
Acercamientos disensuales a formas de violencias “en pleno sexo” en *La muerte me da* y *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza

Dissensual Approaches to Forms of Violence “in the Midst of Sex” in *La muerte me da* and *El invencible verano de Liliana*, by Cristina Rivera Garza

CÉCILE QUINTANA

CRLA-Archivos, Université de Poitiers, Francia
cecile.quintana@uni-v-poitiers.fr

Resumen: En el contexto mexicano de muertos y heridos, *La muerte me da* (2007) y *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza interrogan las formas del lenguaje de la violencia —básicamente de género (feminicidios)— que pueden ser potenciadas por el arte. Para abordarlas, nos valdremos de la premisa de Sidra DeKoven Ezrahi respecto al Holocausto cuando considera que “el arte mimético no sirve para representar la violencia contemporánea porque no se puede ya recurrir a arquetipos tradicionales de la experiencia humana” (cit. en Reati 33). Para atajar lo mimético a favor de prácticas disensuales (ver Rancière, *El malestar*), abordaremos la violencia ya no sólo como una temática sino como un modo de enunciación contemplado desde la triple dimensión de género, de lo poético y lo comunitario.

Palabras clave: México, feminicidio, poesía, lenguaje, disenso

Abstract: In a Mexican context of death and injury, *La muerte me da* (2007) and *El invencible verano de Liliana* (2021) by Cristina Rivera Garza question the forms of the language of violence—basically gender violence (feminicides)—that can be enhanced by art. To address these forms, we will rely on Sidra DeKoven Ezrahi’s premise about the Holocaust when she considers that “mimetic art does not serve to represent contemporary violence because one can no longer fall back on traditional archetypes of human experience” (quoted by Reati 33). To understand how the mimetic is cut short in favor of dissensual practices (see Rancière, *El malestar*), we will address violence not only as a theme but as a mode of enunciation contemplated from the triple dimension of gender, the poetic and the communal.

Keywords: Mexico, Feminicide, Poetry, Language, Dissensus

Recibido: diciembre de 2023; **aceptado:** mayo de 2024.

Cómo citar: Quintana, Cécile. “Acercamientos disensuales a formas de violencias ‘en pleno sexo’ en *La muerte me da* y *El invencible verano* de Liliana de Cristina Rivera Garza”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 48 (2024): 20-33. Web.

Introducción

Es verdad, la muerte me da en pleno sexo.
Alejandra Pizarnik

Los mexicanos se ven rodeados a diario de imágenes o mensajes sobre actos violentos en contextos familiares, laborales y urbanos, siendo una de sus formas más bárbaras la exposición de cuerpos desmembrados, cuya descripción hace relevante la escritora mexicana Rivera Garza en su ensayo *Dolerse*:

El 14 de septiembre de 2011, despertamos de nueva cuenta con la imagen de dos cuerpos colgando de un puente. Un hombre; una mujer. Él, atado de las manos. Ella, atada de muñecas y tobillos. Justo como tantas ocasiones, y como también lo notaron con cierto pudor en las notas del periódico, los cuerpos mostraban huellas de tortura. Del abdomen de la mujer, abierto en tres puntos distintos, brotaban entrañas. (2)

En esta horrenda puesta en escena, la locución adverbial “de nueva cuenta”, nada anodina, pone el dedo en la llaga de la explícita contaminación del espacio cotidiano por la devastadora ola de violencia, así como en la pasividad e impotencia de quienes la viven y observan. Si bien nuestro propósito no es abordar las causas, formas y espacios que ocupa la violencia en la vida privada y social de los mexicanos, nos parece congruente aclarar con Marcelo Bergman, a modo de introducción y desde las ciencias sociales, algunos elementos del contexto:

Es muy probable que muchos de los muertos y heridos de la violencia en México no tengan relación directa con la lucha por las plazas o las rutas de la droga, sino que resulten de la proliferación de armas, de la desaparición del Estado y de la disponibilidad de “ejecutores” privados o grupales. Aunque desde luego hay mucha violencia entre bandas por el control territorial, el desencadenamiento de la violencia seguramente se propaga a otras esferas de la vida cotidiana. (65)

En este contexto de muertos y heridos, que aún se exacerbó en el 2007 por decisión del Presidente Calderón de enfrentar el problema como una guerra, nos interesaremos en el caso específico de los feminicidios tal como los aborda Rivera Garza en dos de sus obras: *La muerte me da* (2007) y *El invencible verano de Liliana* (2021). Llevar a cabo un análisis comparado entre dos obras tan distintas supone un desafío, empezando por el mismo tema del feminicidio que damos por sentado pero que ni siquiera se ve representado al menos literalmente, en *La muerte me da*, cuando en *El invencible verano de Liliana* se ve relatado desde la perspectiva de la no ficción, a través del caso personal de la hermana asesinada de la autora. Esta observación nos encarrila de entrada hacia una reflexión sobre las herramientas que la literatura tiene a su alcance para problematizar y estetizar la violencia contemporánea de manera antimimética, oblicua y desplazada. Se tratará de estudiar en este artículo, desde temporalidades y experiencias distintas pero cruzadas, cómo *El invencible verano de Liliana* y *La muerte me da* interrogan las formas del lenguaje del feminicidio que pueden ser potenciadas por el arte y la poesía entendida, según la definición de Badiou,

como una “obra del pensamiento”¹ y no como un género literario. A partir del exterminio de los judíos de Europa, Badiou antepone las posibilidades de la poesía a las de la filosofía para seguir pensando las violencias de la Historia. Por la raigambre que encuentra la obra de Rivera Garza en la poesía² como “lugar de la lengua en que se realiza una propuesta sobre el ser y el tiempo” (Badiou 49), enfocaremos lo artístico y poético de los dos textos sin oblicuar, nunca, lo literalmente inaceptable.

