas que siguen se destacan cuatro aspectos: el primero, muy evidente y comentado, es la relación entre documentos y diégesis; el segundo es la presencia de la ciudad y su representación gráfica, los mapas siendo un tipo específico de documento; el tercero, que según nuestra lectura es el más relevante porque explica los demás, es la búsqueda de un lenguaje nuevo como forma de empoderamiento; el cuarto es el vínculo entre historia personal/familiar y colectiva. Todos ellos hacen de este libro un texto político, desde la perspectiva feminista y antipatriarcal.

Antes de ahondar en el análisis es útil recordar algunos pilares de las teorías propuestas por Rivera Garza a lo largo de su producción (2013, 2015). Sin pretender ser exhaustiva, aquí se mencionan los conceptos de “desapropiación”, “necroescritura” y, finalmente, de “condolerse”, que resultan pertinentes en el presente trabajo. Aunque se acaban de mencionar por separado, hay que recordar que se trata de términos entrelazados en el planteamiento riveragarciano: no se puede entender el uno sin los otros. Por otro lado, todos ellos están vinculados con el llamado “giro documental” (Nash, 2008), del que se hablará más adelante.

Rivera Garza, sitúa su propuesta en un territorio y tiempo histórico preciso -el de México en los siglos XX y XXI- y actualiza en parte las teorías de Achille Mbembe sobre necropolítica (2011), incluyendo el trabajo de Giorgio Agamben (2004) y adelantando una inquietud que, como se ha indicado arriba, es central en *El invencible verano de Liliana*. Escribe Rivera Garza: “El Estado contemporáneo, a decir de Giorgio Agamben, [...] desubjetiviza; es decir, saca al sujeto del lenguaje,

transformándolo de un hablante en un viviente” (2013: pos. 12<sup>1</sup>). En un contexto caracterizado por el horror de la violencia extrema -aquí Rivera Garza recuerda el trabajo de Adriana Cavarero (2011)- la autora observa cómo se han afirmado

ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia. (Rivera Garza, 2013: pos. 12)

Rivera Garza define como “necroescritura” esa práctica, “por llevarse a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital” (pos.12). Y, vinculada con esta, aclara que la poética que la sostiene y que denomina como “desapropiación” reta “constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje” (pos. 12).

Reiterando que la reflexión de Rivera Garza es situada en un contexto tardocapitalista y que su perspectiva es política -según el primer significado de este término- ella hace hincapié en el hecho de que dicha poética no quiere “volver propio lo ajeno” (pos. 12), porque esto implicaría justamente regresarlo “al circuito del capital y de la autoría a través de las estrategias de apropiación tan características del primer enfrentamiento de la escritura con las máquinas digitales del siglo XXI” (pos. 12). En cambio, explica:

esta postura crítica se rige por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos, como el concepto antropológico mixte del que provienen, atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado”. (pos. 12-13)

La escritora y académica insiste a menudo en este punto, por ejemplo, al repetir:

[a] esas decisiones escriturales, ligadas estrechamente aunque también de manera oposicional con la necropolítica de hoy, las denomino aquí poéticas de la desapropiación, sobre todo para distinguirlas de los modos de escritura que a pesar de enunciarse como críticas, han continuado rearticulándose en los circuitos de la autoría y el capital, agrandando más que poniendo en duda, la circulación de la escritura dentro del dominio de lo propio. (pos. 21-23)

<sup>1</sup> El texto consultado es en formato digital, Kindle. Por esto, la numeración se refiere a la posición de páginas en este formato y no a la edición en papel.

Todos estos planteamientos, como se verá, motivan, sostienen y fomentan las páginas de *El invencible verano de Liliana*, tal como hicieron con obras anteriores de Rivera Garza, pero aquí de forma más explícita y contundente.

