

Cómo citar este artículo en Chicago: Taboada Hernández, Marco Polo. "Las huellas de la heterogeneidad narrativa en Autobiografía del algodón (2020), de Cristina Rivera Garza". Escritos 32, no. 68 (2024): 1-16. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v32n68.a01>

Fecha de recepción: 10.07.2023

Fecha de aceptación: 28.11.2023

# Las huellas de la heterogeneidad narrativa en *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza

The traces of narrative heterogeneity in Cristina Rivera Garza's  
*Autobiography of Cotton* (2020)

Marco Polo Taboada Hernández<sup>1</sup> 

## RESUMEN

Este artículo se orienta en sentido inverso al sugerido por Cristina Rivera Garza y refrendado por la mayoría de los textos especializados en su obra: en vez de priorizar la ruptura y la innovación —tan comunes en su producción literaria—, se enfoca en la trabazón que ata su *Autobiografía del algodón* con una fecunda tradición narrativa en América Latina: aquella empecinada en representar la alteridad sociocultural. Con ayuda de los aportes teóricos del crítico peruano Antonio Cornejo Polar sobre las literaturas heterogéneas, este artículo pretende contribuir al entendimiento de *Autobiografía del algodón* desde una perspectiva analítica infrecuente en los estudios sobre la obra de la autora tamaulipeca. Mi hipótesis es que, sin menoscabo de los ademanes vanguardistas de esta novela, es posible hallar tensiones que, en distintos niveles, remiten a la dificultad de comprender la imagen de los algodoneros a los que se pretende reivindicar. Así, pese a que *Autobiografía del algodón* se ofrece como un tránsito de lo personal y familiar a lo comunitario/nacional —en tanto que extiende temporal y territorialmente los efectos de la siembra de algodón—, lo cierto es que Rivera Garza se enfrenta a la dificultad de encarar literariamente un referente cuya filiación sociocultural es disímil a la suya. Concluyo que la fluctuación entre los atributos de la narración homodiegética y la heterodiegética, la exteriorización de las capas que componen el texto y el asomo a una temporalidad diferente son los recursos puestos en juego para tratar de menguar la ajenidad sustantiva frente al mundo aludido.

**Keywords:** Novela del siglo XXI; Alteridad sociocultural; Memoria; Temporalidad; Narrativa latinoamericana reciente; Escrituras geológicas; Inestabilidad narrativa.

---

1 Doctor en Estudios Latinoamericanos (campo de Literatura y crítica literaria en América Latina) por la UNAM. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis, A. C. (México). Correo electrónico: [marco.taboada@colsan.edu.mx](mailto:marco.taboada@colsan.edu.mx).



## ABSTRACT

This article is oriented in the opposite direction to that suggested by Cristina Rivera Garza and endorsed by most of the specialized texts on her work: instead of prioritizing rupture and innovation (so common in her literary production), it focuses on the link that ties *Autobiografía del algodón* to a fertile narrative tradition in Latin America: that which is committed to representing sociocultural otherness. With the help of theoretical contributions of the peruvian critic Antonio Cornejo Polar on heterogeneous literatures, this article aims to contribute to the scrutiny of *Autobiografía del algodón* from an analytical perspective infrequent in studies on the work of the author from Tamaulipas. My hypothesis is that, without undermining the avant-garde gestures of this novel, it is possible to find in it tensions that, at different levels, refer to the difficulty of grasping the image of the cotton growers it seeks to vindicate. Thus, although *Autobiografía del algodón* is offered as a transition from the personal and familiar to the communitarian/national (insofar as it extends temporally and territorially the effects of cotton planting), the truth is that Rivera Garza faces the difficulty of dealing literarily with a referent whose sociocultural affiliation is dissimilar to his own. I conclude that the fluctuation between the attributes of homodiegetic and heterodiegetic narration, the externalization of the layers that compose the text and the possibility of a different temporality are the resources put into play to try to diminish the unavoidable alienation from the represented world.

**Keywords:** 21st Century Novel; Sociocultural Otherness; Memory; Temporality; Recent Latin American Fiction; Geological Writing; Narrative Inestability.

## Introducción

En las siguientes páginas, ofrezco una aproximación a *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964), en aras de responder al siguiente interrogante: ¿De qué manera se figura y resuelve artísticamente la relación con la alteridad sociocultural? Considero que la indagación es relevante, en vista de que las aproximaciones críticas a la obra de la autora tamaulipeca, en general, y a esta novela en particular, se articulan en torno a otras coordenadas —entre las cuales se halla el uso de procedimientos vanguardistas o las propias reflexiones de la escritora en torno a las escrituras geológicas y desapropiativas—. A partir de los aportes teóricos de Antonio Cornejo Polar sobre la heterogeneidad narrativa y las contribuciones sobre el testimonio de Nelly Richard y Beatriz Sarlo, exploro las tensiones que, en distintos niveles, remiten a la dificultad de comprender la imagen de los algodonereros a los que se pretende reivindicar. Así, en un primer apartado doy cuenta de las orientaciones predominantes sobre la obra de Cristina Rivera Garza; en el segundo, describo la forma en que se relacionan lo personal y lo colectivo en el libro; en el tercero, encaro la compleja y fascinante manera en la que el punto de vista oscila entre la narración homodiegética y la heterodiegética y, finalmente, en el cuarto apartado me concentro en el extrañamiento mediante el cual la forma artística llama la atención sobre sí misma.

Es innegable que la trayectoria de Cristina Rivera Garza se erige como una de las más sobresalientes del panorama literario latinoamericano de las últimas décadas. También resulta incontrovertible que *Los muertos indóciles. Escrituras y desapropiación* (2013) supone el punto de inflexión que separa su obra previa —que va desde *Nadie me verá llorar* (1999) a *El mal de la taiga* (2012)— de la reciente, integrada por textos tan cruciales como *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), *Autobiografía del algodón*

(2020) o *El invencible verano de Liliana* (2021)<sup>2</sup>. Este deslinde obedece a la puesta en práctica en el ámbito de la ficción de las indagaciones de la tamaulipeca en torno a lo que ella misma define como escrituras desapropiativas y geológicas: aquellas signadas por el cuerpo y el trabajo material, en tanto forma de producción y reproducción de riqueza; por la asimilación de lenguajes literarios y no literarios, en diálogo atento y permanente con las distintas dimensiones de la vida social; por el uso de diferentes formas de re-escritura e intertextualidad; por el cuestionamiento —o, mejor dicho, la desestabilización— de las convenciones que recorren, de parte a parte, el proceso de creación y circulación del libro, en general, y de la literatura, en particular. El viraje de una escritura que entroniza al autor como demiurgo, a la obra como mercancía y al lector como simple receptor hacia otra (geológica y desapropiativa), implica, a decir de Rivera Garza, la generación de “estrategias de escritura que abrazan y den [sic] la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias. Al generar, así, capas sobre capas de relación con los lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro, las escrituras desapropiativas son geológicas”<sup>3</sup>.

No extraña, en consecuencia, que estas perspicaces reflexiones hayan sido entendidas como reverberaciones teóricas del ejercicio creativo de la narradora y ensayista, a tal punto que, incluso, se ofrecen, de acuerdo con los estudiosos, como el andamiaje argumental idóneo —si no es que el único— para entender sus incursiones en la ficción. Tal y como señala Miguel Estrada, “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”<sup>4</sup>.