Mímesis, arte y disenso

Las modalidades descriptivas de los cuerpos desmantelados que hemos expuesto en la introducción reproducen un estilo forense despersonalizado que encontramos en uno de los libros más relevantes del siglo veinte sobre feminicidios, *2666* de Roberto Bolaño: “La muerta tenía diez años, aproximadamente. Su estatura era de un metro y veintisiete centímetros. [...] En el cuerpo se apreciaron ocho heridas de cuchillo, tres a la altura del corazón” (Bolaño 627). Nos referimos al muy estudiado capítulo “La parte de los crímenes” que puede leerse como “una plasmación literaria de la *teoría del feminicidio*”, según Elisa Cabrera García (26). Desde esta publicación de principios del siglo veinte, que no puede sino relacionarse con la previa y minuciosa investigación de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (2002), han sido muy activos y numerosos los relevos tanto artísticos, teóricos como asociativos para visibilizar los crímenes de género. Aunque nos centraremos sólo en nuestras dos obras, es conveniente tomar en cuenta el contexto de valiosa y masiva producción sobre el tema de los feminicidios a la hora de formular las preguntas que nos orientarán. ¿Cómo lidian las herramientas del lenguaje literario con la violencia extrema? ¿Qué tan válida y legítima resulta la búsqueda formal para tocar temas sensibles y dolorosos como el feminicidio? Estas preguntas apuntan a las modalidades de la representación literaria y por ende a los posibles recursos de la mimesis que resultan ostensiblemente derrotados en *La muerte me da*. En esta novela, los crímenes seriales no son relatados desde la estabilidad del significado ni la linealidad de la narración y menos aún desde las convenciones del género policial que se ven engañosamente convocadas. Estos primeros elementos que recalamos responden a lo que apunta Fernando O. Reati al estudiar la novela argentina entre 1975 y 1985 y considerar la necesidad de nuevos modos enunciativos para contener una violencia protuberante que se expande en formas cada vez más inéditas:

Como afirma Sidra DeKoven Ezrahi respecto al Holocausto, el arte mimético no sirve para representar la violencia contemporánea porque no se puede ya recurrir a arquetipo-

¹ “Sin embargo, la poesía y los poetas de los que hablamos no representan toda la poesía. Se trata de los que proponen una obra inmediatamente reconocible como una obra del pensamiento y para quienes el poema representa, en el lugar preciso en que falla la filosofía, el lugar de la lengua en que se realiza una propuesta sobre el ser y el tiempo” (Badiou 49; la traducción es nuestra, C.Q.).

² Rivera Garza también escribe poesía, pero no hace distinción de género; la poesía puede encontrarse en la prosa. En la novela, la poesía es considerada como una forma superior de escritura: es la “corona de la escritura [...], la meta de toda escritura” (*La muerte me da* 38).

pos tradicionales de la experiencia humana; los hechos son tan extraordinarios que el sistema ético y estético tradicional no basta para comprenderlos y por ende tampoco para representarlos. (33)

Reati concluye que “el escritor debe buscar estrategias originales, no mímicas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas” (34). Interesada también en estudiar los vínculos entre violencia y literatura, Teresa Basile completa el análisis de Reati muy juiciosamente al condicionar el estatus de una obra de arte, como objeto en sí, a la misma negación de la mimesis: “Con ello se vacía la representación, se niega la mimesis, el mensaje, la catarsis o a la transferencia liberadora para reconvertir a la obra de arte en un objeto en sí, absoluto, pura corporalidad y energía” (8). En términos de Rancière, esta negación de los moldes formales del mimetismo podría considerarse como una forma asumida y necesaria de disenso, por la cual la obra de arte adquiere corporalidad y asume, con la radicalidad que le corresponde, una función política (ver Rancière, *El malestar* 27).³ La dimensión de lo político en términos de Rancière abarca la esfera de una experiencia común que no se ajusta a la esfera del poder. Este acercamiento coincide con lo que expone Rivera Garza cuando denuncia, en contextos cotidianos de violencia extrema y unilateral, la desidia del Estado y el uso instrumental que éste hace de la noción de lo político.⁴ El consenso como “[...] modo de estructuración simbólica de la comunidad” (Rancière, *El malestar* 140) implicaría una forma hegemónica de la política frente a la que el arte, en su especificidad, podría definirse como una práctica del disenso. En este sentido, la escritura de Rivera Garza es disensual. Opta por contener las formas patentes de la violencia en un lenguaje literario que no sea reiterativo. Pues la repetida exposición y posible saturación de imágenes de cadáveres nos pone ante el riesgo de hacernos cómplices de la violencia, al menos por la forma en que la miramos o en que ya, precisamente, no la vemos. En efecto, el aumento de la violencia contiene el riesgo de un aumento del nivel de aceptación de la misma. De ahí la necesidad de brindar visiones disensuales. Al respecto, nos parece aclaradora la agudeza de Rivera Garza en una conferencia del 2007 en Madison (“Comments”), cuando explicaba que describir miméticamente la forma en que falleció una víctima era volver a matarla. En este comentario aflora la profunda y constante preocupación de la autora por participar en la afanosa búsqueda de

