

Los archivos migrantes en la literatura latinoamericana reciente: memoria, familia y afectos en Cynthia Edul y Cristina Rivera Garza

CRISTINA PATRICIA SOSA
Universidad Nacional de Cuyo /
Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes
cristina.sosa@ffyl.uncu.edu.ar

Recibido: 21 de febrero de 2025 – Aceptado: 28 de febrero de 2025.
<https://doi.org/10.46553/letras6781> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

Resumen: Tanto *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* (2019) de Cynthia Edul (Argentina, 1979) como *Autobiografía del algodón* (2020) de Cristina Rivera Garza (México, 1964) ponen en evidencia la fragilidad de los materiales de la memoria. Las autoras construyen archivos de afectos compuestos por elementos tan dispares como actas de matrimonio, fotografías, cartas, testimonios, telegramas, mails, canciones, artículos periodísticos, etc. Las narradoras se inclinan por el uso de un tono conjetural para cumplir con el deber ético de documentar al tiempo que se preguntan por patrias que no son, esto es, por territorios al borde de la desaparición de los mapas. En una posición invariablemente dislocada, llevan adelante un ejercicio que consiste en la fricción de capas de la Historia (así, con mayúscula) que les permite no solo poner al descubierto las gramáticas de violencia de la vida social, sino también preservar y exhibir las historias personales mínimas de disgregación de la familia.

Palabras clave: Archivo; afectos; memoria; migración.

Migrant archives in recent Latin American literature: memory, family, and affections in Cynthia Edul and Cristina Rivera Garza

Abstract: *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* (2019) by Cynthia Edul (Argentina, 1979) and *Autobiografía del algodón* (2020) by Cristina Rivera Garza (Mexico, 1964) highlight the fragility of the materials of memory. The authors construct archives of affections composed of several different elements such as marriage certificates, photographs, letters, testimonies, telegrams, e-mails, songs, newspaper articles, etc. The three narrators are inclined to use a conjectural tone to fulfill the ethical duty of documenting while at the same time wondering about homelands that that are no longer as we know them today, that is, about territories that are on the verge of disappearing from the maps. In an invariably dislocated position, they carry out an exercise that consists in the friction of layers of History (with capital letter) that allows them not only to uncover the grammars of violence in social life, but also to preserve and exhibit the minimal personal histories of family disintegration.

Keywords: Archive; Affections; Memory; Migration.

Archivo, política y afectos

Un conjunto de obras latinoamericanas de publicación reciente entre las que se encuentran *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* de Cynthia Edul (Argentina, 1979) y *Autobiografía del algodón* de Cristina Rivera Garza (México, 1964) ponen en acto el paradigma del archivo, no tanto por la preferencia del uso de materiales heterogéneos (dentro de los que tiene un papel sustantivo la imagen como documento) como por la implementación de sus procedimientos. Para estas autoras, el archivo no es un mero tema, sino la expresión de una búsqueda, la manifestación de la necesidad de hallar una forma que, en un incesante trabajo de exploración, la propia literatura suscita. En su rol de arcontes y en ejercicio de su derecho al archivo, estas escritoras asumen una perspectiva crítica con la construcción de *contraarchivos*, lo cual se vuelve una marca estética epocal.¹

El archivamiento, entendido en una doble valencia, esto es, como preservación patrimonial, pero también como reflexión teórica e intervención artístico-política, se caracteriza en estos últimos años por su carácter omnipresente y por la multiplicidad de sus formas. Eje transversal en la reflexión crítica de diferentes áreas, el archivo no está dado, sino que se produce, es un efecto. Es al mismo tiempo un espacio, un objeto y una práctica que se funda en volver disponible algo. Por otra parte, en tanto material orgánico, el archivo es biodegradable, por lo que debe oponer resistencia a las acciones operadas por numerosos agentes y factores (entre ellos, el tiempo) que pueden destruirlo (Gerbaudo, 2010).

Con una discusión académica abundante, pero también con la proliferación de eventos y publicaciones que lo atienden como un problema, podemos decir que hay consenso en considerar que rige desde fines de los años 1990 como un paradigma instalado y como marca generativa de gran parte de la producción del universo estético, cotidiano, político e histórico (Didi-Huberman, 2007: 2). Autorxs como Hal Foster (2016) o Anna María Guasch (2011) observan que se asiste actualmente a un giro archivístico (*archival turn*) que en la cultura contemporánea afecta e impregna las prácticas culturales. En relación con esto, Andrés Maximiliano Tello discrepa de quienes hablan del archivo como una figura y explica que

en el arte, el archivo, antes que una metáfora, un insumo de la obra o un mero recurso estético, es más bien aquella disposición social que se manifiesta, o se visibiliza, por la subversión de una praxis política que busca desorganizar o alterar el ordenamiento del corpus arcóntico que define nuestro presente (2015: 139).

En otras palabras, el archivo es político y la literatura más que emular su funcionamiento, lo que intenta hacer es exhibir sus artificios. Para Tello el archivo refiere a una extensa variedad de prácticas y concibe el *anarchivismo* como un movimiento, una experiencia de agitación colectiva. Los archivos críticos cubren zonas muchas veces silenciadas de manera deliberada por los organismos estatales y, en ese sentido, operan como máquinas sociales inacabadas que intentan dar respuesta a un mal de archivo (Tello, 2018).

¹ Son numerosos los ejemplos de obras que llevan la marca del archivo. Por referir algunos, podemos mencionar: *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958), *Mudanza* (2010) y *La compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci (México, 1981), *Austral* (2010) de Carlos Fonseca Suárez (Costa Rica, 1987), *O* (2014) de Nuno Ramos (Brasil, 1960), *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna (Chile, 1970), *La luz negra* (2018) de María Gainza (Argentina, 1975), *Palestina en pedazos* (2021) de Lina Meruane (Chile, 1970), *Huaco retrato* (2021) de Gabriela Wiener (Perú, 1975), *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) y *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza (México, 1964).