Y hay otro elemento de continuidad entre la producción anterior de la escritora y su último libro: se trata de la atención a la inextricable relación entre historia personal y colectiva, como se ha adelantado. Este aspecto, que ha sido muy comentado en relación con *Autobiografía del algodón* (2020), vuelve aquí junto con el tema central del duelo y la búsqueda de la verdad. Se trata del concepto de “condolerse”, planteado por Rivera Garza en *Dolerse. Textos desde un país herido* (2015). En el prólogo, la autora escribe:

Me gustaría que no hubiera razones para la existencia de este libro [...]. Me gustaría que no fuera éste el país herido desde donde parten estos textos también heridos. Me gustaría que no tuviéramos que dolernos, que no tuviéramos que hacer propio el dolor ajeno y volver ajeno el dolor propio para seguir adelante incluso en medio del horror. Pero es preciso. Condolerse es preciso.

## **2. *El invencible verano de Liliana***

### **2.1 Escritura, archivos y documentos**

La historia arranca con la búsqueda de un documento. Se trata de un expediente oficial que la autora decide solicitar tras una revisión de los periódicos de la época del feminicidio de su hermana, en la que la ayuda el periodista John Gibling.

Más adelante, todo el texto se construye a partir de “archivos” personales y públicos -siguiendo a Hal Foster (2004), quien explica también la diferencia entre el archivo y el *database* o la colección, en el mundo de las artes-. El primero, por relevancia, es el archivo formado por los cuadernos de Liliana: sus apuntes, sus notas al margen de páginas sueltas, sus cartas. Las palabras de Liliana rigen de forma determinante el hilo de la narración, tras ser interrogadas, seleccionadas y ordenadas por la hermana mayor, Cristina. A este archivo se suman otros, como el de los amigos con sus cartas y el de los informes policiales y jurídicos posteriores a la muerte de Liliana. Por último, pero no por importancia, destaca el archivo que la propia autora construye a partir de artículos de diarios y periódicos, y de los testimonios recogidos.

La obra puede así situarse en el llamado “giro documental” descrito por Mark Nash (2004, 2008) con respecto al mundo del arte o también leerse en el marco de las “escrituras postautónomas” (Ludmer, 2007). Nash explica que “[t]he question is not about artists entering into social reality, since they are already in it, but about their making choices that involve commitment” (2008: s/p). Por su parte, Ludmer indica que las que define como “escrituras postautónomas”

reformulan la categoría de realidad [y] no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes [porque toman] la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano. (2007: s/p)

El material documental en *El invencible verano...* no está presente solo como parte de citas o epígrafes, sino que la narración misma se constituye como un desplazamiento continuo entre distintos textos, orgánicamente alternados y complementarios en la economía del libro, como una evolución multi-soporte del concepto de polifonía.

No se trata, como se ha indicado en la introducción, de un aspecto nuevo en la estética de la autora, aunque aquí parezca desarrollado de forma completa y más evidente incluso que en sus textos anteriores. Según Quintana, Palisi, Corona, Romero y Talbi-Boulhais la estética riveragarciana resulta en un “género interlocutivo e interactivo”, una escritura que “es a la vez horizontal, vertical, selectiva y necesariamente discontinua” (en Estrada Orozco, 2021: 226). Por su parte, Cruz Arzabal añade que la escritura de la autora “consiste mayormente en la creación de zonas de diferencia dentro de los géneros y formas literarias” (2022). Cruz Arzabal, quien se refiere sobre todo a los textos publicados a partir de 2013, indica que estos no responden a la clasificación convencional que distingue entre ficción y “no ficción” y se sitúan “en un territorio incómodo entre la invención y el archivo” (2022: 45).

Volviendo a una de las primeras escenas del libro, en las que la autora explica cómo solicitó el informe sobre el femicidio de su hermana, ella se pregunta: “¿Cómo se escribe una petición así?” (2021: pos. 7<sup>2</sup>) y su pregunta revela un enigma íntimo, personal, aunque disfrazado de cuestión casi “técnica” y burocrática. En ese momento, ella empieza a ser parte activa de ese archivo, alguien que, por su petición, añade una pieza más a la historia.