³ Notemos que la idea del arte como un “objeto en sí” recuerda la noción de un “régimen específico de lo sensible” al cual está asociada la definición, para Rancière, del concepto de estética que el filósofo no asume como una teoría sino como “un modo de ser propio” (*El reparto* 35).

⁴ “El Estado es, sin embargo, un verbo y no un sustantivo; el Estado, como el capital, es una relación. Cuando, de manera unilateral, el Estado mexicano, administrado por una enérgica generación de tecnócratas convencida de la primacía de la ganancia sobre la vida, se sustrajo de la relación de protección y cuidado para y con los cuerpos de sus ciudadanos, entonces se produjo la intemperie. Justo ahí, en el escenario de esa intemperie atroz, es que los cuerpos de sus ciudadanos además de vulnerables –que es parte de una condición humana–, se volvieron inermes –que es una circunstancia generada artificialmente por las formas de violencia unilateral producida por la tortura. En su indiferencia y descuido, en su noción instrumental de lo político e incluso de lo público, el Estado sin entrañas produjo así el cuerpo desentrañado: esos pedazos de torsos, esas piernas y esos pies, ese interior que se vuelve exterior, colgando” (*Dolerse* 4).

estrategias originales ante aquellas formas de atropello al cuerpo humano. En un clima de desgaste moral que anuncia un final trágico, la inflexible voz de Bernarda Alba de la obra de teatro de Federico García Lorca declara: “Aquí no pasa nada”. En un país en que hasta la fecha no se ha detenido la creciente ola de feminicidios, como si *aquí no pasara nada*, las obras de Rivera Garza intervienen como una distorsión de aquella sentencia lorqueana conminatoria, al proponer formas estridentes de representar la violencia que significan que no sólo les pasa *algo* a aquellos cuerpos sino también al lenguaje que los representa. Como obra de creación, *La muerte me da* interroga regímenes específicos de integrar la violencia como una posibilidad de la escritura a su vez atropellada. La literalidad se ve de entrada atajada con el desplazamiento de la asignación genérica del concepto de víctima sexual: los cadáveres exhibidos y atacados “en pleno sexo” son hombres emasculados, no mujeres. Rivera Garza descoloca los lugares de enunciación y objetos intervenidos para forzar nuestra mirada muda, atrofiada e inerte; para que el surgimiento de aquellas imágenes no miméticas y estrepitosas de feminicidios *masculinizados* ya no sean vistas de nueva cuenta como “reflejos de lo real”, en términos de Rancière, sino como enunciados poéticos capaces de generar, más bien, “efectos reales” (*El reparto* 57). En *La muerte me da*, no hay motivo, ni asesino, ni móvil; en resonancia con lo que hoy se tipifica como crimen de género, puede deducirse que los hombres de la novela se ven atacados por el simple hecho de ser hombres: “Una asesina serial. Alguien con la suficiente crueldad o frustración o demencia como para atacar hombres y, de forma violenta, con saña o indiferencia, cercenar sus genitales” (39). El mismo título de la novela, recortando una frase de los diarios de Alejandra Pizarnik, no declara sino el sexo como el exclusivo blanco del crimen: “Es verdad, la muerte me da en pleno sexo” (*La muerte me da* 70). Así, a la luz de *El invencible verano de Liliana*, nos atrevemos a leer la novela pseudo policial *La muerte me da* como una primera etapa de aquella reflexión y búsqueda de Rivera Garza sobre posibles formas de escritura del feminicidio cuando la palabra aún no circulaba con la fluidez de hoy y cuando tampoco existía una escucha social como la de hoy, en 2021 –año de publicación de *El invencible verano de Liliana*– frente a los miles de casos de mujeres asesinadas y despreciadas por la justicia de las cuales Liliana es emblemática.