Gracias a los trabajos de Michel Foucault, la noción de archivo ha ampliado las materialidades y las texturas que lo componen, motivo por el cual se vuelve más heterogéneo y lleva el signo de la movilidad. Para el filósofo francés, en el espesor de las prácticas discursivas hay sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos y cosas. Llama a esos sistemas de enunciados “archivo” y asigna a la arqueología la tarea de describir los discursos como prácticas especificadas en ese elemento. Foucault precisa que no entiende como archivo el conjunto de textos guardados como documentos del pasado ni las instituciones que los registran y conservan porque es “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (2002: 219-220). Cuando Jacques Derrida (1997) indaga el sentido de la palabra archivo, observa que confluyen allí las ideas de comienzo y de ejercicio de una autoridad (esto es, de imposición de un orden social). Por lo tanto, se integran dos clases de orden: primero el secuencial y luego el de mandato. Para Derrida, la domiciliación, es decir, la asignación de residencia, marca el paso institucional de lo privado a lo público. El filósofo advierte la dimensión arcónica de la domiciliación al tiempo que señala que el principio arcónico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión.

Debido a la amplitud de las operaciones vinculadas al archivo, la pregunta por la noción y su funcionamiento debe ser entendida de una manera distinta a la acuñada por la disciplina archivística en el siglo XIX. Deja ya de ser una preocupación exclusiva de profesionales y deviene una dimensión que atañe a múltiples áreas del arte y la cultura. No obstante, conviene revisar brevemente la historia de la archivología, y al hacerlo observamos que pueden identificarse dos grandes períodos: uno prearchivístico y otro de desarrollo archivístico. Dentro del primero, se distinguen tres etapas, a saber: los archivos de palacio en la Antigüedad grecolatina (con la creación de los *archeion* en Grecia y los *tabularium* en Roma, esto es, tablillas de materiales como madera, cera, arcilla o piedra, en las que se registraba información de interés administrativo, jurídico y público); luego, en la Edad Media, la época de los cartularios, que permitió la conservación de documentos esenciales para el gobierno² y, finalmente, la época de los archivos como arsenal de la autoridad, la cual se extiende a lo largo del Antiguo Régimen (desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XIX aproximadamente). En esta última etapa, se desarrolla el concepto de archivo del Estado que fue sustituido por el de archivos nacionales. En este período, la archivística era una práctica inductiva y funcional, orientada por la utilidad, que dependía de ciencias como la historia y la bibliotecología.

Algunxs especialistas consideran que la enunciación del Principio de Procedencia o de Respeto de los Fondos por parte del historiador francés Natalis de Wailly, en 1841, puede estimarse como un punto de inicio de la archivística porque permitió diferenciarla de otras ciencias (Díaz Rodríguez, 2009: 49). Otro acontecimiento importante fue la publicación en 1898 del *Manual para la clasificación y descripción de los archivos* creado por los holandeses Samuel Müller, Johan Feith y Robert Fruin (Tello, 2018: 19). Este permitió definir el campo disciplinar y lo diferenció de las concepciones bibliotecarias y museológicas al brindar una metodología propia y un tratamiento específico de los fondos documentales, así es que se convierte la archivología en una ciencia. De aquí proviene la noción convencional que se maneja sobre el archivo, sobre la cual Tello presenta algunos reparos porque “tiende a despolitizar la cuestión misma de la producción, reproducción, administración, gestión, circulación y acceso a los archivos” (2018: 27).

² Por mencionar un ejemplo podemos referirnos a los *Decreta* de Alfonso IX de León de 1188, un conjunto de diecisiete estatutos que constituyen el testimonio documental más antiguo del sistema parlamentario europeo, cuyo original se perdió, pero del que se conservan las copias.

La fundación de nuevos archivos, que podríamos llamar archivos críticos, explica el deseo de recuperar historias olvidadas, de reasignar sitios férreamente distribuidos y lograr un desacomodamiento de la Historia, lo cual transforma a este operador esencial de nuestra contemporaneidad (Cámara, 2021) en un objeto de disputa desde múltiples emplazamientos. Lo que construyen Cristina Rivera Garza y Cynthia Edul podría también pensarse como archivos afectivos.³ A partir de investigaciones clave como las que ofrecen Patricia Ticineto Clough (2007), Brian Massumi (2015) o Eve Kosofsky Sedgwick (2018) reparamos en que la variable emocional invade diversidad de campos y da un tono peculiar a numerosas expresiones literarias, ensayísticas y artísticas. La profusión de trabajos dedicados a las emociones, que han llevado a hablar de un “giro afectivo” (*affective turn*), aporta una mirada novedosa sobre el tema.