La autora en ciertos casos usa diferentes tipografías para marcar la diferencia entre diégesis y documento, en otros no, pero elige no entrecomillar el segundo, estableciendo así una continuidad u organicidad entre estos dos niveles. Este aspecto destaca en pasajes como el siguiente:

Bajamos las escaleras a toda prisa y, en un rellano, aparece ese póster colorido tamaño oficio con una fecha 4 DE OCTUBRE en letras muy negras. Y, a su lado, pegado a la pared con engrudo, se despliega ese papel de un blanco tenue repleto de palabras con el tamaño de las hormigas. Es el memorial en honor a Lesvy Berlín

---

<sup>2</sup> El texto consultado es en formato digital, Kindle. Por esto, la numeración se refiere a la posición de páginas en este formato y no a la edición en papel.

Osorio, la estudiante de la UNAM que fue asesinada por su pareja. (2121: pos. 15)

Los documentos no entran en la narración solo por su contenido o mensaje, sino que su materialidad -color, tamaño de letras y del soporte en papel, textura- nos recuerdan que “existen”. Que son trozos de realidad concreta y así, de alguna forma, testigos que comparten el mismo plan de “verdad” de las personas y de las cosas del mundo. Esta relevancia de la “materialidad” textual se refleja en todos los aspectos del libro. Rivera Garza reproduce con una tipografía específica la letra con que escribía su hermana; a menudo describe los colores de las fotografías, los garabatos, las hojas y tintas usadas por Liliana.

Tal atención a la forma del significante, en el marco de este complejo tejido de voces y signos, también se traduce en el manejo de la relación entre diégesis y mímesis. En una larga parte de la obra, Rivera Garza decide separar los testimonios directos de las amigas y los amigos de Liliana (documentos orales o escritos), dedicándoles secciones específicas; en otras, sin embargo, el paso del discurso directo al indirecto se hace más fluido, con una elección frecuente del discurso indirecto libre.

Una atención importante merece la figura del presunto feminicida de la hermana, huido posiblemente al exterior y cuyo paradero queda desconocido. Si bien es cierto que Rivera Garza, en una polémica bastante conocida,<sup>3</sup> afirmó haber elegido centrar el texto en la víctima en lugar que el victimario, nos encontramos también con pasajes donde aparecen fotografías, testimonios, documentos que tienen como protagonista justamente al presunto asesino, tanto como objeto de relatos ajenos como a través de dedicatorias o partes de cartas escritas por él. Quitar misterio a esta figura, nombrarla, enseñarla e indicar las pruebas de sus acciones parece ser el objetivo principal de este “archivo de Ángel González Ramos”, como nos permitimos llamarlo.

## 2.2 El mapa, la ciudad

La petición inicial del informe nos sitúa en la escena del crimen y brinda informaciones concretas sobre la dirección que fue la de su hermana: calle Mimosas 658, colonias Pasteros, Delegación Azcapotzalco. También ofrece detalles sobre el acta de Ministerio Público respecto al asesinato: 40/913/990-07, expediente de la averiguación previa en el que quedó asentada la orden de aprehensión

---

<sup>3</sup> Durante la entrega del Premio Villaurutia, Felipe Garrido, presidente de la Sociedad Alfonsina Internacional, criticó el hecho de que el asesino, en la obra, queda como una figura “al margen”, mientras que el desarrollo de este “personaje” hubiera hecho adquirir más interés a la obra. Rivera Garza contestó que su objetivo era iluminar la figura de la víctima ya que, añadió, los asesinos “ya tienen demasiada prensa” (Redacción Milenio online, 2022: s/p).

contra Ángel González Ramos.