Género, violencia y lenguaje

La entrañable, púdica y reparadora relación que Rivera Garza entrega de la vida y asesinato de su hermana Liliana por su ex novio, treinta años después de los hechos, invita a ahondar en el problema de la violencia masculina cuestionando las potencialidades del lenguaje y, más precisamente, de un lenguaje común, siendo la palabra feminicidio la piedra angular del sistema semiótico que evidencia la cuestión política y estructural de violencia de género que durante tantos años se ocultó, por catalogar estos crímenes contra mujeres no como crímenes de género sino como crímenes pasionales, recreacionales o sin motivo. En relación con lo que el lenguaje visibiliza en *El invencible verano de Liliana*,

la ausencia de móvil en *La muerte me da* significa y exhibe de manera disensual lo que fundamenta precisamente el crimen de género: asesinar a una mujer/hombre sin motivo, por el simple hecho de ser mujer/hombre. En otro texto impactante sobre feminicidios de la argentina Selva Almada, *Chicas muertas* (2015), el ingenuo pero acertado comentario de la narradora da en el clavo de la tan espeluznante definición del crimen de género: “No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo, fui hilvanando” (12). La perspectiva de Almada también es la de la no ficción para evocar tres casos de feminicidios silenciados por la justicia, como en el caso de Liliana. “No sabía” dice la narradora: en Argentina, en los años ochenta, tampoco circulaba la palabra feminicidio. Saberlo, en 2021, lo cambia todo. Saberlo, aceptarlo y reconocerlo permite derrotar todos los móviles usados anteriormente por los moldes de dominación del patriarcado para juzgar e incluso culpar a la mujer:

A gran parte de los feminicidios que se cometieron antes de esa fecha se les llamó crímenes de pasión. Se le llamó andaba en malos pasos. Se le llamó ¿para qué se viste así? Se le llamó una mujer siempre tiene que darse su lugar. Se le llamó algo debió haber hecho para acabar de esta forma. Se le llamó sus padres la descuidaron. Se le llamó la chica que tomó una mala decisión. Se le llamó, incluso, se lo merecía. (*El invencible verano* 34)

Los efectos de resonancia que *a posteriori* establecemos entre *El invencible verano de Liliana* y *La muerte me da*, en el contexto de hoy, más atento y receptivo a las cuestiones de violencias de género, aunque no en todas las esferas sociales ni institucionales, inducen una reflexión sobre los usos y límites del lenguaje que contribuye a forjar las herramientas de un conocimiento más complejo y lúcido del mundo. En su contribución al debate, Carlos Pabón apunta este enriquecimiento al que abocan formas y prácticas arriesgadas de representar la violencia en Latinoamérica: “Se trata de elaborar una estética que pueda enriquecer nuestro entendimiento de una realidad mucho más compleja de lo que sugieren los acercamientos ‘objetivistas’ que reducen nuestra comprensión [...]” (11). Aunque de forma indirecta, este comentario establece algún roce con la visión del poema de Aristóteles definido como una forma superior de inteligibilidad de las acciones humanas (ver Rancière, *El reparto* 58).⁵ *La muerte me da* y *El invencible verano de Liliana* materializan las coordenadas de un esquema de comprensión del mundo, en dos momentos históricos que no cuentan con el mismo lenguaje común ni el mismo afecto colectivo. La puesta en circulación de la palabra feminicidio, a principios del siglo veinte, fue ganando poco a poco el espacio público y jurídico hasta llegar a tipificarse como un delito:

El feminicidio no se tipificó en México sino hasta el 14 de septiembre de 2012, cuando el Código Penal Federal lo incorporó como un delito: “Artículo 325: Comete el delito de feminicidio quien prive de la vida a una mujer por razones de género”. (*El invencible verano* 34)

⁵ “La otra consecuencia que saca Aristóteles es la superioridad de la poesía, que da una lógica causal a una sucesión de eventos, sobre la historia, condenada a presentar los eventos según su desorden empírico” (Rancière, *El reparto* 58).

El concepto se convierte en el centro desde donde se van expandiendo, como círculos, los términos de una surtida taxonomía capaz de identificar todos los momentos y factores de riesgo que preceden el acto irreversible de matar a una mujer. Para dar a conocer este campo léxico figurado como un violentómetro, Rivera Garza se fundamenta en los trabajos de Jacquelyn Campbell y su lista de veintidós momentos o actos que visibilizan las formas crecientes de la violencia doméstica (ver *El invencible verano* 48). Por ser obra de ficción, la novela *La muerte me da* potencia procesos antimiméticos para visibilizar dicha violencia, siendo uno de ellos la inversión de las asignaciones genéricas entre víctima sexual y victimario. A continuación, quisiéramos enfocar ya no sólo el cómo se visibiliza sino el cómo se mira la violencia, interrogando la mirada de quienes son testigos de ella. Dicho aspecto lo introducimos al inicio desde la perspectiva del letargo cotidiano que provoca la saturación de imágenes violentas que, por lo mismo, ya no se alcanzan a ver. Ahora lo queremos abordar desde los planteamientos epistemológicos sugeridos por el disensual dispositivo antipolicial de *La muerte me da*.

