

Viento norte. El desierto de la frontera mexicana desde los márgenes de la ficción y la no ficción

Ana María GONZÁLEZ LUNA
Università di Milano Statale

Resumen

El texto se propone explorar las intersecciones entre ficción y no ficción en *2666* de Roberto Bolaño y *Autobiografía del algodón* de Cristina Rivera Garza, examinando cómo ambos autores realizan una reescritura de otros textos: *Huesos en el desierto*, de González Rodríguez y *El luto humano* de José Revueltas. El uso de archivos está vinculado a la idea de desapropiación literaria con la cual se traza una topografía narrativa del desierto fronterizo mexicano, caracterizado por la violencia y la muerte. La frontera deviene texto, no-lugar donde la literatura responde éticamente a las grietas de la contemporaneidad.

Palabras clave: Roberto Bolaño, Cristina Rivera Garza, ficción-no-ficción, literatura y márgenes, violencia en literatura.

Abstract

This text aims to explore the intersections between fiction and non-fiction in Roberto Bolaño's *2666* and Cristina Rivera Garza's *Autobiografía del algodón*, examining how both authors rewrite other texts: *Huesos en el desierto* by González Rodríguez and *El luto humano* by José Revueltas. The use of archives is linked to the concept of literary disappropriation, through which a narrative topography of the Mexican border desert –characterised by violence and death– is constructed. The border becomes a text, a non-place where literature ethically addresses the fractures of contemporaneity.

Keywords: Roberto Bolaño, Cristina Rivera Garza, Fiction-non-Fiction, Literature and Margins, Violence in Literature.

Un viento constante sopla en el desierto del norte de México, en el desierto de Tamaulipas como en el de Sonora y en el de Chihuahua, de oeste a este a lo largo de la extensa frontera norte. Viento norte como metáfora de esa geografía del desierto que es movimiento continuo, de huellas que se borran, de líneas que se desvanecen. El viento norte se cierne sobre ese territorio poroso por el que transitan personas, mercancías, drogas, historias y representaciones; un viento –a veces helado y a veces ardiente– que parece esfumar la sutil línea que separa la realidad de la ficción, anulando los márgenes que definen las categorías con las que solemos representar ese no-lugar,

que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico (Augé, 2005: 83).

Viento norte que sopla entre las páginas de *2666* de Roberto Bolaño (2004) y las de *Autobiografía del algodón* de Cristina Rivera Garza (2020), dos novelas en las que el desierto es también protagonista y donde ese viento norte del desierto parece borrar los márgenes fronterizos entre ficción y no ficción; ese “viento loco; viento del norte, alrededor de nuestras cabezas” (Rivera Garza, 2020: 22); un viento omnipresente, viento angustioso que parece sibiliar el número 6 del título de la novela de Bolaño como elemento apocalíptico; un viento fuerte devastador que desgasta las casas y los objetos:

un viento fuerte, que venía del oeste, se fue a estrellar contra la falda de las montañas del este, levantando polvo y hojas de periódico y cartones tirados en la calle a su paso por Santa Teresa y moviendo la ropa que Rosa había colgado en el jardín trasero, como si el viento, ese viento joven y enérgico y de tan corta vida, se probara las camisas y pantalones de Amalfitano y se metiera dentro de las bragas de su hija. (Bolaño, 2004: 260)

Es el viento de un desierto que, en la ausencia de límite y dirección, se torna laberinto peligroso en el que no hay ninguna salida ni entrada, donde se pierden las referencias en medio del vacío, porque el desierto no remite más que al individuo abandonado, es decir, a ese “único punto de referencia en abstinencia que, no sabiendo dónde situarse, renuncia a vivir, transformar su espacio y se entrega enteramente al tiempo sub specie aeternitatis” (Bégout, 2008: 55). El desierto es Estación Camarón en *Autobiografía del algodón*, lugar de paso en el que la gente se empieza a quedar: “De ser puntos insignificantes en el mapa de una estepa con fama de inhabitable o de un desierto que a todos mantiene a raya se convierte ahora en lugares con nombre: Estación Rodríguez, por el apellido de los dueños de un rancho; Estación Camarón, por el color rojizo que se desprende de las aguas de un río” (14). El desierto en *2666* de Bolaño se presenta como el espacio de la agonía, el último espacio antes de la muerte o del cruce de la frontera. El desierto que rodea casi totalmente Santa Teresa, personaje omnipresente de la novela (trasunto de Ciudad Juárez), es el cementerio de las mujeres víctimas de feminicidio. El desierto, entonces, como el fin del mundo, el fin de la civilización, el fin de la tierra fértil.