Junto con la presencia de documentos, otro aspecto relevante desde las primeras páginas son los desplazamientos de la escritora-narradora, siguiendo un patrón de búsqueda de la verdad que también se había dado en *Autobiografía del algodón* (2020). El libro empieza entonces con un archivo y un desplazamiento por la ciudad, y con una ciudad que se presenta como un archivo en sí, un sitio de signos para encontrar y descifrar. Google guía a la escritora y a su acompañante de una oficina a la otra, de una calle a la otra: Ámsterdam, en la Condesa; luego las calles Michoacán, Cacahuamilpa, Yucatán y Eje 2 Sur, Álvaro Obregón, entre otras.

Pero la ciudad también es sus espacios internos, privados y públicos, así se leen descripciones detalladas de edificios, oficinas, casas. Por la forma en que se describen las calles, los parques y, por otro lado, los pasillos laberínticos de la administración pública y el interior de la habitación de Liliana, queda claro que no es la calle el lugar del peligro, sino el interior de los edificios, donde se puede morir durante la noche, donde quienes buscan justicia se pueden perder, donde la verdad se puede ocultar.

Y se trata de lugares reales, de los que se brindan referentes concretos, como en el caso de la Agencia Número 22, territorio Azcapotzalco Número 1. La narradora principal marca así, de forma muy precisa, el pacto con los lectores, un pacto de referencialidad específico entre espacio textual y extratextual.

Rivera Garza, además, plantea su idea de la escritura -y de la relación de esta con lo extratextual- de una forma que no deja espacio para dudas y que la vincula con esas “escrituras postautónomas” a las que ya nos referimos. Lo dice -entre otros momentos- al tentar de descifrar algunas notas sueltas de su hermana: “[E]l origen de la nota no se devela, la nota parece venir de la nada. Pero ninguna escritura viene de la nada” (2021: pos. 179). Cuestiona, en cierta medida, posturas que apuestan por la autoreferencialidad del lenguaje y aunque “[d]ecades of post-Structural philosophizing (for example, Jean Baudrillard’s notion of simulacrum) have inured us to the argument that it no longer makes sense to try and distinguish between reality and its representation” (Nash, 2008: s/p).

El desplazamiento constante de la escritora-narradora es la acción que pone en escena la búsqueda de la verdad en el plan de la acción. Esto se produce, por un lado, porque se relata la investigación concreta sobre el destino de la hermana, sus últimos días y el paradero del presunto asesino. Pero, por el otro, también en un sentido más metafórico y literario. *El invencible verano de Liliana* se puede leer como un viaje del héroe o, mejor dicho, el viaje de dos heroínas. Por un lado, los documentos, cartas, testimonios relatan el recorrido de formación y crecimiento de la propia Liliana, interrumpido por el feminicida, quien no toleró el crecimiento de la heroína y su aprendizaje de la libertad. Por el otro, la narración -en una forma que dialoga con la novela policial también- da cuenta del recorrido hacia la verdad de la escritora-narradora. Se trata de un recorrido que busca

también una forma de liberación imposible del dolor, o de aprendizaje a vivir con la memoria de Liliana a pesar del dolor o más allá de este.

Desde esta perspectiva proponemos leer algunas referencias muy explícitas, como la que sigue y que recurre al patrón literario del descenso al inframundo como viaje de iniciación: “Tal vez estamos entrando al Mictlán, o tal vez estamos, por primera vez, saliendo de él. ¿Cómo saberlo? (2021: pos. 21); “¿Entramos en el Mictlán o salimos, por primera vez, del Mictlán? Aquí falleció mi hermana. Me corrijo: aquí la asesinaron. Según la orden de arresto: aquí la mató él” (pos. 26). Y también: “Hemos atravesado la ciudad como quien atraviesa una guerra. Hemos viajado en el tiempo” (pos. 31), porque, en este caso, el viaje de la heroína no se desarrolla únicamente desde el presente hacia el futuro, sino que vuelve al pasado, tiempo de la memoria y de los acontecimientos sobre los que, en el hoy, se busca la verdad.