Visibilizar *versus* ver

En una novela policial clásica, los valiosos indicios brindados por el testigo son meticulosamente estudiados para entender lo que revelan sobre el caso y el asesino; en nuestra novela, se analizan a contracorriente para entender lo que dan a conocer del testigo:

El arma pone al descubierto al victimario –el filo, el costo, la estratagema de la ocasión, el furor, la saña–. Pero el crimen también revela al que lo mira –al que pasa cerca, y, lleno de miedo, se paraliza; al que cierra los ojos, escandalizado; al que se sigue de largo, esperando salvar su indiferencia o su prisa; al que, con los ojos abiertos, cae fascinado. (Rivera Garza, *La muerte me da* 209)

A partir de esta disección de la mirada del testigo, Rivera Garza da un paso más en el abordaje de la violencia como una posibilidad del arte. La representación antimimética de los cadáveres, problematizada a partir de la mirada del receptor, establece progresivas conexiones con el campo del arte y lo bello. Cuando la testigo vuelve a observar las fotografías de los cuerpos bajo la insistencia de la Detective, ve, según sus propias palabras, “otra cosa”:

No despegué la mirada de la fotografía. Vi, en cambio, otra cosa, uno siempre ve otra cosa, vi las imágenes de una instalación: Jake y Dinos Chapman, nacidos en la década de los 60, habían dispuesto tres figuras masculinas de tamaño natural alrededor de un tronco. Atados y desnudos, en posiciones de lejanas resonancias religiosas (un cuerpo crucificado, los brazos abiertos), los hombres que colgaban de los troncos carecían de genitales. (*La muerte me da* 23)

La perturbadora referencia a los hermanos Chapman, introducida como una matriz interpretativa de nuevos significados, desplaza los esquemas usuales de lectura e investigación de un caso criminal. El desliz hacia el campo de lo

artístico termina de operarse con las frases de Pizarnik colocadas, a modo de firma criminal, junto a los cadáveres: “La detective y el ayudante de la detective no pudieron evitar reconocer la belleza de la frase y la belleza de la composición de la frase. Y la precisión macabra de la frase: esa belleza: *Es verdad, la muerte me da en pleno sexo*” (*La muerte me da* 70). El o la *serial killer* propone sistemáticamente una inspirada poetización de la escena del crimen. La belleza del verso de Pizarnik magnifica la muerte y la subsume como parte de un cuadro estético o, más bien, de una *performance* que podríamos titular “composiciones cadavéricas”. En la puesta en escena artística del horror como figuración de la mirada cómplice del espectador, intervienen más personajes conocidos de *performers*, como la serbia Marina Abramovic o la italiana Gina Pane. Las dos se vuelven emisoras de mensajes codificados a Rivera Garza, quien aparece en la novela como la principal testigo y especialista de Pizarnik. En el trabajo de estas artistas evocado en el entrevero falsamente detectivesco de la novela, se abisma una reflexión sobre las modalidades receptivas de la violencia hecha obra de arte, valiéndose de una identificación entre el espectador de cuerpos maltratados en el marco del *body art* y el testigo de escenas criminales. Marina Abramovic y Gina Pane han puesto en peligro su integridad física y mental por medio de flagelaciones o laceraciones. Abramovic ha congelado incluso partes de su cuerpo en bloques de hielo; ha tomado productos psicoactivos y de control muscular hasta perder el conocimiento. Al igual que las obras de las *performers*, los cadáveres estetizados perturban y provocan aquel momento de peligro mencionado por Marina Abramovic:

Decía Marina Abramovic que ella estaba interesada en un arte que perturbara y que provocara un momento de peligro. De esa manera, añadía, el público espectador no tendría otra alternativa que estar en el aquí y ahora. Decía: hay que dejar que el peligro te apunte, ésa es la idea, colocarte en el blanco del ahora. (*La muerte me da* 108)

Así, el acto de contemplar la obra de arte viene siendo un elemento constitutivo de la misma; al sujeto observador le apunta la obra hasta ponerlo en el centro, en el “aquí y ahora” de la Historia y su conciencia. Entendemos que el cómo se representa la violencia depende antes que nada de cómo se la mira. A partir de la mirada de la testigo se abisma la del propio lector de la novela, puesto ante aquel momento de peligro necesario para no caer en la banalización de la violencia generada por una literatura del crimen estandarizada que precisamente la oculta más de lo que la problematiza. La representación de los cadáveres, resignificados como *performances*, interroga nuevos regímenes de identificación y, en relación con la cuestión del feminicidio, entra en conflicto con las lógicas de jerarquía del sistema dominante.

Lo poético y lo común

La aparición, el uso y la circulación de las palabras no se dan sino dentro de un circuito colectivo en el cual, según la concepción de Rivera Garza, el escritor no es una autoría sino un relevo. Desde el énfasis que le da Nicanor Parra a la misión del poeta en “Cambios de nombre”, afinamos nuestra premisa: “El poeta no cumple su palabra / Si no cambia los nombres de las cosas” (83).