*Autobiografía del algodón* no escapa a esta filiación; las distintas estrategias utilizadas parecen patentizar, en su conjunto, tanto la yuxtaposición de varias capas de sentido como la conciencia en las facultades

---

2 De las constantes reflexiones de la escritora y académica se desprenden otras nociones mediante las cuales la creación verbal pretende interpelar, de manera creativa y ética, al presente: me refiero, primero, a la escritura doliente, “más que un mero intento de empatía con las víctimas [...] un ejercicio de disenso a través del cual tendría que ser posible poner en juego una vez más, y de otra manera, ‘lo que es percibido, pensable y factible’”. Cristina Rivera, *Dolerse. Textos desde un país herido* (México: Surplus Ediciones, 2011), 15-16; a las escrituras colindantes, que “ponen de manifiesto la extrema porosidad de los límites establecidos por los así llamados poderes literarios. Una escritura colindante es, en este sentido, una lectura, (en tanto práctica interpretativa) política de lo real”. Cristina Rivera. “Escrituras colindantes”, 10 de julio de 2004, <https://cristinariveragarza.blogspot.com/search?q=colindante>. Antes que fases sucesivas de una supuesta “evolución” del pensamiento de Rivera Garza, estas propuestas, al igual que las de escrituras desapropiativas y geológicas, atienden distintos aspectos vinculados a la producción, circulación e interpretación política —en el sentido amplio del término: como lo que atañe a la sociedad— de la literatura en comunidades atravesadas por la violencia, como la mexicana.

3 Cristina Rivera, “Desapropiación para principiantes”, *Literal Magazine*, 31 de mayo de 2017. En una entrevista con M. S. Yániz, Rivera Garza precisa, a propósito de las escrituras geológicas: “Son tres etapas, cuerpo y territorio; multiespecie y tiempo profundo; acumulación y justicia. Si tenemos estos tres elementos en una visión amplia, creo que podemos estar hablando de una escritura geológica”. “Con Cristina Rivera Garza al tiempo profundo de la escritura”, *Tierra Adentro*.

<https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/con-cristina-rivera-garza-al-tiempo-profundo-de-la-escritura>

4 Luis Miguel Estrada, “*Autobiografía del algodón*, de Cristina Rivera Garza: poética viva y borrador abierto”. *Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana* 4, no. 8 (agosto-diciembre 2021): 114. <http://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/amox/article/view/744/699>.

de la literatura<sup>5</sup> —o, mejor dicho, de cierta literatura: la desapropiativa— para resarcir el olvido<sup>6</sup>. Quiero decir que las múltiples aristas del acontecimiento referido (la huelga de trabajadores agrícolas en Estación Camarón en los años treinta a la que acude un jovencísimo José Revueltas, el periplo de los abuelos paternos y maternos de la propia Rivera Garza o el *road trip* y la investigación que emprende la narradora en busca de datos sobre su proge, sumadas a la incorporación, transformación y resignificación de distintos materiales textuales (fragmentos de *El luto humano*, transcripción de telegramas, publicaciones de la cuenta de Twitter @Estacióncamarón, entradas del blog de la escritora, etcétera) e incluso los distintos recursos semióticos (fotografías, telegramas, mapas, registros migratorios y risografías), hacen las veces de capas o estratos que se acumulan e imbrican en un diálogo permanente.

No obstante, la exploración que planteo en estas líneas se desmarca del cauce abierto por Rivera Garza y, más tarde, refrendado por gran parte de la crítica especializada. La presente lectura se orienta en sentido inverso: en vez de priorizar la ruptura y la innovación, atiende la trabazón que ata *Autobiografía del algodón* con una fecunda tradición en la narrativa latinoamericana que se obstina en representar la alteridad sociocultural. Mi hipótesis es que, sin menoscabo de los ademanes vanguardistas de esta novela, es posible hallar algunas tensiones que, en distintos niveles —como se verá—, remiten a la dificultad de aprehender la imagen de los algodones a los que se pretende reivindicar.

## Lo personal y lo colectivo

La primera tensión puede apreciarse en el título de la obra: por un lado, una autobiografía en la que no se cuenta la vida de la autora; por otro, una historia en la que el algodón es el motivo alrededor del cual se arraciman personajes, temporalidades y espacios disímiles. Tal y como la voz homodiegética revela: “Esta es la historia de mis abuelos, abriéndose paso entre matorrales, huizaches, lodo, culebrillas. Tiempo. La historia de cómo una planta humilde y poderosa transformó las vidas de tantos, comunidades enteras,

5 Roberto Cruz Arzabal reconoce que el ejercicio intertextual “no se trata solamente del uso de textos previamente publicados en un blog y luego seleccionados para publicarse en libros, sino de una operación más problemática. Los ires y venires entre el blog y los libros no obedecen a una lógica de copia sino a una de trasvase entre soportes que, precisamente, hace explícitos los límites y posibilidades de estos mediante la repetición de ‘contenido’”. “Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza”, *Visitas al patio* 16, no. 1 (enero-junio 2022): 47. <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/3789/3109>

6 Andrés Olaizola puntualiza que “la denominación ‘geológicas’ puede suscitar equívocos y llevar a vincular a las escrituras de Rivera Garza con lo inmóvil, lo sedentario. Nada más alejado de la realidad. Como las placas tectónicas, los estratos de los textos digitales e impresos están y son el resultado de un movimiento constante. Los textos de Rivera Garza conjugan escrituras en migración, en deambulatorias, aquellas que trazan derivas entre el archivo y el territorio, entre las materialidades (de los textos, de las voces, de los cuerpos) y sus presencias y ausencias”. “Las escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza”, *Boca de sapo* 33, año XXIII, (febrero 2022): 92. <https://n2t.net/ark:/13683/pBVc/6PW>. Además de atinada, la reflexión de Olaizola nos advierte sobre la compleja y, al mismo tiempo, encomiable organización de los materiales, toda vez que estos se imbrican y resignifican al interior de *Autobiografía del algodón* (véase la nota 8). Por su parte, Cruz Arzabal apunta que las obras más recientes de la autora “no responden a la clasificación convencional que distingue entre ficción y ‘no ficción’ y que se sitúan en un territorio incómodo entre la invención y el archivo”. “Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza”, 45.

hasta el clima mismo. La historia de cómo, aun antes de nacer, el algodón me formó<sup>7</sup>. La relación entre el tipo de texto y el referente es, a la vez, oblicua y decisiva. Es indudable que la novela forcejea con el aparente hiato entre lo personal (el derrotado de la propia Cristina Rivera Garza) y lo colectivo (el modo en que la producción y la sucesiva debacle del algodón determinaron el porvenir de la región norte del país). Y, en este bregar frente a la desmemoria, la literatura cumple un papel primordial. De ahí que el comienzo de este itinerario narrativo coincida con el relato del arribo, en 1934, de José Revueltas a los cultivos de algodón en los que, entre otros campesinos, se hallan José María Rivera y Petra Peña, los abuelos de la escritora. A falta de evidencia sobre los pormenores del cruce, la perspectiva narrativa horada el vacío y lo imagina: “Existe ese momento. El momento en que José Revueltas pudo haber encontrado los ojos de José María Rivera Doñez en medio de una asamblea<sup>8</sup>”. Lo que echa a andar el relato es la potencial convergencia en un evento político (por cierto: la huelga) de los dos “linajes” de Rivera Garza: el sanguíneo y el literario. De inmediato, agrega: “No quiero asegurar que esto pasó así, pero sí puedo decir, sin violentar en nada a la verdad, que cuando Revueltas llegó a Estación Camarón, azuzado por el rumor de una huelga de 5 mil o de 15 mil trabajadores —las cifras varían con el tiempo— la escritura entró en unas vidas que, de otra manera, se habrían perdido como se perdió después el algodón<sup>9</sup>”.