### 2.3 La búsqueda del lenguaje

Si en el plan personal la autora busca la verdad, en lo colectivo busca la posibilidad de “decir” la verdad -y proponemos que sus elecciones y teorizaciones en lo que se refiere a la relación entre escritura y referente(s) se tienen que leer desde esta perspectiva. Es evidente que el recurso a archivos, cartas, testimonios orales, posters, canciones etc. representa la forma para crear un lenguaje capaz de decir algo nuevo y mejor, colectivamente, sobre feminicidios, feminicidas y víctimas. No se trata solo de “representar” una realidad violenta, sino de boicotear los discursos previos y posteriores a la violencia: el estigma y la revictimización en primer lugar.

Este aspecto aparece de forma muy explícita como uno de los objetivos del libro: “La falta de lenguaje nos maniata, nos sofoca, nos estrangula, nos dispara, nos desuella, nos cercena, nos condena” (2021: pos.28). La búsqueda o creación de un lenguaje nuevo representa el aporte de Rivera Garza al empoderamiento de las mujeres y de las personas víctimas de violencia en general ya que, como se lee, “Uno nunca está más inerte que cuando no tiene lenguaje” (pos. 34).

Por esto, el uso de materiales textuales distintos y heterogéneos no solo tiene el objetivo de buscar la verdad a través de un pacto de referencialidad muy claro entre palabras y realidad, sino que llega a ser un gesto político en sí, esto es, la creación de una herramienta de defensa colectiva: un nuevo lenguaje. Esto se debe, entre otras cosas, al hecho de que cada material incluido es producto de una autoría; así, incorporar documentos y archivos implica multiplicar autorías, o desdibujar los límites de la autoría en sí, para volver a lo que se ha indicado al comienzo. Estamos aquí otra vez en la dimensión de la desapropiación, porque *El invencible verano...* es sobre todo un texto de autoría compuesta y colaborativa, y porque, ya en *Los muertos indóciles*, Rivera Garza apostaba por una autoría nacida en y desde la comunidad:

la desapropiación pugna por estrategias de escritura (y de lectura) que hagan



visibles, incluso palpables, la presencia de otros decires y haceres en textos por los que una autoría compuesta y siempre colaborativa dará la cara. (2013: pos. 34-35)

Proponemos que es este el logro más sutil y poderoso a la vez de *El invencible verano de Liliana*.

Y este logro aparece casi como un intento de salvación, por parte de Rivera Garza, de su hermana. Liliana no supo ni pudo “decir” realmente las señales del peligro que la amenazaba. Hay un sentido de misterio, de duda, alrededor de su relación con Ángel. Nunca nadie sabrá si este silencio fue una elección precisa de Liliana -posiblemente para proteger a su familia de un hombre que hubiera podido hacerle daño- o si se trató de la falta de palabras conocidas para explicar qué estaba viviendo, en ese 1990, cuando todavía la consciencia política feminista no había logrado imponer el vocabulario y las herramientas que hoy -por lo menos teóricamente- manejamos. Por esto, la creación, búsqueda o rastreo de un lenguaje efectivo, absolutamente nuevo y distinto del lenguaje de la tradición, resulta ser para Rivera Garza un objetivo prioritario; no solo de cara al presente y al futuro, sino, de una forma más íntima y lírica, hacia el pasado. Escribe la autora, también mencionando *No Visible Bruises* de Snyder:

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. (2021: pos. 174-175)

Tal como acontece también en *Autobiografía del algodón*, la búsqueda de la verdad a través de un “viaje al pasado” y a sus documentos no sirve para iluminar solo una historia personal, sino también familiar y de la comunidad. En ambos casos, de forma significativa, la historia de la familia se sitúa en el marco de la historia nacional: la de la economía fronteriza y las huelgas, en *Autobiografía...*, y la de la violencia feminicida, en *El invencible verano...* Se devuelve, así, una correcta dimensión estructural a la violencia de género. La autora lo hace muy a menudo, citando acontecimientos de la crónica o, incluso, el texto “Un violador en tu camino” de Las Tesis.<sup>4</sup> De tal manera, Rivera Garza comparte la experiencia