Formamos parte de una “sociedad afectiva” (Arfuch, 2016: 246) en las que las emociones, entendidas como estados psicológicos, pero también como prácticas sociales y culturales, moldean los cuerpos individuales y colectivos como formas de acción (Ahmed, 2015: 292). Sara Ahmed explora la emocionalidad de los textos para intentar describir cómo se mueven y cómo impactan los sentimientos. Considera que las emociones son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas. Asimismo, esta investigadora plantea no solo que las emociones circulan entre los sujetos, sino que caracteriza este movimiento como algo pegajoso, una viscosidad que tiene un efecto social. Ya a fines de los años 1990, con la publicación del *dossier* dedicado a la noción de intimidad de la revista *Critical Inquiry* que fuera coordinado por Lauren Berlant (1998), un conjunto de especialistas se dedicó al sondeo del concepto de intimidad pública, esto es, fenómenos que se producen en el horizonte mediático y cultural con la evanescencia de los límites entre público y privado. Por su parte, Brian Massumi sostiene que “política de los afectos” es una expresión redundante ya que el afecto es una dimensión de la vida que conlleva una valencia política, es decir que es un concepto orientado políticamente desde el principio (2015: VII). Desde el ámbito de los estudios literarios y ante la revisión de narrativas de publicación reciente, entre las que se encuentran las dos obras que abordamos en este trabajo, en las que se evidencia una explosión de lo afectivo, se impone la pregunta por cómo los afectos atraviesan nuestro corpus y de qué modo se transforman en un horizonte de inteligibilidad para abordarlo.

El archivo nómada de Cristina Rivera Garza

Invitado por Anne Dufourmantelle a responder por la hospitalidad, Jacques Derrida afirma: “Las ‘personas desplazadas’, los exiliados, los deportados, los desarraigados, los nómades tienen en común dos suspiros, dos nostalgias: sus muertos y su lengua” (2008: 91). La migración no es

³ Denostadas durante mucho tiempo por considerarse enfermedades del alma que provocan una perturbación (como sostenía, por ejemplo, la doctrina estoica), las pasiones han recibido un creciente interés desde hace al menos cuatro décadas. Esta mirada renovada, de manifiesta herencia spinoziana, discute con la tradición epistemológica cartesiana que encumbraba la razón por sobre los sentimientos y consideraba que las pasiones eran un padecimiento vinculado al cuerpo. Esta nueva perspectiva intenta demostrar que aquella posición se asienta sobre una falacia opositiva. Todo giro implica una propuesta de reflexión de ruptura y da cuenta de un momento coyuntural en un campo de estudios. El giro afectivo es una reacción frente a ciertas incomodidades dentro del auge del posestructuralismo sobre todo por su olvido del cuerpo o por su relegación como discurso o conjunto de significados (Lara, 2015). Las fuentes filosóficas que nutren a los estudios contemporáneos del afecto en las ciencias sociales han sido agrupadas bajo la etiqueta “filosofías de los procesos” (Stenner, 2011) y están inspiradas en la obra de Baruch Spinoza. En particular en su *Ética*, el filósofo neerlandés se propone reemplazar la visión cartesiana por un sistema en el que cuerpo y mente humana tienen un paralelismo ontológico e intenta dismantelar de esa forma la división mente-cuerpo establecida por Descartes en el *Tratado de las pasiones del alma*.

un fenómeno reciente ni responde a una sola causa. La persecución política, las crisis económicas, la guerra, el colapso medioambiental, entre otras razones, generan flujos poblacionales que muchas veces se enfrentan con duras políticas de regulación migratoria. La tensión entre la movilidad y los regímenes de control fronterizo en un horizonte de exclusión y de negación de la ciudadanía llevan a las personas a la desobediencia civil. Sin importar si son voluntarios o involuntarios, los desplazamientos son una sugestiva fuente de inspiración literaria, como lo demuestra nuestro corpus.

Cristina Rivera Garza es una escritora, traductora y crítica literaria mexicana que vive actualmente en Estados Unidos. Nacida en 1964, es profesora distinguida y fundadora del doctorado en escritura creativa en español en la Universidad de Houston. Ha publicado los siguientes libros: *Nadie me verá llorar* (1999), *La Castañeda* (2010), *La cresta de Ilión* (2002), *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación* (2013), *Había mucha neblina o humo o no sé qué* y *El invencible verano de Liliana*. Entre las numerosas distinciones que ha recibido, podemos mencionar el Premio Shirley Jackson en 2018, el Premio Iberoamericano Donoso en 2021 y el Premio Nuevo León Alfonso Reyes en 2021. En 2020 obtuvo la prestigiosa beca MacArthur Fellowship y fue galardonada con el Premio Pulitzer en la categoría “memoria o autobiografía” por *El invencible verano de Liliana* en 2024.

En el programa archival⁴ de Cristina Rivera Garza advertimos que la autora se instituye como arconte de una serie de archivos y en ese ejercicio da cuenta de la inexorable condición discontinua y anacrónica de la historia. Alejada de la linealidad, la memoria fragmentaria de los sujetos que ilumina no se escribe cronológicamente. El pasado del documento da cuenta del presente del afecto con un duelo que no se ciñe a un sentimiento, que puebla las imágenes y textos, de lo perdido (como la nostalgia por la hermana asesinada en un femicidio que nos relata en *El invencible verano de Liliana*), sino que se extiende al futuro (con la militancia en materia de género o con la posibilidad de reabrir su caso, por ejemplo). En este sentido, Rivera Garza trabaja con afectos archivables (Baron, 2014: 144) que se sostienen en materiales mínimos, pero de enorme potencia significativa.

La protagonista de *Autobiografía del algodón* es una investigadora que emprende la búsqueda de información sobre la historia de sus abuelos. Algo que descubre es que hay una conexión entre dicha historia y la del sistema de siembra del algodón y la de su posterior fracaso en la región que conecta los estados de Tamaulipas y Texas. Pero el primer gran problema con el que se enfrenta, además del silencio familiar y del escamoteo de testimonios, es la imposibilidad de llegar al lugar donde comenzó su historia debido a que había sido borrado de los registros cartográficos.⁵

⁴ En *Escrituras geológicas*, Rivera Garza explica: “Los documentos y el trabajo de archivo se encuentran, después de todo, en el corazón de todos los libros que he escrito, incluso en aquellos que algunos denominan de ficción pura y, dentro de ese rubro, como libros de la imaginación” (2022: 181). Lo que podríamos llamar su trilogía de la evocación, que contiene *Autobiografía del algodón*, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, y *El invencible verano de Liliana*, da cuenta de lo apuntado por la autora.