En *El invencible verano de Liliana* se introduce como una necesidad vital el invento y cambio de palabras para caracterizar apropiadamente las violencias de género: “llamar a las cosas por su nombre requiere, a menudo, de inventar nuevos nombres” (*El invencible verano* 52). Ya mencionamos al respecto el valioso trabajo taxonómico de Campbell. Se nos hace ahora necesario abrir un espacio más intrascendente a la discusión ya que *El invencible verano de Liliana* no se reduce a un manual de instrucciones; tampoco convendría clasificarlo dentro de la llamada literatura testimonial. Su valor literario y poético raya en el despliegue de voces acogedoras de la vitalidad y libertad de Liliana en las que se edifica la narración. En su conferencia del 13 de octubre del 2022, en el marco del coloquio sobre “Ficción-No ficción en América Latina” en la Universidad de Poitiers, Rivera Garza dijo haber escrito un libro *con*, y no *sobre*, Liliana. Este *libro común*, que une las voces de Liliana y Cristina a partir del material archivístico (cartas, cassettes, planos, notas, dibujos, poemas) que la misma Liliana consignó asiduamente hasta el final de su vida, se ve intervenido por el coro de voces de los amigos, parientes y conocidos, constitutivas de una afectividad colectiva. Estrechar los vínculos de la comunidad celebrando una palabra colectiva nos recuerda la especificidad de la poesía en sus orígenes. Dicha dinámica comunitaria nos remite también a la visión que tiene Rivera Garza de la escritura como una forma políticamente relevante del estar-en-común: “Pensar la comunidad, que es pensar el afuera del sí-mismo y la aparición del entre que nos vuelve nosotros y otros a la vez, es una tarea sin duda de la escritura” (*Los muertos* 272). El poema coral “La Reclamante” (ver *Dolerse*) expone otro ejemplo de cómo Rivera Garza va enhebrando distintas voces poéticas para expresar el dolor de una madre devastada por la pérdida de sus dos hijos adolescentes, asesinados en Ciudad Juárez en 2010. En este poema-*collage* se cuela la voz de una *Mater dolorosa* desconsolada pero digna y vigorosa, Luz María Dávila, junto con las palabras de Rivera Garza, las de la periodista Sandra Rodríguez del *Diario Juárez* y algún que otro verso del poeta López Velarde. En *El invencible verano de Liliana*, la palabra íntima de Rivera Garza, como la de Luz María Dávila, asociada a las demás voces cómplices, cumple una función arropadora: “El dolor nos saca del terreno de la violencia: el dolor arropa a la violencia con su manto de humanidad” (*Dolerse* 19). En este acto de amparo verbal, en que la palabra, desde lo íntimo, enuncia lo común, ocurre lo poético-político. En *La muerte me da*, los versos de Pizarnik también ponen al descubierto el modo de decir específico de la poesía, o sea, el modo “de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas” (Rancière, *Política* 24). De hecho, el estudio del estilo de Pizarnik se vuelve una pieza central de la investigación policial, hasta determi-

nar el contenido exclusivo de uno de los capítulos, bajo la forma de un ensayo académico sobre Pizarnik. *La muerte me da*, que también es el título de un libro de poesía incluido en un capítulo, metaforiza aquella posibilidad para la poesía no sólo de inventar palabras sino de reinventar las articulaciones entre signos existentes, entre significado y significante. Acudimos de nuevo al poema “Cambios de nombre” de Nicanor Parra para realzar estas opciones:

¿Con qué razón el sol
Ha de seguir llamándose sol?
¡Pido que se le llame Micifuz
El de las botas de cuarenta leguas!
¿Mis zapatos parecen ataúdes?
Sepan que desde hoy en adelante
Los zapatos se llaman ataúdes. (83)

Como práctica y operación de captura de lo real, la poesía ofrece insondables posibilidades. Frente a la ineficiencia de la lógica inductiva de la Detective o el estilo mimético de la Periodista de la nota roja, sólo la lectura de Pizarnik permite avanzar sobre el caso: “Es la clave, lo sabes bien –asegura, vehementemente–, o debes saberlo. Deberías. Sin leerla, sin leerla bien, nunca podrás dar con el culpable” (*La muerte me da* 124). Por rebasar el nivel denotativo, literal o realista, la poesía, y en particular la de Pizarnik, brinda la forma más subsistente y a la vez disensual de enunciar los cuerpos desmembrados. Esta premisa se ve respaldada por una puesta en perspectiva del estilo forense capaz de entregar valiosas informaciones anteriores a la muerte. En efecto, el método disecador usado para leer cadáveres se ve legitimado como un modo enunciativo ajustado al de Pizarnik: “Otro cuerpo sin vida. Otro ciudadano. Signos de mutilación. (una manera de enunciar)” (*La muerte me da* 308). Los cuerpos recortados en alterados renglones descriptivos se vuelven fragmentos de enunciados; la mutilación interviene como principio activo de una escritura antimimética generadora de nuevos imaginarios.⁶ Las palabras como unidades del discurso derrotan la estabilidad de la frase para tratar de reconstituir poéticamente el cuerpo desmembrado y crear una imagen que, a pesar de destacar como fragmento o harapo, figura un principio de unidad; como imagen poética el cuerpo forma un todo en su misma fragmentación:

El adjetivo que corta.
Los ojos: grandes, habitados, oscuros, juntos, curiosos.
Las manos: largas, finas, huesudas, suaves, ambarinas, pianísticas.
El cabello: entrecano, brillante, corto. (*La muerte me da* 147)

⁶ Según Manzoni en su estudio sobre narrativas de la violencia: “Complejas operaciones de escritura transforman los lenguajes y la sintaxis de las narraciones para proponer nuevos relatos que, instalados a su vez en los difusos márgenes que convencionalmente delimitan espacios y géneros, transforman, entre otros imaginarios, las poéticas de la violencia” (111). Pizarnik, sin embargo, veía su estilo sincopado como un impedimento por acceder a una forma de escritura plena que ella identificaba con la prosa: “Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical. Es que me falta el sujeto. Luego, me falta el verbo. Queda un predicado mutilado, quedan harapos de atributos que no sé a quién o a qué regalar” (*La muerte me da* 197).