<sup>4</sup> El colectivo chileno es autor de un performance que se ha vuelto un manifiesto de los últimos movimientos feministas, por destacar la identidad entre Estado patriarcal y violadores, y que tiene como objetivo difundir las tesis -de ahí su nombre- de las teóricas feministas y hacerlas conocer. “Un violador en tu camino” se inspira justamente a los trabajos de Rita Laura Segato (Segato, 2020: s/p):

El patriarcado es un juez,  
que nos juzga por nacer  
y nuestro castigo

personal de su hermana como una demostración “en carne viva” de los planteamientos de teóricas como Rita Segato (2016). Lo hace a menudo, mencionando el número de víctimas de feminicidio, pero, sobre todo -y nos parece fundamental como gesto de reivindicación de agencia de las mujeres- recordando episodios de jóvenes que toman las calles, en voz alta y sin miedo:

Aquí mismo, por donde pasamos hoy. Un pie sobre una huella. Muchas huellas. Más pies. Nos confundimos ahora [...] Somos ellas en el pasado, y somos ellas en el futuro, y somos otras a la vez. Somos otras y somos las mismas de siempre. Mujeres en busca de justicia. Mujeres exhaustas, y juntas. Hartas ya, pero con la paciencia que sólo marcan los siglos. Ya para siempre enrabadas”. (2021: pos. 10-11)

---

es la violencia que no ves.  
El patriarcado es un juez,  
que nos juzga por nacer  
y nuestro castigo es la violencia que ya ves  
El estado opresor es un macho violador  
El estado opresor es un macho violador  
El violador eras tú  
El violador eres tú  
Duerme tranquila niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tus sueños dulce y sonriente vela tu amante carabinero.  
El violador eres tú  
El violador eres tú  
El violador eres tú  
El violador eres tú  
  
Es feminicidio  
Impunidad para el asesino  
Es la desaparición  
Es la violación  
  
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía  
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía  
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía  
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía  
  
El violador eras tú El violador eres tú  
Son los pacos (policías)  
Los jueces  
El estado  
El presidente

Otra vez, las elecciones formales de la autora traducen en el plan estructural los objetivos de la narración. Rivera Garza “dirige” un texto que -más que construirse con testimonios y materiales “de” otros- “es” de otros, y suyo también. La multitud de voces, puntos de vista, aportaciones y comentarios crea un espacio colectivo específico, un espacio donde cada una de las voces encuentra lo propio y lo común, lo público y lo privado. Exactamente como acontece en lo extratextual, el libro nos lleva a una historia donde la vida de cada uno está vinculada a la de otros por medio de -por lo menos- una persona, una existencia, una historia. Este “territorio” para compartir, entre privado y público, aquí es Liliana, tal como en *Autobiografía del algodón* era la planta de flores blancos.

La Ciudad de México es a su vez el territorio que Liliana atraviesa junto con otros y otras, y Rivera Garza escribe:

Los cuentos de Xian, que eran unidades discretas en sí mismas, estaban entrelazados a través de una trama muy frágil y formaban, eso era a lo que aspiraba yo, una especie de novela titubeante, quebradiza, a punto de deshacerse. Esa era más o menos mi visión de la ciudad entonces. (2021: pos. 95)

Otra vez se hace visible una conexión especial entre escritura y ciudad: la escritura se construye, como la ciudad, a partir de una multitud de voces, espacios-textos, mensajes para recorrer; pero, por otro lado, la ciudad aparece como un texto en sí, un espacio de códigos para descifrar. Este es otro nivel del archivo presente en la obra.