⁵ La pregunta por el origen rige obsesivamente el trabajo de la autora. Por ese motivo, la falta de información dota al texto de un sostenido tono conjetural en el que abundan los interrogantes y la lleva a tener que desplazarse hasta los territorios por los que se movieron sus antepasados. Una vez allí, descubre que nada de eso se ha conservado y concluye: “Es extraño nacer en un lugar que no aparece en los mapas. Con el paso de los años, mientras nos mudábamos de ciudad en ciudad hacia el centro del país, resultaba cada vez más difícil responder a una pregunta simple: ¿De dónde eres? Soy de un nombre que no tiene un correlato real. Soy de un sitio invisible para otros. Soy de lo que no está, excepto para mí. Para los míos. Soy de una cartografía subterránea. Pude haber dicho eso. Pude no haber dicho nada” (Rivera Garza, 2020: 193).

Vamos hacia allá, hasta esa esquina de Aridoamérica. Buscamos un pueblo que, a inicios del siglo XXI, no aparece en ningún mapa regional, mucho menos en uno del país. Buscamos un paisaje, un contexto, una manera de decir soy de aquí. O vengo de aquí (Rivera Garza, 2020: 98).

Como parte de su investigación, la protagonista debe trasladarse al lugar donde ocurrieron los acontecimientos, pero también debe explorar las instituciones oficiales que alojan datos sobre su familia. En los registros civiles, se encuentra con que parte de la información contenida es incorrecta (como el lugar de nacimiento de su abuela Petra, que figura como originaria de Zaragoza, pero nació en un pueblo llamado Los cuarenta),⁶ y es de difícil acceso o no se halla ningún registro, como por ejemplo sobre la huelga de Estación Camarón que José Revueltas llevó a la ficción en *El luto humano* en 1943, protesta de la que Rivera Garza imagina que pudo haber participado su abuelo José María. En relación con esto, Achille Mbembé examina la asociación del sentido de la palabra archivo con una institución u órgano del Estado que contiene elementos que han sido considerados dignos de conservación en un espacio público. El historiador camerunés afirma que la acción de archivar se aproxima al ritual del sepelio, por lo que dicho edificio puede interpretarse como una especie de sepulcro. En este sentido, gana relevancia la noción de “cronofagia”, que hace referencia al acto del Estado de capturar el pasado para liberarlo de cualquier deuda con otros: “La mejor forma de evitar que los muertos no provoquen disturbios no es solo enterrarlos, sino enterrar sus restos, sus desechos” (Mbembé, 2020: 4). Los archivistas habitan el sepulcro con la intención de devolverles la vida a los muertos para que se puedan seguir expresando. La huelga de 1934 en el Distrito de riego N°4 de Estación Camarón, con motivo del reclamo por un aumento del salario mínimo de 50 centavos a \$1,50 al día, hubiera sido omitida por la Historia de no ser por el registro escrito de José Revueltas. Su participación en el proceso de lucha, pero, sobre todo, la escritura de esos acontecimientos permitió rescatarlos del olvido al que iban a sumirlos como forma de castigo. Para Rivera Garza, “la atención a veces es una forma de la política” (2020: 24) y la escritura de una vida en un libro es una forma de regreso, una reparación.

Las tierras por las que se mueve fueron en diferentes etapas peligrosas por numerosos motivos (la presencia de animales salvajes, el riesgo de contraer enfermedades mortales, la amenaza de morir de sed o de hambre, la posibilidad de ser atacado por alguna persona, etc.) y continúan siéndolo debido al narcotráfico y a los femicidios. La conexión entre esos dos tiempos la lleva a reconocer que el pasado no se ha ido del todo y le permite entender la materia como algo nómada y al espacio como una experiencia sensible que encierra un relato. Pero, además, el texto le dedica un espacio sugestivo a la reflexión sobre la violencia del presente, a los riesgos a los que se expone al recorrer sola o sin la compañía de un varón un lugar donde aparecen mujeres asesinadas todo el tiempo. En relación con esto, Rivera Garza retoma los planteos de la filósofa italiana Adriana Cavarero, quien parte de la idea de que guerra y terrorismo (un concepto omnipresente, que le resulta vago y demasiado ambiguo) son nociones viejas para nombrar a la violencia contemporánea, por lo que acuña un nuevo vocablo: horrorismo.⁷ En parte esta decisión se sustenta en la revisión de la etimología de la palabra terror, la autora encuentra que en su origen están los verbos latinos *terreo* y *tremo*, los cuales dan cuenta de la experiencia física del miedo. Cavarero repara en que, mientras que el terror alude al movimiento porque

⁶ También hay un error en la fecha de su nacimiento, la familia sabe que ella nació en 1909, pero el municipio grabó en su lápida el año 1907. Asimismo, el nombre de su abuelo, José María Rivera Doñes, figura en algunos documentos como Doñez y Yañez.

⁷ El horrorismo aparece de manera recurrente en la producción de la autora mexicana. Consiste en un estado de parálisis básica consecuencia de lo que Rivera Garza llama en *Dolerse* (2015) un “Estado sin entrañas”, esto es, un orden institucional que rescinde su relación con el cuidado del cuerpo de la población. Además, observa que el horror es el espectáculo más extremo del poder y que en el otro extremo del horror está el dolor.

hace referencia a las acciones de temblar y huir, o, dicho de otra forma, el miedo hace mover los cuerpos, el horror denota un estado de parálisis al provocar un bloqueo semejante al que experimentaban las víctimas de Medusa. En su ensayo, analiza una serie de escenas en las que más que el terror, sobresale el horror de la deshumanización de las víctimas inermes, de lo que en el lenguaje bélico se llama daño colateral. El neologismo permite nombrar “una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad” (Cavarero, 2009: 25).