De la última cita me interesa destacar el afán, pese a que estamos ante una novela<sup>10</sup> de subrayar la cercanía de lo referido a las fuentes disponibles que la voz narrativa consulta, incorpora y contrasta, como lo revela la mención de la cantidad de agricultores en paro. Rivera Garza emprende una vasta investigación documental, una excursión por la zona aledaña a Estación Camarón, una reflexión de corte ensayístico no exenta de alusiones a pensadores contemporáneos (Donna Haraway, Gloria Anzaldúa, Jalal Toufic o Gastón Gordillo, entre otros) y se esmera en dar cuenta de las fuentes<sup>11</sup> que dan soporte a su texto y, sin embargo, muestra la preeminencia de la invención, a tal grado que, más tarde, la equipara con el recuerdo: “la memoria, como se sabe, funciona como la ficción. La memoria es la ficción por excelencia<sup>12</sup>”. La supuesta oposición entre lo histórico y lo literario queda, así, anulada, pues uno y otro recurso son complementarios: cuando no hay datos concretos o los que se tienen son insuficientes, cuestionables e incluso irrelevantes, la imaginación cumple una labor capital: interroga al pasado, aventura posibles acontecimientos y, antes que desautorizar los recuerdos individuales, los considera, como lo hiciera en

---

7 Cristina Rivera, *Autobiografía del algodón* (México: Penguin Random House, 2020), 292.

8 Ibid., 22.

9 Ibid., 22.

10 Aunque la noción de “escrituras colindantes” de Rivera Garza zanjaría la discusión en torno al género al cual se puede adscribir *Autobiografía del algodón*, me sirvo aquí de los atributos que Mijaíl Bajtín le concede a la novela para destacar, primero, su facultad para acoger dentro de sí otras formas discursivas y resignificarlas en su interior; después, la manera en que procura un diálogo con la serie social. “El prosista novelista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir a un segundo amo [...] La plurifonía y el plurilingüismo penetran en la novela, y en ella se organizan en un sistema artístico armonioso. En esto reside la característica específica del género novela”. Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), 116-117. Tampoco puede obviarse que la narración —aquella que engarza el periplo de una escritora en busca de sus orígenes familiares con la reconstrucción del viaje realizado por José Revueltas en los años treinta— ocupa el centro de la obra, en tanto que plantea un conflicto plenamente identificable: el de la debacle del proyecto modernizador y sus repercusiones hasta el presente.

11 En el apéndice bibliográfico que cierra el libro, entre las páginas 307 y 316, la autora consigna pormenorizadamente y por capítulo, los textos consultados, incluidos los suyos que rehízo e incorporó aquí.

12 Rivera, *Autobiografía del algodón*, 214.

su momento Maurice Halbwachs<sup>13</sup>, parte de un proceso colectivo e indisolublemente unido a la esfera social: “Toda marca de apariencia personal tiene una genealogía que les pertenece a grupos enteros”<sup>14</sup>.

## El punto de vista narrativo

Una vez más, lo colectivo se solapa con lo personal o tiende, acaso, a evidenciar que la escisión entre una y otra esfera es sólo aparente; pero la forma de enfrentar el pasado no pierde complejidad ni hondura. Así, las referencias insertadas forman parte de un diálogo que imbrica capas de distinta índole (discursivas, semánticas, etc.) y, por tanto, rehúye la univocidad de sentido<sup>15</sup>. Esta yuxtaposición afecta, incluso, el punto de vista narrativo elegido para referir los hechos, como si, ante un referente huidizo, pero que se quiere familiar, no bastara la exterioridad de la narración heterodiegética ni la subjetividad de la homodiegética, sino la alternancia de ambas, en aras de asediar, desde distintos frentes, la imagen del otro. Esto explica que, desde las líneas iniciales, la inestabilidad de la perspectiva narrativa llame la atención, pues se trata, primero, de un narrador que, situado fuera del mundo relatado, describe lo que piensa y siente el joven Revueltas; después, de un “yo” que conjetura el contacto entre su abuelo y quien más tarde será reconocido como uno de los escritores más relevantes del país: “Cuántas diferencias entre ambos y cuánta cercanía al mismo tiempo”, concluye la voz narrativa<sup>16</sup>. Mientras que el “yo” ambiciona aproximarse lo más posible a los eventos —implicarse en ellos para darles una impronta personal—, la tercera persona, en cambio, los sitúa narrativa y valorativamente a suficiente distancia como para examinarlos con detenimiento. La oscilación es permanente, de ahí que, por ejemplo, la voz que encauza la atención del lector recurra a otras autoridades, ya se trate de los teóricos que le ayudan a pensar las repercusiones de la destrucción, los textos de Revueltas sobre los campos de algodón o los recuerdos que los abuelos heredaron a sus hijos y hermanos, en aras de contrarrestar su parcialidad o construir redes entre los eventos. En el uso del “yo” que arroja luz sobre eventos extirpados de la historia (la siembra de algodón, la huelga, el agravamiento de la miseria en esa zona del país desde el siglo XX hasta nuestros

13 Me refiero a las disquisiciones del pensador francés acerca de la irrefutable implicación social de la formación y transmisión de los recuerdos: “Las diversas memorias se entrecruzan y se prestan recíproco apoyo. Pero eso que llamamos marcos colectivos de la memoria serían el resultado, la suma, la combinación de los recuerdos individuales de muchos miembros de una misma sociedad”. *Los marcos sociales de la memoria* (Barcelona: Anthropos Editorial, 2004), 10.

14 Rivera, *Autobiografía del algodón*, 292.

15 Esta precisión es relevante si se atienden las reflexiones de Beatriz Sarlo sobre los alcances de la historia de circulación masiva —presentada, por cierto, según las convenciones del testimonio— que se enfrenta a la modalidad de escritura académica. De acuerdo con la pensadora argentina, “esa historia masiva de impacto público recurre a una misma fórmula explicativa, un principio teleológico que asegura origen y causalidad, aplicable a todos los fragmentos del pasado, independientemente de la pertinencia que demuestre para cada uno de los fragmentos en concreto. Un principio organizador simple ejerce su soberanía sobre acontecimientos que la historia académica considera influidos por principios múltiples [...] Son versiones [las masivas] que se sostienen en la esfera pública porque parecen responder plenamente a las preguntas sobre el pasado. Aseguran un sentido, y por eso pueden ofrecer consuelo o sostener la acción. Sus principios simples reduplican modos de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él. A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas”. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (México: Siglo XXI Editores, 2006), 15-16.