ESCRITURA DEL DESIERTO

¿Es posible hablar de literatura del desierto? ¿Cómo podemos colocar estas dos novelas dentro de una categoría tan debatida como la llamada ‘literatura del norte’ o ‘literatura del desierto’ de la cual se empezó a hablar apenas en los años ochenta del siglo XX con el grupo de ‘narradores del desierto’¹? ¿Por qué hablar de literatura del norte si nunca se ha hablado de literatura del sur o del centro? El hecho retrata la

¹ Término acuñado por Vicente Francisco Torres, para indicar los aspectos de la narrativa del norte –el lenguaje, el espacio y la acción–, presentes desde principios del siglo XX, pero no reconocidos.

asimetría existente y la marginalidad en que se han mantenido a los autores del norte. Como si el viento soplara también en el mundo literario llevándose las palabras, borrándolas. Porque la literatura que se escribe en y sobre esa región ha pasado de ser ignorada a ser objeto de debate cultural. En un México caracterizado por un centralismo cultural, lo dicho, lo escrito y lo hecho en el norte se colocaba en una perspectiva de marginalidad. Una doble marginalidad: político-geográfica y cultural, percibida, esta última, como híbrida, no auténtica, contaminada, fuera del canon impuesto por el poder del centro. Más tarde se empezará a hablar de ‘narradores del norte o narradores de la frontera’ para indicar a numerosos autores y autoras de la generación de los noventa que exploran nuevas formas de expresión y plasman “ya de manera indeleble en el imaginario colectivo la existencia de un norte mexicano diferente al resto del país”, cuyas historias solo pueden ocurrir en la región, en el desierto, en la frontera, “en la sierra o en esa zona ambigua donde se dan las fantasías oníricas o fantásticas” (Parra, 2015:15-16). Historias locales que son terreno de despeque hacia la universalidad, historias de un norte que se multiplica y marca sus diferencias.

Existe, en efecto, una genealogía literaria que ha trazado desde el siglo pasado una tradición narrativa que demuestra que al hablar de literatura del norte no nos referimos a una moda o una generación espontánea, como han pretendido quienes identifican erróneamente la llamada ‘narcoliteratura’ con la literatura del norte. Desde los ateneístas de principios del siglo XX, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, junto con Nellie Campobello y Rafael M. Muñoz dentro de la novela de la Revolución, seguidos años después por José Revueltas e Inés Arredondo, la narrativa del norte plasma las diferencias de lenguaje, de pensamiento, de clima, de paisaje y de atmósfera y marca las características que la distinguen de otras.

Si bien la producción de la narrativa del norte no está ligada a ningún suceso específico, sabemos que los sucesos, desde el movimiento revolucionario de 1910, han dado abundante material para la crónica, la novela y el cuento. Así sucede en las últimas décadas, en el contexto de ese aparato neoliberal, dispositivo abismal que Rossanna Reguillo llama necromáquina, que se ha convertido en la gramática que organiza hablas, imágenes y narrativas, que normaliza los efectos de la violencia (2021: 9); así sucede con las oleadas migratorias hacia Estados Unidos, la creciente población de migrantes en ciudades fronterizas, la violencia contra las mujeres y la violencia generada por los cárteles del narcotráfico. La realidad se plasma en la escritura de textos literarios marcando nuevas rutas temáticas y nuevos modos de escribir.

Es aquí donde encuentran espacio estas dos novelas cuyos autores –Rivera Garza y Bolaño– forman parte de quienes por nacimiento o residencia, por fascinación o urgencia, “han alimentado con sus páginas un imaginario colectivo que se desenvuelve en líneas fronterizas, desiertos, cadenas de montañas, planicies, riberas y urbes populosas donde habitan o deambulan lugareños y migrantes, gringos extraviados e indígenas supervivientes, seres de carne y hueso y espectros surgidos de realidades alternas”(Parra, 2015:11).

A partir de la marginalidad en la que se ha colocado la literatura del norte de México, expresión conflictiva de la zona fronteriza caracterizada más por la violencia y

la ruptura que por el contacto, propongo incursionar en la representación del espacio de la frontera norte desde los márgenes de la ficción y la no ficción en *Autobiografía del algodón* de Rivera Garza y *2666* de Bolaño. Géneros que se intersecan desbordando los límites para contar la realidad en devenir de un espacio violento, trazando una inédita topografía literaria.

Tanto Rivera Garza como Bolaño han desafiado las nociones tradicionales sobre la figura del escritor y su rol en la literatura cuestionando y resignificando su autoridad. Proponen, cada uno a su manera, una desapropiación de la escritura que desmorona la individualidad y le apuesta a la colectividad en un compromiso crítico ante la realidad presente que acude a la memoria. Nos encontramos ante una idea de escritura colectiva, de una reescritura de la realidad que va de la mano del uso de archivos tanto en cuanto consignación de la experiencia pasada como de la creación de la misma, para intervenirlos y reinterpretarlos. Porque como afirma Derrida, “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (Derrida, 1997: 74).