Así, hacia el final del texto, cuando la narradora principal relata cómo se transmitió la noticia de la muerte a la familia, cómo ella misma la recibió, el relato se despersonaliza. Desaparecen los nombres propios, los referentes espaciales, para dejar lugar a una cadena de acciones que, posiblemente, son comunes en otros casos de feminicidios:

Alguien debe apretar las teclas cuadradas de siete números para hacer la primera llamada por teléfono. Alguien debe pronunciar las palabras, cuidadosamente. Alguien observa, mientras tanto, la tensión que mantiene intacto el cable en espiral que une el aparato negro a la bocina. (2021: pos. 225)

Mas adelante, en una inversión de roles, ese “alguien” no se refiere más a la persona que informa, sino a la informada (en ese momento, la autora misma):

Alguien camina. Alguien se deshace de la mano que intenta tomarle el codo con un movimiento rápido y brusco. Alguien mira hacia el frente. Alguien ve por la ventana: alguna vez amé con toda el alma a la Ciudad de México. Alguien cierra los ojos. Las manos. Los oídos. (2021: pos. 226)

Y Alguien, páginas después, se multiplica; coincide finalmente con cualquier persona que haya conocido a Liliana, a la víctima, y que vuelve a recorrer el paseo del duelo: un paseo personal y común a la vez, hecho de pensamientos y recuerdos íntimos, pero acomunado a otros pensamientos por compartir espacios, gestos rituales, dolor. Leemos, hacia el final de la obra:

Alguien dice: fue amada. Alguien dice: la mejor arquitecta de México. Alguien dice: algunas veces masticábamos flores pequeñísimas. Alguien dice: esto es una injusticia. Alguien dice: la extrañaré. Y muchos callan. (2021: pos. 237)

Fiel a ideas previamente expuestas en *Dolerse. Textos desde un país herido* (2015), *El invencible verano de Liliana* es un texto hondamente “horizontal”. La estructura de la obra remite casi a la imposibilidad de una jerarquía de los afectos en el dolor, aunque la “calidad” de estos se diferencie incluso en la división en secciones o capítulos -los testimonios de los padres se encuentran aparte, sin mezclarse a las voces de los demás-. Así, la misma autora se desplaza, en el testimonio de uno de los amigos, de la posición de sujeto de la narración a la de objeto: “Cristina, su hermana mayor, con un nudo en la garganta, articuló un agradecimiento a la compañía. No sabíamos qué hacer” (2021: pos. 238).

## Conclusiones

En 2013, Rivera Garza, asumiendo los aspectos controvertidos de la escritura y del trabajo del escritor, proponía también que existía un espacio para hacer del lenguaje una herramienta de creación de comunidad y resistencia. Interesa aquí recordar esa propuesta, entre otras cosas, porque arrancaba de una reflexión sobre la relación entre lenguaje y simulación y, por lo tanto, resulta coherente con lo que en las páginas anteriores se ha analizado con respecto al vínculo entre escritura y referencialidad:

Si bien Berardi Bifo ha llamado la atención sobre la relación especialmente peligrosa que se establece entre lenguaje y simulación -una relación que, en términos de la financiarización contemporánea, produce y conduce a la mentira y el engaño-, un análisis crítico de las condiciones actuales de producción textual no tiene por qué dejar pasar de largo su potencial libertario. Lejos de ser una mera herramienta de representación, el lenguaje se ha convertido, efectivamente, en la mayor fuente de acumulación capitalista [...]. Pero el lenguaje no es una calle de un solo sentido. El lenguaje, y esto también lo nota Bifo en su *After the Future*, es esa práctica “gracias a la que creamos mundos compartidos, formulamos declaraciones ambiguas, elaboramos metáforas”. Así, tal como lo advierten también otros críticos del sistema, aquellos que ven en el capitalismo cognitivo una forma de crisis capitalista, esa falta de distinción entre el trabajo de producción y el trabajo de producción de sí igualmente puede llevarnos en dirección contraria a los designios del poder: a la creación de comunidades autónomas, organizadas desde abajo, fuera del ojo rector del capital. Lo que pasa fuera de la página y lo que pasa

dentro de la página tienen, ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción de valor social. ¿Qué haremos, los escritores, con este poder? (2013: pos. 30-31)