El efecto de unidad también se crea a nivel visual, pues los adjetivos desgranados verticalmente producen un efecto de simultaneidad en el acto de lectura que confunde, en un mismo plano, los distintos niveles descriptivos de los ojos, las manos y el cabello, así como sucede con una imagen o pintura en que todos los elementos asaltan el ojo a la vez. En otro ejemplo, lo fragmentado de la descripción restituye tres dimensiones juntas, así como las enuncia Ivonne Sánchez Becerril: “El lenguaje reproduce la desarticulación del cuerpo, la mirada desencajada y la violencia del asesinato” (95):

Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Algo deshecho. (16)

En estos harapos verbales, se cifra de nuevo un efecto de simultaneidad por verse expresados el estado del cuerpo, el trauma del testigo y el modo operatorio del asesino. La sensación de simultaneidad entra en tensión con el régimen propio de la lectura y la escritura basadas en un principio de sucesividad. De modo que también se ve forcejeado el mismo acto de lectura. La falta de linealidad —lamentada por Pizarnik⁷— se vuelve un recurso estructurante de aquel efecto de percepción inmediata y simultánea de los elementos descritos, que atina, además, a reproducir la forma de hablar propia de los cuerpos doloridos o sufridos, evocada en *Dolerse*:

El cuerpo dolorido habla, pero habla *a su manera*. Habla entrecortadamente. Titubea. Tropieza. Pausa. Hay que encontrar una manera de escribir (una manera de representar) que emule y encarne esa manera de hablar. (19; la cursiva es nuestra, C.Q.)

En su búsqueda formal por representar la realidad más insostenible con la mirada, Rivera Garza logra que el propio lenguaje tropiece y titubee para volverse la *expresión de* y no la *expresión sobre* el cuerpo. Lo que en realidad se mimetiza no son los cuerpos mutilados sino el mismo acto de mutilar como potencialidad creativa, inspirada en Pizarnik. Desde una perspectiva freudiana, dicho acto se ve resignificado en la novela como complejo de castración, dentro del marco definido por una jerarquía de género, para establecer un último ajuste de tuerca a la lectura de estos crímenes como crímenes de género. Sólo que la ausencia/deseo de pene ya no sirve para definir a la mujer como un sujeto problemáticamente incompleto sino al hombre, literal y simbólicamente privado de su masculinidad. Dicha masculinidad resulta en efecto ferozmente excluida de todos los puestos enunciativos productores de un discurso que sólo ocupan mujeres: la Detective, la Periodista, la Informante. En el plano gramatical, también se opera duraderamente otro tipo de castración al aplicarles a los hombres una palabra que sólo existe en femenino —la palabra víctima— así como le gusta a la narradora recalcarlo cínicamente. Sin contar con que la idea de víctima sexual convoca instintivamente en el imaginario colectivo una imagen de mujer. Notemos por fin que cada agente —la Informante, la Detective, la Periodista— que in-

⁷ “El problema es el siguiente: ¿cómo descubrir, en mis composiciones sueltas, un eje o algo a modo de columna vertebral?” (*La muerte me da* 193).

terviene en el tratamiento de lo real no tiene nombre ni apellido. El uso de la mayúscula realza el efecto de catalogación e institucionalización de roles, dentro de un nuevo patrón de comportamientos contrahegemónico del patriarcado. En *El invencible verano de Liliana* ya hemos subrayado los estragos generados por el patriarcado en términos de autoridad discursiva cuando, por ejemplo, se designa a la mujer violentada como a una culpable (ver más arriba). En *La muerte me da*, imperan las figuras femeninas en el espacio y uso del lenguaje y, en particular, en lo que se ve definido como “el campo de acción de la poesía” (título del capítulo 3). Asociar el lenguaje de la poesía a una acción, es verlo como la única herramienta eficiente para llevar a cabo una investigación, no tanto sobre el o la asesino/a sino sobre el modo más apropiado de enunciar, y, por consiguiente, de interpretar los cadáveres; es ver el lenguaje como “un súbito aquí y ahora”⁸ ruidoso capaz de derrotar los patrones hegemónicos de inteligibilidad, enunciación y representación del cuerpo femenino, y de hacer circular nuevas palabras, *invencibles*, como la de feminicidio, dentro de una comunidad postulada como un espacio poético y político que se confunde con el de la misma escritura y que estas obras tan propositivas contribuyen a construir y perennizar.