16 Rivera, *Autobiografía del algodón*, 26.

días), por su parte, resuenan los ecos del testimonio: en vista de que quienes sufrieron en carne propia el colapso de los campos algodoueros están muertos, la narradora se encarga, primero, de recuperar su memoria; después, de aquilatar las consecuencias de lo sucedido, mediante tácticas que van de la revisión histórica a desandar los pasos de los campesinos<sup>17</sup>. De acuerdo con Nelly Richard,

la emergencia del testimonio como género confesional suele estar ligada, sobre todo en contextos de violencia y trauma históricos, a la defensa ética de una verdad en primera persona por quien toma la palabra en su condición de víctima o para representar a las víctimas. El testimonio busca despertar una toma de conciencia solidaria en torno a la negatividad residual de un índice de realidad traumática, generalmente negado por la historia que se ve luego rescatado por la intervención de una voz comprometida en divulgar las injusticias o crímenes ocultos<sup>18</sup>.

*Autobiografía del algodón* no pretende hacerse pasar por un testimonio, pero, comparte con él, además de su condición de “escritura colindante”<sup>19</sup>, la vindicación de un terricidio (es decir, “ese daño infligido sobre las superficies vivas de la tierra en nombre de la ganancia”)<sup>20</sup> del que no quedan más que fragmentos, cascajo, “la desintegración de toda forma reconocible en el presente en cuanto tal”<sup>21</sup>, que la tamaulipeca utiliza para localizar e inventar, si es necesario, vestigios y darles sentido.

A diferencia de los testimonios latinoamericanos representativos de los años ochenta (el de Rigoberta Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* y el de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia, *Si me permiten hablar*) que pugnaban por la custodia de una verdad y una versión de los acontecimientos, *Autobiografía del algodón* evidencia la amalgama de perspectivas y formas

---

17 Esta voz no es, en sentido estricto, la de una sobreviviente, pero sí la de quien enuncia en lugar de los que murieron. Vale aquí la definición que Giorgio Agamben hace del testigo: “En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término ‘testigo’, y que señala, etimológicamente, a aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha experimentado los acontecimientos y está en condiciones de ofrecer su versión sobre éstos”. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Pre-textos, 2005), 15. Nótese que, al examinar el pasado, la narradora de *Autobiografía del algodón* se posiciona y se distancia críticamente ante él y, a la vez, ofrece una versión: no la suya, pero sí la de sus familiares.

18 Nelly Richard, “No-revelaciones, confesiones y transacciones de género”, en *Crítica de la memoria (1990-2010)* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010), 84-85.

19 Los especialistas (Werner Mackenbach, entre otros) han retomado de los aportes de Otmar Ette la noción de género “friccional”, es decir, aquel en el que convergen ficción y dicción, para referirse al testimonio, toda vez que en él pugnán la documentación y la invención al punto que las demarcaciones entre historia y literatura se revelan como porosas, si no es que irrelevantes. Como apunta Mercè Picornell, “el relato testimonial no sólo esquivo los paradigmas habituales del relato historiográfico en tanto que ofrece una mirada tangencial sobre escenarios del pasado que no siempre han sido centro de atención de los historiadores, sino que es fruto de un intento de suplantar el mismo papel del historiador [...] como único escritor autorizado en el relato de la historia [...] El testimonio nos permite reflexionar sobre cómo los espacios de frontera interdisciplinaria, como todas las fronteras, son lugares donde se producen intercambios productivos pero también donde abunda el contrabando; lugares también donde salen a la luz las tensiones y las fisuras que desde el centro del sistema disciplinario podían haber quedado ocultas”. Mercè Picornell, “El género testimonio en los márgenes de la historia: representación y autorización de la voz subalterna”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia contemporánea*, t. 23 (2011): 139. <https://doi.org/10.5944/etfv.23.2011.1577>.

20 Rivera, *Autobiografía del algodón*, 290.

21 *Ibid.*, 270.



discursivas, en aras de asediar un referente tan complejo como esquivo. La dimensión ética del relato, que en este caso no está, por cierto, separada de la estética, reside en el resarcimiento narrativo de la ruina: “La escritura, que no es sobre el regreso, sino el regreso mismo, abre así la posibilidad de la habitación y, aún más, de la cohabitación”<sup>22</sup>. Y agrega: “A veces un libro es una forma de regreso: una refamiliarización y una reparación”<sup>23</sup>. En este orden de ideas, el retorno es verbal y —amén de preservar lo que, de otro modo, habría sido borrado definitivamente— resemantiza el espacio (Estación Camarón y lo que sucedió allí ya no son más un significante vacío) y el tiempo (pues el alcance de la fallida producción de algodón en los años treinta se extiende hasta el presente en el que la mal llamada “guerra contra el narco” asola el mismo territorio).

La piedra de toque en el posible ligamen entre *Autobiografía del algodón* y el testimonio está en el modo —no desprovisto de tensiones, como se verá— en que se asume la representatividad de lo plasmado. Una extensa tradición narrativa en América Latina, de la cual las crónicas del “Nuevo Mundo”, el indigenismo y la gauchesca constituyen sólo algunos casos, nos ha mostrado que, tras la bienintencionada aspiración de visibilizar lo que no consta en los libros de historia y difundir los modos de vida de los grupos subalternos, suele imponerse la exterioridad de los intercesores<sup>24</sup>. A propósito de estas literaturas heterogéneas, en las que colisionan universos socioculturales distintos, Antonio Cornejo Polar aclara que:

se proyectan hacia un referente cuya identidad sociocultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria; en otras palabras, interesa examinar los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo pertenecen a un universo y su referente a otro distinto y hasta opuesto. Histórica y estructuralmente, esta forma de heterogeneidad se manifiesta con gran nitidez en las crónicas del Nuevo Mundo. Con ellas se funda en Latinoamérica un tipo de literatura que tiene vigencia hasta nuestros días<sup>25</sup>.

De ahí que la distancia entre “hablar con el otro” y “hablar por el otro” no sea, en modo alguno, trivial. ¿En cuál de estos extremos podemos ubicar *Autobiografía del algodón*? Si se tiene en cuenta que en esta obra esos “otros” son, al mismo tiempo, campesinos del noreste de México y los abuelos de la autora, no sorprende que la tensión entre lo propio y lo ajeno se manifieste aun en el plano de la composición artística.

22 Ibid., 92.

23 Ibid., 202.

24 Aludo aquí, por un lado, al célebre texto de Gayatri Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, en el que la pensadora india “alerta sobre los modos en los que la antropología, la literatura, la filosofía o la historia se han apropiado de la enunciación subalterna para justificar sus propios intereses disciplinarios. Para Spivak, la aparente representación de la voz o la conciencia subalternas a menudo no es más que el reverso de la necesidad del investigador que la propone, de disponer de un objeto al cual atribuir una experiencia, unos deseos y unas necesidades que difícilmente puede demostrar que se identifiquen con las de un subalterno que permanece inaccesible”. Picornell, “El género testimonio”, 120. Por otra parte, no pueden omitirse las reflexiones que, a propósito de la narrativa indigenista, evidencian las estrategias a través de las cuales se refrenda la distancia narrativa y valorativa entre la perspectiva exterior que refiere los hechos y el mundo representado.