Sin embargo, ni la desorientación ni las amenazas apabullan a la protagonista de *Autobiografía del algodón*, quien se sirve de todos los recursos que encuentra a su paso para friccionar capas y capas y así poder establecer una conversación con quien ya no está aquí. En ese proceso de movimiento constante, Rivera Garza descubre que proviene de un linaje nómada e indígena y así se lo comunica a su hijo, Matías: “Somos indígenas, le anuncié sin contratiempo como quien trae un regalo. Veníamos de la Gran Guachichila” (2020: 154). Ese hallazgo activa un reconocimiento que no se agota ahí ya que es continuo el gesto especular de buscar coincidencias con sus antepasados. Ya sea en el nombre de su abuelo materno, Cristino, o en la figura de su abuela paterna:

Empecé a buscar información sobre Petra Peña, la tercera de mis abuelas paternas, demasiado tarde. Fallecida a los 32 años, en 1941, su ausencia dejó huérfanos a cinco hijos de muy temprana edad hace ya casi 80 años. La causa de su muerte, el lugar y la fecha de su nacimiento, el proceso de su matrimonio, todo eso pasó a ser parte de la especulación o del error. La memoria, como se sabe, funciona como la ficción. La memoria es la ficción por excelencia (Rivera Garza, 2020: 214).

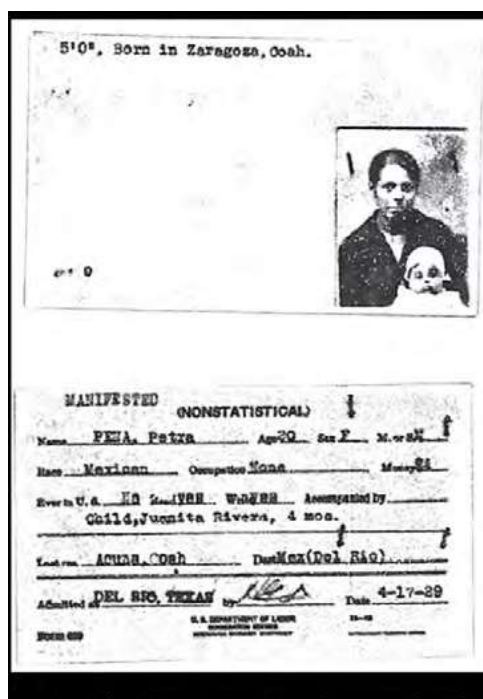


Imagen 1. Formulario 629 de cruce fronterizo: la abuela Petra y su hija Juanita.

Muchos espectros emergen en la obra de Cristina Rivera Garza, pero uno de los que reclama mayor atención es el de su abuela Petra. La autora cuenta en *Autobiografía del algodón* que sobresaltó cuando encontró su acta de casamiento con su abuelo paterno porque el documento

decía que “a las 12:00 horas de un 27 de junio de 1927, frente a un juez civil y un comandante de la policía, se presentaban a contraer matrimonio José María Rivera Doñez y Petra Peña, acusado el primero de raptó a la segunda” (2020: 99). Este descubrimiento le provocó un miedo a saber. El mismo sentimiento que unos años antes experimentó su padre cuando intentaba averiguar sobre José María. En un viaje familiar hacia los lugares por los que vivió esa oscura figura, solo pudo encontrar información dispersa y poco clara sobre un hombre que se casó y enviudó tres veces (antes de casarse con Petra, José María fue marido de Asunción y después de Regina). Rivera Garza se pregunta si hay una conexión entre la muerte de esas mujeres, entre el casamiento “por raptó” de su abuela y el femicidio de su hermana. El temor paraliza la investigación y anula la escritura, pero el interés por saber es más fuerte y la lleva a continuar con su pesquisa. Tal como advierte Arlette Farge en su exploración dentro de los archivos judiciales parisinos del siglo XVIII, estos son espacios en general poblados de personajes ordinarios, pero, como “los pobres no suelen escribir su biografía” (1991: 11), son los arcontes quienes vuelven visible el excedente de vida que inunda el archivo. El intento de buscar su significación, es decir, de volverlo descifrable, provoca una sacudida afectiva en quien entra en contacto con él porque, como plantea la historiadora francesa, todo archivo supone un x archiverx que se zambulle en los fondos y esa inmersión puede implicar su arrastre y extravío.

La insistencia en el hallazgo de coincidencias podría hacernos creer que este relato individualiza una experiencia social y, si bien hay una narración de sucesos íntimos, la lectura de la historia que realiza Rivera Garza puede hacerse solo en clave política. La obra se sostiene en el deber ético de documentar la realidad, interrogar a los espectros y usar la escritura como una herramienta contra la imposibilidad del trauma. Mario Cámara señala que el artista deviene archivista y su gesto es volver visibles y operativos espacios centrales o marginados, así como “desmontar en el sentido de atentar, el dispositivo archivo y su pulsión jerarquizante y clasificatoria” (2021: 13), algo que sin dudas Rivera Garza consigue en su producción.