Conclusión

Conseguir que los cuerpos hablen “a su manera” no sólo significa no reducirlos a ser objeto de descripciones miméticas, sino lograr que frente a ellos el lector experimente aquel instante de titubeo que hemos identificado como un posible momento de peligro con Marina Abramovic. Esto aboca a que el lector se interrogue y aprenda a ver los cuerpos violentados ya no *por fuera* sino *por dentro*, desde sus entrañas disecadas que no son sino las de una sociedad exangüe y falta de justicia. Mientras tanto, el acto de poetización también sigue disecando *entrañablemente* para que lo troncado –sean los cuerpos desmembrados o la vida misma de Liliana– permanezca completo e intacto, arropado por el dulce e irreductible manto de humanidad de la escritura.

Obras citadas

- Almada, Selva. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House, 2015. Impreso.
- Alvarez Martínez, Guadalupe. “En contra del olvido. El trabajo de archivo para el rescate de la historia familiar en dos novelas de Cristina Rivera Garza”. *Ficción-No ficción en América Latina*. Eds. Macarena Areco, Fernando Moreno y Cécile Quintana. París: Éditions des archives contemporaines, 2024. 75-83. Impreso.
- Badiou, Alain. “L’âge des poètes”. *Manifeste pour la philosophie*. París: Seuil, 1989. 19-33. Impreso.
- Basile, Teresa. “Prefacio”. *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Ed. Teresa Basile. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015. 8-10. Web.

⁸ “Le sonréí porque nunca antes había pensado en la poesía como un campo de acción y porque los versos de Alejandra Pizarnik eran en efecto, en un súbito aquí y ahora, una gran cosa terrible en contra de los muertos. Una hazaña. Una saña en letras diminutas. Algo pequeñísimo” (*La muerte me da* 18).

- Bergman, Marcelo. "Violencia en México, algunas perspectivas académicas". *Desacatos* 40 (2012): 65-76. Web.
- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Cabrera, Elisa. "'La parte de los crímenes' en 2666: la visibilización del concepto 'feminicidio' como política de la literatura". *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura* 16 (2016): 26-37. Web.
- Hind, Emily. "Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*". *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2010. 313-338. Impreso.
- Ipola, Julia de. "Temporada de chicas: escritoras, investigación y compromiso en el contexto del movimiento feminista contemporáneo". *Cuadernos Lirico* 26 (2024): s.p. Web.
- Manzoni, Celina. "Narrativas de la violencia: hipérbole y exceso en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya". *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Ed. Teresa Basile. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015. 111-127. Web.
- Pabón, Carlos. "De la memoria: ética, estética y autoridad". *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Ed. Teresa Basile. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2015. 11-34. Web.
- Palma Castro, Alejandro, y Cécile Quintana, eds. *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia*. México: Educación y Cultura, 2015. Impreso.
- Parra, Nicanor. "Cambios de nombre". *Versos de salón*. Santiago: Nascimento, 1962. 83. Impreso.
- Pineda G., Esther. *Morir por ser mujer: femicidio y feminicidio en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021. Impreso.
- Quintana, Cécile. *Cristina Rivera Garza: une écriture-mouvement*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2016. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2014. Impreso.
- Reati, Fernando O. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992. Impreso.
- Ritondalde, Elena. "El invencible verano de Liliana de Cristina Rivera Garza, entre léxico familiar y archivo feminista". *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética* 20 (2022): 68-81. Impreso.
- Rivera Garza, Cristina. *La muerte me da*. México: Tusquets, 2007. Impreso.
- Rivera Garza, Cristina. "Comments on 'Violencia y literatura en América Latina'". Ibero-American Writers in the Era of Globalization Conference. Pyle Center, Madison, WI. 8 de marzo 2007. Conferencia. Web.
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca: Sur+, 2011. Impreso.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles*. México: Tusquets, 2013. Impreso.
- Rivera Garza, Cristina. *El invencible verano de Liliana*. México: Random House, 2021. Impreso.
- Rivera Garza, Cristina. "El archivo Liliana Rivera Garza: documentos afectivos y no ficción como género anfitrión". Colloque international "Fiction-Non Fiction". MSHS, Universidad de Poitiers. 13 de octubre 2022. Conferencia. Web.
- Sánchez Becerril, Ivonne. "La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*". *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Ed. Roberto Cruz Arzabal. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. 79-109. Impreso.

- Suárez Delgado, Naroa Ylenia. “La representación del feminicidio en *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza y en *Cometierra*, de Dolores Reyes”. Trabajo final de grado. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2022. Web.
- Taraud, Christelle, ed. *Féminicides: une histoire mondiale*. París: La Découverte, 2022. Impreso.
- Tomasena, José Miguel. “*El invencible verano de Liliana*: literatura polifónica contra la impunidad”. *Xipe Totek* 31.117 (2022): 152-154. Web.
- Ventura, Laura. “Cristina Rivera Garza: ‘Todavía hay una larga lucha que librar contra la indiferencia ante el dolor de las mujeres’”. *La Nación* 22 de marzo 2023: s.p. Web.
- Weber, Herwig. “Necroescrituras y la búsqueda del lenguaje feminista preciso: *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza”. *iMex Revista. México Interdisciplinario* 2 (2022): 124-144. Web.