25 “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales II*, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti (Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013), 38. Está claro que *Autobiografía del algodón* no es un texto indigenista. No obstante, los aportes de Cornejo nos permiten advertir la continuidad y la vigencia de formas de narrar la diversidad sociocultural.



El libro de Cristina Rivera Garza no sólo pone excesivo cuidado, como ya he dicho, en añadir materiales diversos (lo cuales, por cierto, detonan nuevos sentidos al imbricarse con otros, como sucede, por ejemplo, con los fragmentos de la novela de Revueltas que fungen como títulos de los apartados de *Autobiografía del algodón*)<sup>26</sup>; además, coloca en primer plano la tecnificación narrativa, de tal suerte que la forma es tan llamativa como el asunto mismo. Si el testimonio procuraba disimular las mediaciones que hacían posible la enunciación del subalterno —entre ellas la sujeción de la oralidad a la escritura, los problemas de referir lo vivido en una lengua distinta a la propia y el papel “de traductor” cumplido por el intelectual que firmaba y “avalaba” la publicación—<sup>27</sup>, *Autobiografía del algodón*, en contraparte, exhibe su estructura, hecha no sólo de capítulos de distinta extensión y factura, sino de estratos que se superponen entre sí: la huelga de Estación Camarón, *El luto humano*, la juventud de Revueltas, la travesía de los abuelos paternos y maternos de la autora, las reflexiones sobre el terricidio, la migración y la literatura, el viaje de Cristina Rivera por los parajes asolados por el crimen organizado, etc. Como explica la perspectiva homodiegética en el capítulo final: “se necesitan palabras extrañas, palabras de otros, palabras con definición y con traducción, palabras que vienen desde lejos para contar esta historia de otros como mía o mía como de otros”<sup>28</sup>. Estas palabras, que se ajustan a la propuesta de Rivera Garza de escritura desapropiativa, entrañan, sin embargo, el escollo de la relación con la que se enfrenta lo cercano y lo extraño. No se trata sólo de hacer pasar la historia personal como la de otro, y viceversa, sino de los mecanismos textuales puestos en juego para intentar aprehender un referente cuyo perfil, como la autora reconoce, está por desvanecerse.

Si antes he traído a colación la tecnificación narrativa de *Autobiografía del algodón* es porque la exhibición de las capas que conforman el texto produce extrañamiento (en el sentido que Víktor Shklovski le atribuye al término: la capacidad de llamar la atención sobre el artificio y, con ello, desautomatizar la percepción); aleja al lector implícito de las convenciones del realismo y lo insta a percatarse del armazón compositivo

---

26 La forma en que se recuperan pasajes de *El luto humano* en *Autobiografía del algodón* amerita un análisis detallado. Basta, por ahora, con indicar que la novela del duranguense no sólo se erige como un antecedente insustituible con respecto a eventos concretos (la huelga de 1934 en Estación Camarón, por ejemplo), sino a propósito de la dificultad (narrativa y sociocultural) para aprehender el mundo indígena y campesino. La inherente ajenidad de los autores e, inclusive, de las instancias narrativas desplegadas en ambas obras es tan ostensible como significativa. De ahí que la inserción de ciertos fragmentos de *El luto humano* como encabezado de las secciones de *Autobiografía* apunte, primero, hacia el lugar tutelar que se le asigna a la obra de Revueltas; después, a la vigencia de sus palabras, capaces de imbricarse con las de Rivera Garza, como si de capas de sentido se tratara, para interpelar al presente. Liliana Weinberg precisa que “lejos, muy lejos, de simplemente apelar a una cita de Revueltas o sacarla de contexto de manera extractivista, Rivera Garza honra aquel momento de reflexión y de escritura que le dieron nacimiento, lo subraya, lo vuelve a dotar de toda la relevancia, de toda la perentoria y vital importancia con que fue formulado, para a su vez entrar en diálogo existencial con él”. “Escribir es restituir una huella”. *Crolar. Critical Reviews on Latin American Research*: “Debates sobre las representaciones artísticas de la violencia en América Latina”, no. 1, 10 (2022): 15. <https://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/406/756>

27 Buena parte de los estudios sobre testimonio latinoamericano, en general, y centroamericano, en particular, retoman estos puntos, pero remito al lector al texto de Werner Mackenbach porque sintetiza las directrices de la discusión en torno al género: “Realidad y ficción en el testimonio centroamericano”, *Istmo* (2001). <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/realidad.html>

28 Rivera, *Autobiografía del algodón*, 292.

del relato<sup>29</sup>. La forma, en síntesis, desfamiliariza, por decirlo de algún modo, al lector de las coordenadas habituales en que se presenta un relato sobre la vida del autor o, para el caso, de su progenie.

El uso de la primera persona del singular —ese “yo” que funge como epicentro del género autobiográfico y aun del testimonial— tiene, en este caso, peculiaridades que, lejos de disminuir la distancia entre el narrador y su enunciado, la extienden. Me explico: tras ese “yo” que describe su paso por algunos caseríos del norte en busca de pistas sobre el esplendor de Estación Camarón o del itinerario de los Rivera; que con prodigiosa inteligencia dialoga con textos teóricos y críticos; que revela una acuciosa lectura de *El luto humano*; que emprende una investigación histórica sobre la producción de algodón en los años treinta para darle asidero a su narración; detrás de ese “yo”, insisto, se vislumbra una voz cuyas facultades son, con creces, mayores a las de cualquier otra de las fuentes o “autoridades” que asocia: se desplaza por el tiempo y el espacio sin las limitaciones de los personajes y, gracias, por un lado, a la distancia temporal que la separa de los hechos expuestos y, por otro, a su imponente conciencia histórica e, incluso, a su condición de intelectual, la voz narrativa se aparta de los campesinos. Consigno a continuación un fragmento que me parece ilustrativo:

Recuerdo que regresamos a casa alborozados y circunspectos, listos para darle las noticias a Matías, mi hijo. Somos indígenas, le anuncié sin contratiempo como quien trae un regalo [...] Hasta no ver el acta de nacimiento de José María Rivera Doñes (o Doñez, a veces, o Yañez, otras) todos en la familia pensamos que éramos parte de ese proceso de mestizaje que, según cuenta la historia oficial, se inició y medio se completó durante la era colonial. ¿Cómo era que a finales del siglo XIX, en ese territorio de San Luis Potosí, el Registro Civil todavía contara a mi abuelo, y a muchos en su comunidad [...] como indígenas, contradiciendo la entelequia, o al menos la universalidad del mestizaje mexicano? Y, sobre todo, ¿cómo era posible que, después de esa larga travesía por el altiplano, ya nunca nadie lo volvió a nombrar así? Migrar también es borrar. Y ser borrado [...] La falta, lo que a mi padre y a mi madre y a mi hermana nos hacía falta, lo que a mi hijo y a mí nos hacía falta, era ese origen que, por obvio, se vuelve invisible con el tiempo. ¿Nos reconoceremos mejor así? ¿Estaremos más completos? Tal vez sí. Cuando empecé a leer *El luto humano*, creí que José Revueltas había cometido un error de proyección mesoamericana cuando describía como indígenas a varios de los personajes de una novela enraizada en la frontera norte de México. Me costó años entender que sus ojos de testigo presencial habían visto el territorio muy bien. Todos esos campesinos pobres [...] eran indígenas. Y son indígenas. Y con ellos has vivido toda la vida, Matías, tienes razón<sup>30</sup>.