DE LA FRONTERA COMO HERIDA A LAS COSTURAS DE LA ESCRITURA

El territorio de la frontera norte de México vivido como herida profunda, como ruptura que separa cuerpos y trunca historias personales y familiares, como lugar de desencuentro por migración, deportación, desplazamiento y expulsión de personas, en la literatura se vuelve mapa de las violencias, topografía narrativa de las luchas de ayer y de hoy por habitar ese espacio liminal representado en una escritura que deja ver, con mayor o menor evidencia, las costuras que unen relatos, relacionan documentos, enlazan testimonios, cruzan géneros literarios.

A modo de contrapunto intento identificar los mecanismos narrativos marcados por el uso de archivos como ejemplo de desapropiación de la escritura y demostración de la puesta en juego del papel del escritor en el mundo actual, caracterizado por la digitalización.

Más específicamente, mi atención se dirige a la presencia –reelaboración e intervención– de la novela *El luto humano* de José Revueltas (1943), en *Autobiografía del algodón* de Rivera Garza y la crónica *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez (2002) en *2666* de Roberto Bolaño. Dos modos distintos de apropiación y reelaboración de textos en la creación de una escritura nueva, marcada por la desapropiación, en la que los márgenes entre ficción y no ficción se van diluyendo.

Cristina Rivera Garza escribe un texto en el que los márgenes de un género canónico se diluyen, no es ensayo, tampoco memoria ni autobiografía, ni novela. Recupera desde su presente la historia familiar que es una historia de migración y fronteras, que se remonta a la antigua región algodонера en la frontera norte de México: “Sobre los mismos caminos donde hoy se ensañan la violencia y el exterminio, por ahí pasó, centellante y atroz, el algodón”.

Reflexiona sobre el presente desde el pasado de esa frontera, señalando los contrastes de una tierra que fuera fuente de abundancia en los años treinta y cuarenta del siglo XX, con la violencia registrada en los últimos años. Y lo hace a través de una

narración fragmentaria que reconstruye un espacio olvidado de la frontera norte, utilizando fuentes de archivo —que vive como experiencia de desorientación e incertidumbre— e interviniendo la novela *El luto humano* de José Revueltas.

Revueltas es una figura que atraviesa el texto de Rivera Garza, plasmando así su idea de desapropiación autoral y su enfoque ético hacia la escritura. *El luto humano* es tanto referencia temática como estilística. Al reinterpretar y reinscribir elementos de Revueltas en su propio contexto narrativo Rivera Garza evidencia su práctica de desapropiación y su enfoque ético. Se posiciona como una mediadora que recopila, interpreta y recontextualiza, pero no domina las historias de los otros, como autora no se apropia de las experiencias ajenas sino que las visibiliza.

No solo interviene el texto de Revueltas sino que utiliza su misma técnica narrativa del manejo del tiempo para explorar las tensiones entre el pasado y el presente y resaltar la persistencia de las desigualdades y las violencias estructurales. Al igual que en *El luto humano*, en *Autobiografía del algodón* se exploran las tensiones entre pasado y presente, el tiempo transcurre entre recuerdos familiares, eventos históricos y reflexión sobre la actualidad.

Revueltas construye una narrativa coral en la que las voces campesinas que se entrecruzan ofrecen una visión del sufrimiento colectivo y de la complejidad de su realidad comunitaria, priorizando a la comunidad sobre el individuo. Ahora bien, al retomar Rivera Garza esta estructura polifónica en *Autobiografía del algodón*, integrando testimonios y fragmentos de archivo, desdibuja los límites entre la ficción y la no ficción. Si Revueltas ficcionaliza los conflictos rurales, Rivera Garza combina lo literario con lo testimonial, documenta con archivos, testimonios orales y datos históricos. Voces ajenas que dialogan con su propia experiencia autobiográfica difuminando los límites entre autor y narrador. La autora trabaja en los márgenes de los géneros escriturales: al incorporar otros textos como la novela de Revueltas, junto con documentos, testimonios y registros históricos desafía y redefine las fronteras entre géneros como la ficción, el ensayo, la autobiografía y la escritura documental.

Rivera Garza hace explícita su idea de la necroescritura y las escrituras geológicas (anticipándolas) en la escritura de este texto, marcado por el tránsito entre espacios y tiempos, el viaje realizado por el territorio fronterizo de la misma manera que lo había hecho José Revueltas a principios del siglo XX. La interrelación con los textos de José Revueltas, anotados explícita o implícitamente en la novela, marcan un viaje entre el presente y el pasado, un movimiento constante hacia atrás y hacia adelante considerando que “la escritura que no es sobre el regreso, sino el regreso mismo, abre así la posibilidad de la habitación y, aun más, de la cohabitación. Esa ardiente posibilidad. Esa verosímil pertenencia” (92).