“Sobrina, tenés que escribir la historia de Siria”: Cynthia Edul y un último regreso

En *La primera materia* (2024), Cynthia Edul indaga el origen de la escritura y su relación con los textiles. En ese rastreo hay un entrecruzamiento con su historia familiar, en particular con la experiencia de migración de sus antepasados. Cuando cuenta la muerte de su padre, sobre cómo su oficina se transformó en un depósito que contenía todo lo que no querían descartar,⁸ pero no sabían dónde ni por qué guardar, se pregunta: “¿Qué es el archivo de una vida, de muchas vidas, de las vidas de una familia, de un legado? ¿Qué se tira? ¿Qué se conserva? [...] ¿Puede haber obsolescencia en el archivo de una vida?” (2024: 83-84). Con estas preguntas de algún modo continúa con las inquietudes que expresa en una obra anterior, *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria*.

⁸ Cuenta la narradora: “Se acumulan relojes que no andan junto a fotos de atardeceres en playas de viejas vacaciones, radios sin recepción al lado de una linterna de explorador rota, monitores viejos con teléfonos descartados, conmutadores junto a máquinas de escribir automáticas que se quemaron, una heladera rota, objetos de decoración que quedaron de la casa familiar, un racimo de uvas de bronce, un águila y una familia de cervatillos dorados, a uno de los cuales le falta una de las patas, sellos, cajas con facturas de hace décadas, biblioratos, archivos, un paragüero, diapositivas de la luna de miel de mis padres en Egipto y su primer viaje a Siria para conocer a su familia, réplicas de Picasso, retazos de tela y viejos muestrarios. Una lenta construcción de un museo de la obsolescencia familiar” (2024: 82-83).

Reconocida con numerosos premios, becas y residencias de escritura, la novelista, dramaturga y directora argentina de teatro Cynthia Edul es autora de las obras de teatro *Miami*, *Familia Bonsai*, *La excursión* y *Adónde van los corazones rotos*. En 2012 publicó su primera novela, *La sucesión*, y en 2019 la segunda, titulada *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria*. En esta última, narra el viaje que hizo con su madre al país de Medio Oriente en octubre de 2010.

El motivo del viaje fue resolver una disputa legal entre los tíos de la protagonista por una herencia. Pero un año después, ya desatado un conflicto armado tras las protestas antigubernamentales, es uno de sus tíos el que pone palabra a un mandato: “Sobrina, tenés que escribir la historia de Siria” (2019: 162). Porque, como consecuencia de la guerra, la desintegración de la familia se agrava. Ya no solo los miembros se reparten una parte del año en un país y el resto en el otro o se trasladan una temporada a uno de los lugares para huir de alguna crisis, sino que, de permanecer en Siria, corren el riesgo de ser desaparecidos y asesinados. La posición transnacional de la familia de la protagonista la lleva a retornar sobre los pasos de sus ancestros en lo que podríamos definir como un “regreso en nombre de” (Perrilli, 2023) o un regreso prestado para testimoniar las heridas de un país al borde de la guerra. Este recorrido en el sentido inverso del camino que hicieron sus abuelos suscita una serie de interrogantes en torno a la relación entre memoria y territorio. La novela está organizada en tres partes: “Tierras solares”, “La hora del té” y “La tierra empezaba a arder”. En la primera, la protagonista nos cuenta lo siguiente:

En la calle, el pretendiente esperaba para despedirnos. Le saqué una foto a la tía Nela, al otro primo y a su nieta que nos saludaban desde el balcón. Después le pedí al pretendiente que posara para la cámara. Quería llevar un documento a mis hermanos de que en Siria casi había logrado casar a nuestra madre en segundas nupcias. Él sonrió. Estaba parado al lado de un árbol de pocas hojas, el cielo despejado, el bigote crespo, el pelo azabache y una sonrisa. Como en la foto, así iba a permanecer en mi memoria. Después, salimos de Yabrūd (Edul, 2024: 132).

En la novela se repite de manera sugestiva su voluntad de documentar la experiencia incluso en cuestiones acaso jocosas como la idea de su tía abuela, Nela, de casar a la madre de la protagonista con uno de sus hijos. Pero el tono cambia de modo rotundo en la segunda parte, cuando, ya de regreso en Argentina, reciben una llamada en la que les cuentan que ese primo se encuentra desaparecido y que posiblemente haya sido asesinado como parte de un plan sistemático de violencia del gobierno. *La tierra empezaba a arder* contiene 28 fotografías, pero nos tenemos que conformar y debemos confiar en una descripción detallada de la foto del tío desaparecido porque cierto recato pareciera querer preservarlo en el espacio de una celosa intimidad familiar. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes (1989) relata el hallazgo de una foto de su madre cuando ella tenía cinco años y se encontraba con su hermano en el jardín de invierno de la casa familiar. Pero no reproduce esa imagen en el libro. Para Marianne Hirsch (2021), Barthes no muestra la foto de su madre porque los lectorxs nos encontramos fuera de la red familiar de modos de ver y, por lo tanto, no podemos ver la imagen del mismo modo que él lo hace. Por otra parte, aunque es una foto de su madre y de su tío, es también una especie de autorretrato que revela los aspectos más íntimos de sí mismo.

La obra de Edul sostiene un incesante cruce de la materia vivencial con el registro ensayístico. Con la escritura de un diario de viaje que le permitía registrar incluso anécdotas menores y con una cámara Sony comprada a último momento en el aeropuerto, la protagonista toma las fotos que destellan en medio del relato. Edul trabaja con la materia de la propia experiencia y construye una novela que se mueve hacia zonas indiferenciadas del género. En uno de los paseos familiares, la narradora cuenta: “Hice varios intentos de sacar una foto de la mujer mirando la ciudad, pero el flash lo cubría todo. En mis fotos, la ciudad se distorsionaba, solo luces difuminadas. Borrosa y desenfocada, así me quedaría en la memoria” (2019: 53). Una operación frecuente en la obra

tiene que ver con la práctica ecfrástica. La narradora nos describe una imagen y a continuación o muchas páginas más adelante la fotografía se materializa como en el ejemplo citado. Sin embargo, a veces, como en el caso de la foto del tío-pretendiente, la imagen no se nos concede.