De la extensa cita —que amerita, con creces, una revisión más detenida de la que puedo ofrecer aquí—, despunta, primero, el nexo que, a partir del hallazgo de un documento legal, le permite a la narradora restituir una omisión: la que concierne a la procedencia étnica del abuelo. De ahí que la noticia se celebre como un “regalo”, como una restitución que no sólo concierne a José María Rivera, sino a sus

29 De acuerdo con el formalista ruso, “para dar la sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procesos del arte son el de la singularización de los objetos y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”. “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología de Tzvetan Todorov (México: Siglo XXI Editores, 1978), 60.

30 Rivera, *Autobiografía del algodón*, 154-157.

descendientes: el descubrimiento vincula o, para decirlo en los términos de la voz narrativa, completa, ayuda a entender mejor esa procedencia compartida.

En segundo sitio, este saber añadido se opone doblemente a la lógica homogeneizadora del Estado: por un lado, echa por tierra, de golpe, el discurso oficial que ve en la mezcla de culturas el origen de la nación (considerando lo indígena como parte de un pasado remoto o incluso superado); por otro, al reivindicar para sí y para el resto de los descendientes de José María Rivera una herencia sociocultural común, la narradora pretende afianzar un vínculo que se impone sobre la borradura institucional.

En tercer lugar, cuando la voz narrativa suscribe la apreciación de Revueltas con respecto a los pobladores de Estación Camarón, es decir, su condición de indígenas, admite, al mismo tiempo, la autoridad del duranguense —no sólo como creador, sino como *testigo*— y la semejanza entre los algodoneros y quienes los convierten en objeto de representación literaria. Así, por más que la narradora reconozca en sí misma y en su hijo las trazas de ese origen indígena, salta a la vista que, pese a su esfuerzo en identificarse con ellos, no lo consigue<sup>31</sup>.

“A veces es necesario ver las cosas de lejos o desde otra perspectiva”<sup>32</sup>, leemos en un capítulo posterior. Dicha lejanía, insisto, además de temporal es narrativa, valorativa y sociocultural: el amplio conocimiento de lo que sucede no sólo equipara a esta voz con una instancia exterior u omnisciente, sino que sus juicios, apoyados por las autoridades textuales a las que apela, manifiestan su discrepancia con respecto a los agricultores con los que pretende ligarse por la vía de la herencia sanguínea. Ese “yo” capaz de apelar a su dimensión subjetiva y a su proximidad filial con los protagonistas posee una superioridad focal considerable, la cual excede, incluso, la de Revueltas, su predecesor literario<sup>33</sup>. Para decirlo en grueso, aun

---

31 De nuevo, los aportes de Cornejo Polar pueden ser útiles para discurrir sobre esta discordancia: “Aunque las literaturas heterogéneas son excepcionalmente complejas, el concepto que define es, más bien, simple: se trata de literaturas en las que uno o más de sus elementos constitutivos corresponden a un sistema sociocultural que no es el que preside la composición de los otros elementos puestos en acción en un proceso concreto de producción literaria”. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/ Latinoamericana Editores, 2005), 52. En consonancia con el teórico y crítico peruano, el elemento disonante en el circuito de producción y circulación de *Autobiografía del algodón* es el referente indígena que se revela como disonante con respecto a los demás: la autora (y su bagaje intelectual), el texto mismo (escrito en formato libro, en español y donde se mezclan las convenciones de distintos géneros filiados a la tradición occidental: la novela, el ensayo, etc.) y, desde luego, el público al que se destina la obra, más cercano a la escritora que a los algodoneros indígenas.

32 Rivera, *Autobiografía del algodón*, 164.

33 Me contento con incluir un caso, entre tantos posibles: José Revueltas, menciona la narradora, “no sabía entonces que le tomaría nueve años, en algo que para él ahora era un futuro incierto y a nosotros nos queda ya muy lejos en el pasado, rellenar a lápiz una libreta [...] y que una noche de agosto [...] pondría punto final a lo que en ese momento denominaba *Las huellas habitadas*, pero que terminaría llamándose *El luto humano*”. Rivera, *Autobiografía del algodón*, 28. La voz narrativa posee información minuciosa y hace ostensible la distancia que la separa de los hechos que refiere. A diferencia del autor de *Los días terrenales*, que ignora las repercusiones sociales y literarias de esa huelga en Estación Camarón, la narradora no sólo tiene certeza de lo que sucedió con el autor y su obra, con sus abuelos, con el poblado en cuestión, sino que admite estar mucho más allá de lo que para el más joven de los Revueltas se abría entonces como un misterio. Ese más allá es, desde luego, temporal, pero posibilita una comprensión más amplia de los hechos.

cuando la voz narrativa asuma la primera persona del singular, posee un saber mayor al del resto de los personajes, a tal grado que a veces se asemeja a una figura exterior e incluso omnisciente.

Aunque la narradora y su hijo se reconozcan en el desplazamiento accidentado e involuntario de los otros Rivera<sup>34</sup>, las condiciones de cada periplo son, a todas luces, distintas. Quiero decir, en suma, que no basta con asumir una herencia cultural y filial para compartirla; volver sobre los pasos de otros no implica, en estricto sentido, replicar las condiciones del viaje, sino adosar nuevas reflexiones, asociaciones, fuentes y recursos al trayecto. Es probable que la siguiente frase resuma el movimiento de la voz narrativa: “Avanzamos para retroceder y por eso avanzamos otra vez”<sup>35</sup>. Como puede apreciarse, el tránsito está lejos de ser unidireccional: seguir las huellas (escriturales en el caso de Revueltas, vivenciales en el de la familia Rivera) supone hollar el camino y cubrir otras pisadas con las propias.

## La forma que llama la atención sobre sí misma

No deja de ser revelador que el esfuerzo por estrechar la distancia que la aparta de los algodoneiros sea equivalente al que se ejerce para visibilizar el artificio puesto en marcha en la composición artística, como si las dificultades para aprehender un referente esquivo trataran de contrarrestarse con el ingente despliegue de maniobras narrativas. Si, como he destacado en estas páginas, la ajenidad de la voz narrativa con respecto a los campesinos de Estación Camarón es insalvable pese a la complejidad y diversidad de estratos congregados, sería conveniente preguntarnos: ¿Hay en *Autobiografía del algodón* algún modo en el que este hiato entre sectores socioculturales disímiles (con lo que eso involucra: formas dispares de entender y representar la realidad) desaparezca o, al menos, se reduzca?