Como se ha indicado, estas páginas han propuesto que Rivera Garza ha usado este poder, en *El invencible verano de Liliana*, para distintos objetivos: buscar la verdad, ponerla al servicio de la comunidad contra el patriarcado, dejar una huella firme del paso de su hermana por la tierra, pero, sobre todo, crear ese lenguaje que faltó a Liliana y que sigue faltando para nombrar a la violencia feminicida. Para este efecto, la escritora aplica todas las teorías desarrolladas a lo largo de su carrera académica y autoral, recurre a cualquier medio. Entre otros, destacan los documentos -de distinta naturaleza- por su especial relación de referencialidad con lo real y por reunir múltiples autorías y voces: entre todas, la de su hermana.

El archivo es materia, memorias y discursos impresos en materiales, moléculas concretas: papel, cartón, fotos, tinta. Es la materialidad de lo que queda, en oposición a un abstracto romanticismo de la memoria. Así, la presencia de Liliana no es aquí una esperanza ni una metáfora, porque la autora nos dice que, finalmente, de todos quedará algún olor, hojas sueltas, cajas, tintas que elegimos usar en algún momento:

No dijo, aunque también era cierto, que todos esos años de entrenamiento, al menos tres horas diarias en el agua, nos habían dañado el cabello [...]. Tampoco mencionó el olor de nuestros cuerpos. [...] A eso olía nuestro ser entonces, a cloro. Cl en la tabla periódica de los elementos. A eso huele todavía ahora nuestra niñez, juntas. Ella continúa aquí, con nosotros. Si, Christina Sharpe tiene razón, ella, como tantos otros, sigue a nuestro lado, no como mera metáfora, no como la ensoñación de un sufriente o varios sufrientes, sino como carbono y fósforo, como sodio, y, también, como cloro. (2021: pos. 267-268)

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2004): *Estado de excepción: Homo sacer II*. Valencia: Pre-Textos.
- Cavarero, Adriana (2011): *Horrorism. Naming Contemporary Violence*. Nueva York: Columbia University Press.
- Cruz Arzabal, Roberto (2022): "Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y o autoral en Cristina Rivera Garza", *Visitas al Patio*, 16(1), pp. 44-66. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3789>
- Estrada Orozco, Luis Miguel (2021): "Autobiografía del algodón, de Cristina Rivera Garza: poética viva y borrador abierto", *Amoxcalli, Revista de teoría y*

*crítica de la literatura hispanoamericana*, año 4, n.8, pp.111-127.

Foster, Hal (2004): "An Archival Impulse", *October*, vol.110 (Autumn, 2004), pp. 3-22. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/3397555>

Ludmer, Josefina (2007): "Literaturas postautónomas", *Ciberletras*, 17(7). Recuperado de: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

Mbembe, Achille (2011): *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

Nash, Mark (2008): "Reality in the Age of Aesthetics", *Frieze*, n° 114, abril de 2008. Recuperado de: <https://www.frieze.com/article/reality-age-aesthetics>

———— (2004): "Experiments with Truth: The Documentary Turn", in Mark Nash, *Experiments with Truth, Fabric Workshop and Museum*, Philadelphia: 2004

Rivera Garza, Cristina (2021): *El invencible verano de Liliana*. Ciudad de México: Penguin Random House.

———— (2020): *Autobiografía del algodón*. Ciudad de México: Penguin Random House.

———— (2015): *Dolerse. Textos desde un país herido*. Mexico: Surplus Ediciones.

———— (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Barcelona: Tusquets Editores.

Segato, Rita (2020): "Un violador en tu camino: un comentario all'inno femminista", *Dinamo Press*. Recuperado de: <https://www.dinamo-pess.it/news/un-violador-en-tu-camino-un-commento-allinno-femminista-de-las-tesis>

———— (2016): *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.