En numerosos pasajes de la obra, la narradora expresa que no está segura de algún detalle de lo que vivió en Siria. Cuando eso sucede, apela a las fotografías que tomó durante el viaje. Inventada por el empresario neoyorkino George Eastman en 1888, la cámara Kodak se promocionaba con el lema “Usted presione el botón, nosotros hacemos el resto”. La creación de la cámara significó la popularización de algo que hasta entonces había estado reservado a una élite que podía pagar por el registro de sus experiencias. La posibilidad de acceder a una cámara, amplificada con el avance de las tecnologías digitales, derivó en que hoy cualquiera de nosotrxs puede dar testimonio de algo con una imagen. La novela contiene tres series de imágenes: las fotos de sus parientes, las fotos de los paisajes y las fotos recogidas de internet. En la obra, una foto puede despejar una duda sobre una experiencia que se procura evocar.

No cabe duda de que la fragilidad de la memoria se encuentra cifrada en la figura de su abuela materna. Afectada desde joven por una esquizofrenia que impulsa a su esposo a tomar la decisión de regresar con ella a Siria, la mujer ya no reconoce su lugar de origen y tanto en Argentina como allí reclama que quiere volver a su casa. Su abuela llegó a nuestro país en 1927, cuando era una adolescente, con el objetivo de casarse con un hombre que había pagado por ese compromiso. Cuando bajó del barco, un oficial de aduana le preguntó por su nombre, ella, que no hablaba español, le respondió, pero al no entender la inflexión del árabe, el agente la anotó con un nombre nuevo: Delia Díaz. Con el paso del tiempo, su enfermedad se agravó tanto que Delia no solo dejó de reconocer a su marido, sino que no atendía cuando la llamaban por su nombre americano. Tanto ella como su nieta coinciden en la no pertenencia, en sentirse extranjeras con una identidad extraviada y en la imposibilidad de regresar a su hogar. La mujer ya no reconoce su lugar de origen y tanto en Argentina como en Siria reclama dónde está su casa. Una pregunta que se hace también muchos años después su nieta, quien llega como una visita al país de sus antepasados, pero pronto es advertida por su primo: “Este es tu país, dijo el primo, y la frase estaba dirigida a mí, aunque no tuviera vocativo alguno [...]. ¿Sabés que podés pedir la nacionalidad siria porque vos sos siria? [...]. Vos sos siria, vos no sos argentina, sos una expatriada” (Edu, 2029: 29). A medida que avanza el relato la narradora reafirma una identidad y una condición política que hasta el momento no había sido reconocida por ella, sino que es señalada por otro.



Abuela en Mar del Plata, 1945

Imagen 2. La abuela Delia en el mar

La tierra empezaba a arder se nos presenta como una especie de álbum familiar a cuyas fotos se vuelve cuando la memoria deja de ser confiable. Cuando la obra inicia, el tono de la narradora se presenta con una seguridad que se pierde en cuanto comienza el enfrentamiento armado. Las certezas se desintegran como se destruye el espacio. Así se vuelve más significativa la decisión de iniciar la novela de la siguiente manera:

La Siria que vos conociste ya no existe más. La tía regresaba y sus afirmaciones eran categóricas. Traía noticias y no de las buenas. Habían destruido todo (...) El recorrido que habíamos hecho unos pocos meses atrás parecía ahora arrasado por la fuerza de un huracán. Solo quedaba el reverso, que era violencia y era muerte. El pasado era ruina sobre ruina, tirada así nomás, como a quien no le importa lo humano, ni la historia ni tampoco el futuro, pero para nada (Edul, 2019: 9).

La protagonista de *La tierra empezaba a arder* se encuentra en una posición incómoda para hablar del conflicto en Siria. En parte porque no nació en ese país, por lo que todo lo que conoce es lo que su familia le ha contado y lo que ella ha investigado. No obstante, le resulta ineludible en tanto cuestión urgente del presente (causada por el desastre humanitario, social y político). El uso de las fotografías nos mostró de qué forma la foto familiar se saca del espacio de lo íntimo para renarrarse y propiciar así una incorporación al relato social (Seifert, 2022). Siria se vuelve un territorio real al tiempo que imaginario, debido a que es producto de representaciones personales (Ríos, 2023: 78), su sentido es dado a partir de quien enuncia. Hay un evidente pliegue entre lo familiar y lo político, pero, aun así, condicionada por su ajenidad, pareciera buscar una autorización para animarse a hablar del tema.

La narradora cree necesitar de un permiso para poder armar y exhibir un archivo migrante. Como ya hemos señalado antes, la literatura da muestras de un interés sostenido por el problema de la migración, que se evidencia en las numerosas obras que exploran ese nudo temático. En este punto sería conveniente apelar al plural y hablar de migraciones porque lo que se narra en este libro y en otros son más que desplazamientos físicos, también hay movimiento entre épocas, lenguas y géneros. La migración, en tanto fenómeno complejo desde lo humano y lo político, requiere de una mirada aguda que permita iluminar las singularidades de cada experiencia. Aunque podemos sostener que hay notas comunes en el conjunto: violencia, precariedad, desarraigo, etc. En la novela, atendemos a muchos retornos, el de la madre, la tía, el primo y la abuela, que de alguna manera parecen estar superpuestos desde la mirada transtemporal que la obra propone. Del mismo modo en que lo hacen sus personajes, al trabajar con la materia de la propia experiencia, Edul construye una novela que se mueve hacia zonas indiferenciadas del género. En una entrevista, la autora explica:

Había una verdad ahí que tenía que ver con un genocidio contemporáneo, absolutamente invisibilizado, que era algo muy cercano, y que para mí había que visibilizar. El intelectual tiene que, de alguna forma, visibilizar esas cosas. También había para mí razones que tenían que ver con el prejuicio sobre el arabismo; son sociedades a las que les van bajando el precio hasta que en un momento “son un par de tipos matándose entre ellos” y qué importa. Y no es así. Y aparte por supuesto poder contar estas diásporas, de las cuales yo era testigo. Uno dice “bueno, a mí, a mi madre le desaparecieron un primo”, ¿no? y yo estoy frente a frente con eso. Hay algo de esa guerra remota, pero tan cercana al mismo tiempo... Había que encontrarle un lugar, había que encontrarle una voz. También el autorizarse a escribir tiene que ver con cómo fui construyendo esa voz (Tentoni, 2019).

Podemos concluir que *Autobiografía del algodón* de Cristina Rivera Garza y *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* de Cynthia Edul consiguen de un modo sensible acceder, a pesar de las distancias temporales y geográficas, así como de la condición escurridiza de los sujetos cuya memoria intentan volver disponible, a la historia de sus muertxs. Pero para

lograrlo tienen que hallar una forma propia, la forma del archivo, cuyo efecto social demuestra la pulsión política de ciertas zonas de la literatura latinoamericana contemporánea. Georges Didi-Huberman, en un ensayo imprescindible para pensar el giro archivístico, repara en que su naturaleza agrisada responde tanto al desgaste del tiempo como a la persistente amenaza de que el archivo sea quemado. Además, destacada su carácter incompleto y explica que sus huecos son necesariamente rellenos con la imaginación (2009: 3). Ambas autoras, en su condición familiar nómada, reivindican lo afectivo con el relato de historias menores, vidas que se encuentran en los bordes de la Historia al tiempo que manifiestan la potencia de la imagen y del documento para la producción de emociones.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara, 2015, *La política cultural de las emociones*, México D.F., UNAM.
- ARFUCH, Leonor, 2016, “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, *deSignis* 24, pp. 245-254.
- BARON, Jaimie, 2014, *The archive effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Londres y Nueva York, Routledge Press.
- BARTHES, Roland, 1989, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- CÁMARA, Mario, 2021, *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- CAVARERO, Adriana, 2009, *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*, México D.F., Anthrophos.
- DERRIDA, Jacques y Anne Dufourmantelle, 2008, *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- DERRIDA, Jacques, 1997, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Editorial Trotta.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, María del Rosario, 2009, “Los archivos y la Archivística a través de la historia”, *Bibliotecas. Anales de investigación*, V, 5, La Habana.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007, *El archivo arde / Das Archiv brennt*, Berlín, Kadmos.
- EDUL, Cynthia, 2019, *La tierra empezaba a arder*, Buenos Aires, Lumen.
- , 2024, *La primera materia*, Buenos Aires, Tenemos las máquinas.
- FARGE, Arlette, 1991, *La atracción del archivo*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim.
- FOSTER, Hal, 2016, “El impulso de archivo”, *Nimio* 3, La Plata, pp. 102-125.
- FOUCAULT, Michel, 2002, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- GERBAUDO, Analía, 2010, “Archivo y literatura (o breve tratado de amor por las ruinas)”, *Cuadernos de filología francesa* 21, pp. 167-179.
- GUASCH, Ana María, 2011, *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal.
- HIRSCH, Marianne, 2021, *Marcos familiares: fotografía, narrativa y posmemoria*, Buenos Aires, Prometeo.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve, 2018, *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*, Madrid, Editorial Alpuerto.
- LARA, Ali, 2015, “Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead”, *Cinta moebio: Revista de Epistemología de Ciencias Sociales* 52, pp. 17-36.
- MASSUMI, Brian, 2015, *Politics of Affect*, Croydon, Polity.
- MBEMBÉ, Achille, 2020, “El poder del archivo y sus límites”, *Orbis Tertius* 31. Disponible en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe154>.
- PERRILLI, Carmen, 2023, “Viajes tras las tierras perdidas”, *El taco en la brea* 17, pp. 60-73.

- RÍOS, Marina, 2023, “El pueblo velado. Imaginarios y realidades en *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria* de Cynthia Edul”, *Anuari de Filologia. Llengües i Literatures Modernes* 13, pp. 77-91.
- RIVERA GARZA, Cristina, 2015, *Dolerse. Textos desde un país herido*, México D.F., Surplus Ediciones.
- , 2020, *Autobiografía del algodón*, Buenos Aires, Random House.
- , 2022, *Escrituras geológicas*, Madrid, Iberoamericana.
- SEIFERT, Marcos Germán, 2022, “Los pliegues de la extranjería. Familia, viaje y archivo en *La tierra empezaba a arder* (2019) de Cynthia Edul”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 48.
- STENNER, Paul, 2011, “James and Whitehead: assemblage and systematization of a deeply empiricist mosaic philosophy”, *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 3(1), pp. 101-130.
- TELLO, Andrés Maximiliano, 2015, “El arte y la subversión del archivo”, *AISTHESIS* 58, Santiago de Chile, pp. 125-143.
- , 2018, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*, Adrogué, La Cebra.
- TENTONI, Valeria, 2019, “Había una verdad ahí”. Disponible en: <https://eternacadencia.com.ar/nota/cynthia-edul-quot-habia-una-verdad-ahi-quot-/2469>.
- TICINETO CLOUGH, Patricia y JEAN O’MALLEY, H., 2007, *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press.