La respuesta a este interrogante se localiza, acaso, en uno de los aspectos más atrayentes del texto: la figuración del tiempo narrativo y de enunciación. Llama la atención que, desde las primeras líneas, la posición temporal que asume la narradora sea la de referir lo sucedido en presente: “Primero se *escucha* el ruido de los cascos sobre el suelo arenoso. Luego, agazapada y tensa, la respiración. Un resuello. Un resoplido. La tierra blancuzca se *abre y emergen* así los huizachales con sus copas redondas y sus raíces bien hundidas en la tierra, los mezquites con esas ramas espinosas de las que *cuelgan* vainas estrechas y largas y, *ahora*, a inicios casi de la primavera, estas flores amarillas”<sup>36</sup>. La narración simultánea tiende a borrar la distancia entre el acto de enunciación y los acontecimientos, como si éstos ocurrieran al mismo tiempo que se relatan. En vez de alejarse de lo ocurrido en Estación Camarón en 1934 y producir así el efecto de que esos hechos han quedado atrás, en tanto es un pasado superado e irrecuperable, la voz narrativa se coloca a la par de ellos y crea la ilusión de que el arribo del joven integrante del Partido Comunista a Nuevo León sucede *ahora* mismo, como lo demuestra el uso del adverbio. Y más: la perspectiva narrativa se instala espacialmente en el lugar al que Revueltas arriba: “Cuando las calles y la

---

34 “Tal vez no es del todo extraño que esto que ha empezado como una búsqueda de huellas habitadas por una familia de andariegos tenga como una de sus consecuencias inmediatas formar otra familia igual: queer, nómada, iconoclasta.” Rivera, *Autobiografía del algodón*, 29.

35 *Ibid.*, 294.

36 *Ibid.*, 13. Énfasis mío.

plaza y las bancas de cemento quedan atrás, cuando los teatros y las cantinas y los postes del alumbrado público quedan atrás, sabe que ya casi está *aquí*<sup>37</sup>.

El emplazamiento espacial y temporal de la instancia narrativa se reconoce como próximo a lo enunciado y, por tanto, contribuye a darle actualidad. Sin embargo, párrafos más adelante el tiempo gramatical en el que se cuenta la historia cambia, se hace retrospectivo: “Lo que José Revueltas vio esa tarde del 16 de marzo de 1934 cuando llegó finalmente a Estación Camarón fueron los sembradíos de algodón del Distrito de Riego Número 4”<sup>38</sup>. En adelante, presente y pasado se alternan y dan paso a una suerte de narración intercalada en la que, no obstante, el tiempo gramatical no separa lo antiguo de lo reciente —puesto que, como puede apreciarse en los dos ejemplos citados, las acciones son concomitantes y ambas se ubican en 1934—, sino que los entrevera. “Vamos hacia el pasado y hacia el presente a la vez”<sup>39</sup>, confiesa la voz narrativa. La frase sintetiza a la perfección el vaivén, sostenido en el resto de *Autobiografía del algodón*, entre el uso gramatical del presente y el pasado. ¿Cómo interpretar esta oscilante posición enunciativa y temporal? La narración alternada no confina lo anterior a un pasado remontado o desvinculado de lo actual, sino que le confiere la misma viveza que al presente. La voz narrativa se desplaza entre el ahora y el ayer, gravita en torno a un polo y otro para referirse, incluso, a los mismos eventos, lo que evidencia su inestabilidad.

En otras palabras, el lector de *Autobiografía del algodón* no asiste a una narración alternada convencional en la que, desde su presente, el narrador refiere eventos ya concluidos<sup>40</sup>, sino a una que descoyunta las nociones de homogeneidad temporal y progresión<sup>41</sup>. Si, además, tenemos en cuenta las acciones que, poco a poco, se añaden, superponen y anudan en el relato (la travesía de los Rivera por diferentes zonas del país y, años más tarde, el rastreo de Rivera Garza en pos de información sobre sus antepasados), se hace evidente la voluntad de perturbar la figuración de la temporalidad. Recordemos, con Pimentel, que “Si el mundo narrado es cosa del pasado, el narrador *qua* narrador [el narrador, en tanto narrador] ya no tiene acceso a él”<sup>42</sup>. En cambio, si el mundo referido no está confinado al pasado, entonces, se colige, el narrador *aún* puede participar de él. Al trasluz de esta propuesta, los eventos de 1934 no están lejos,

---

37 Ibid., 16. Énfasis mío.

38 Ibid., 17.

39 Ibid., 31.

40 A partir de los planteamientos de Genette, Luz Aurora Pimentel define este tipo de narración alternada (o intercalada) como “típica de los relatos en forma epistolar o de diario, [donde] el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea, eligiendo por lo tanto verbos en pasado y en presente, según se detenga para narrar acontecimientos que ya pertenecen al pasado, por muy reciente que sea, o para dar cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración”. *El relato en perspectiva* (México: Siglo XXI Editores, 2010), 158.

41 De acuerdo con Reinhart Koselleck, la modernidad se caracteriza por mantener con el tiempo una relación inédita que opone el pasado, es decir, el espacio de experiencia, al futuro, el horizonte de expectativas, y, por consiguiente, se orienta en una sola dirección: la del progreso, a tal punto que promulga que “el futuro será distinto del pasado y, por cierto, mejor”. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós, 1993), 347. Los aportes del historiador y filósofo alemán son relevantes aquí en la medida en que permiten advertir la peculiar figuración del tiempo en *Autobiografía del algodón*. Dicho de otro modo, el dislocamiento del tiempo en la novela entraña la crítica al proyecto modernizador mexicano y subraya la pervivencia de la debacle, presente tanto en 1934 como en la actualidad.

42 Pimentel, *El relato en perspectiva*, 159.

en tanto parte de un pretérito ya rebasado; se alzan como memoria viva que se enlaza con el presente e incide en él: “La huella, sí, nos altera, obligándonos a reconocer la raíz plural de nuestros pasos y obligándonos también a cuestionar la ausencia que hace posibles a los nuestros en primera instancia [...] ¿El destierro de quién o de qué hace posible que yo esté aquí? ¿Qué desalojo o qué huida abrió el terreno que piso?”<sup>43</sup>. Estas preguntas insinúan una continuidad que engarza directamente los incidentes de 1934 con la puesta en discurso de la narradora.

Mediante la figuración del tiempo narrativo y de enunciación, Cristina Rivera Garza extrae el pasado de la reclusión a la que habitualmente se le somete. El tránsito, entre tiempos y espacios, pero también entre la rememoración y la invención, reviste siempre el retorno sobre otros pasos y, por consiguiente, la persistencia de una raigambre que se niega a sucumbir<sup>44</sup>. Así, las relaciones de larga data entre acontecimientos o, para decirlo en los términos de la voz narrativa, las huellas que se solapan unas con otras, desestabilizan la noción imperante de linealidad, avance y uniformidad, al punto que desvelan que “el tiempo no es un vector ni un patrón universal, y no es inmanente, sino una herramienta simbólica y disputable de significación”<sup>45</sup>.

Pese a que en *Autobiografía del algodón* se insiste en establecer las ataduras (sanguíneas, vivenciales, socioculturales, etc.) entre los algodoneros Rivera y la escritora “nómada”, la escisión entre unos y otra, como he planteado aquí, es irrefutable. La figuración del tiempo, por su parte, parece acortar la disparidad: sugiere la posibilidad de relaciones entre acontecimientos que se resisten a la linealidad de la cronología habitual. Así, antes que ciclicidad o repetición, el texto pugna por la vuelta y la reinterpretación. El pasado no ha terminado de suceder: el *ayer* y el *hoy* están unidos en la medida en que forman parte de un mismo proceso de impunidad y desigualdad.

Aunque, como apunté, esta obra mantiene una innegable ligadura con las literaturas heterogéneas, también marca algunas diferencias notables: en contraste, por ejemplo, con las obras indigenistas del siglo pasado, en las que se imagina un “paraíso perdido” anterior y mítico que contrasta con un presente signado por la explotación y la injusticia, el libro de Rivera Garza hace del algodón el símbolo de la inquebrantable crueldad: “esta es la planta sobre la cual se asientan, según Sven Beckert, los fundamentos mismos de la acumulación originaria que, con base en el despojo y la explotación de cuerpos esclavos, o de tierras desmontadas, se convirtió en el sistema económico del mundo actual”<sup>46</sup>. La crisis se remonta tanto tiempo atrás que abarca no sólo el universo indígena sino el de los agentes externos (como José Revueltas y la misma Rivera Garza) y se extiende, reconfigurada, hasta nuestros días. La permanente conflictividad no está, sin embargo, libre de tensiones, pues si bien la duración de la desgracia es de

43 Rivera, *Autobiografía del algodón*, 91.

44 Mario Rufer nos recuerda que “la sintaxis temporal de las naciones latinoamericanas se dirime por ‘cómo’ localizan en el espacio vacío del tiempo lineal a esas ‘otras formas’ de existir culturalmente y de narrar esa experiencia temporal, integradas generalmente como modalidades de significar el tiempo en tanto resabio, supervivencia, atraso”. “Temporalidades (pos)coloniales”, en *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*, coordinado por Mario Rufer (México: Siglo XXI Editores, 2023), 321.

45 *Ibid.*, 334.

46 Rivera, *Autobiografía del algodón*, 293.

larga data y se cierne sobre todos los sectores socioculturales, *Autobiografía del algodón* retoma un rasgo cardinal de las literaturas heterogéneas: la llegada de los forasteros (José Revueltas, primero; Rivera Garza, después) es el acontecimiento que echa a andar la historia y la hace narrable<sup>47</sup>. Por lo visto, el atisbo a otra temporalidad no suprime las contradicciones que involucra la primacía de una perspectiva desemejante al referente en cuestión.

En conclusión, pese a que *Autobiografía del algodón* se ofrece como un tránsito de lo personal y familiar a lo comunitario/nacional —en tanto que extiende temporal y territorialmente los efectos de la siembra de algodón—, lo cierto es que Rivera Garza se enfrenta a la dificultad de encarar literariamente un referente cuya filiación sociocultural es disímil a la suya. La fluctuación entre los atributos de la narración homodiegética y la heterodiegética, la exteriorización de las capas que componen el texto y el asomo a una temporalidad diferente son los recursos puestos en juego para tratar de menguar la ajenidad sustantiva frente al mundo aludido<sup>48</sup>. Y, por más que la narradora se obstine en volver, mediante la escritura, a las vicisitudes de sus abuelos para, acaso, compenetrarse con ellos (como en esa lindísima metáfora que inserta sobre los guachichiles, quienes, en lugar de cementerios o tumbas, llevaban consigo parte de las cenizas de sus muertos en finas bolsas de gamuza que amarraban a su cintura), no queda duda de que la brecha que la separa de ellos es tanta que, pese a la consanguinidad, sus antepasados le resultan más “otros” que el propio Revueltas. La huella de las literaturas heterogéneas se extiende por *Autobiografía del algodón* para mostrarnos que el pasado no está clausurado: sus tensiones se renuevan y se yuxtaponen en las numerosas capas de nuestro devenir.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Cornejo Polar, Antonio. “La novela indigenista: un género contradictorio”. *Texto Crítico*, no. 14 (1979): 58-70. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6875/197914P58.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”/Latinoamericana Editores, 2005.
- Cornejo Polar, Antonio. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales II*, selección, prólogo y notas de José Antonio Mazzotti, 29-54. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013.

---

47 A propósito de *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, Antonio Cornejo Polar identifica que “el suceso argumental comienza con la intromisión de personajes extranjeros, intromisión que desequilibra la compacta e inmóvil estructura andina y permite el surgimiento y desarrollo del relato. Ya está dicho que cuando los forasteros abandonan Killac, la novela termina”. “La novela indigenista: un género contradictorio”, *Texto Crítico*, no. 14 (julio-septiembre 1979), 62.

48 “La perspectiva exterior es la condición de existencia de la novela indigenista. Curiosamente el curso histórico del indigenismo se puede explicar como un tenaz y permanente esfuerzo por borrar esta condición, ocultándolo o tratando, por muchos caminos, de superarla”. *Ibid.*, 62.



- Cruz Arzabal, Roberto. "Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autoral en Cristina Rivera Garza", *Visitas al patio* 16, no. 1 (2022): 44-66.  
<https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/3789/3109>
- Estrada Orozco, Luis Miguel. "Autobiografía del algodón, de Cristina Rivera Garza: poética viva y borrador abierto". *Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana*, no. 8 (2021): 111-127.  
<http://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/amox/article/view/744/699>
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*, traducción de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, traducción de Norberto Smilg. Barcelona: Paidós, 1993.
- Mackenbach, Werner. "Realidad y ficción en el testimonio centroamericano". *Istmo*, 2001,  
<http://istmo.denison.edu/n02/articulos/realidad.html>
- Olaizola, Andrés. "Las escrituras geológicas de Cristina Rivera Garza". *Boca de sapo* 33, año XXIII, (2022): 84-93.  
<https://n2t.net/ark:/13683/pBVc/6PW>
- Picornell, Mercè. "El género testimonio en los márgenes de la historia: representación y autorización de la voz subalterna". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia contemporánea*, t. 23, (2011): 113-140.  
<https://doi.org/10.5944/etfv.23.2011.1577>
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI Editores, 2010.
- Richard, Nelly. "No-revelaciones, confesiones y transacciones de género", en *Crítica de la memoria (1990-2010)*, 80-97. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- Rivera Garza, Cristina. "Escrituras colindantes", en *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. 10 de julio de 2004.  
<https://cristinariveragarza.blogspot.com/search?q=colindante>
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Surplus Ediciones, 2011.
- Rivera Garza, Cristina. "Desapropiación para principiantes". *Literal Magazine*, 31 de mayo de 2017,  
<https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes>
- Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. México: Penguin Random House, 2020.
- Rufer, Mario. "Temporalidades (pos)coloniales", en *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*, coordinado por Mario Rufier, 315-342. México: Siglo XXI Editores, 2023.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Shklovski, Víktor. "El arte como artificio", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología de Tzvetan Todorov, traducción de Ana María Nethol, 55-70. México: Siglo XXI Editores, 1978.
- Weinberg, Liliana. "Escribir es restituir una huella", *Critical Reviews on Latin American Research: "Debates sobre las representaciones artísticas de la violencia en América Latina"*, no. 1, 10 (2022): 12-18.  
<https://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/406>
- Yániz, M. S. "Con Cristina Rivera Garza al tiempo profundo de la escritura". *Tierra Adentro*.  
<https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/con-cristina-rivera-garza-al-tiempo-profundo-de-la-escritura>