En algunas partes de la obra la autora entre-cita *El luto humano* de Revueltas y lo entreteje con otros documentos creando su propia narración. Un ejemplo claro lo encontramos en [una visión anticipada] en donde, a partir de un telegrama del 14 de junio de 1935 en el que se avisa al gobernado de Nuevo León del crecimiento del agua del Río Bravo, la autora cuenta que las aguas llegaron a Estación Camarón al día siguiente arrasando todo y sustituyendo las demandas de justicia de la huelga de los

campesinos con los gritos de auxilio. Anota las ayudas que los damnificados del Sistema de Riego n. 4 recibieron el 20 de junio para luego introducir, en forma de paráfrasis, el inicio de *El luto humano* como parte de ese desastre natural y, al final, cerrar con una cita específica de la novela de Revueltas. Otro ejemplo de la técnica narrativa de Rivera Garza al intervenir el texto de Revueltas la encontramos en la sección VI, “Arqueología doméstica de la repatriación”, donde entre-cita algunas partes de *El luto humano* en fragmentos distintos y no necesariamente contiguos: [las estrellas interiores], [tractores], [barbechar, sembrar, regar, desahijar, cosechar], [una visión anticipada]. Fragmentos distintos que se cierran con una misma expresión: “Ojalá que sí”, un deseo referido al pasado de lo que, en la recreación literaria del presente, supone o se interroga, que pudo haber sucedido sobre esos campos de cultivo de algodón en los que trabajaron sus abuelos junto a muchos otros campesinos descritos en *El luto humano*: ¿recordaron la derrota?, ¿vieron con “los mismos ojos exaltados de José Revueltas y dijeron con él, con sus ecos”? (248); “¿Y alguna vez contestó Cristino preguntas sobre su trabajo como lo hizo Adán, en *El luto humano*, con conocimiento, con voz queda y nostálgica?” (254); “¿Tuvo Cristino, como Natividad, una visión anticipada de lo que iba a ocurrir” antes de organizar la huelga de Estación Camarón) (265).

Evidentemente la autora traslada sus ideas y formas narrativas al presente para repensar sus implicaciones; interactúa con Revueltas para actualizar sus preocupaciones dando continuidad a la lucha por la justicia social y evidenciando el papel de la literatura como archivo vivo de la resistencia. No lo inserta en su narrativa como autoridad literaria sino como fuente temática –la explotación campesina, la precariedad del trabajo rural y la violencia estructural– para actualizarlas en un contexto global y contemporáneo. Pone en diálogo las luchas sociales de los años treinta plasmadas en *El luto humano* con las realidades de los trabajadores algodoneros del siglo XX, trazando un paralelismo histórico que da un alcance mayor a las dos obras.

La novela póstuma de Roberto Bolaño, *2666*, concebida como cinco partes independientes, vinculadas por una ciudad criminal, se publicaron en un único volumen. Más allá de cualquier límite narrativo, el autor chileno mezcla novelanegra con crónica periodística, ensayo literario, novela histórica, autoficción y metaliteratura. Una operación con la que desafía los márgenes de los géneros literarios reformulándolos y transgrediéndolos.

La ciudad criminal que es hilo conductor de las cinco partes de la novela se llama Santa Teresa y es la representación literaria de Ciudad Juárez, hecha a su imagen y semejanza. En su descripción y recreación, hecha sobre todo en la sección sobre los crímenes, se identifica la huella incisiva de la crónica periodística realizada por Sergio González Rodríguez en *Huesos en el desierto* (2002)². Santa Teresa para Bolaño es el infierno “nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo inquieto de nuestras frustraciones

² Sergio González Rodríguez en *Huesos en el desierto* presenta un reportaje exhaustivo que detalla los feminicidios de Ciudad Juárez en los años noventa del siglo XX. En el reportaje además de exponer los crímenes, señala la negligencia oficial y la compleja red de violencia sistémica; conecta los feminicidios con redes de corrupción, narcotráfico y explotación laboral en las maquiladoras.

y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (Maristain, 2003).

"La parte sobre los crímenes" –la más extensa, de más de trescientas páginas– ofrece un relato exhaustivo de los asesinatos cometidos en esa ciudad, escrito en el tono frío de un informe de policía. La reiteración, casi como letanía, en tono forense de las descripciones de los cuerpos de las muertas. “En esta inagotable e inaguantable lista de informes forenses, las víctimas, muchas anónimas, si no recuperan su identidad, por lo menos cobran de nuevo voz, una voz escrita, una hipálage que les permite volver a morir, pero esta vez digna y personalmente (Fourez, 2006 :23).

Roberto Bolaño configura el espacio de la frontera urbana en dos niveles. Uno real, basado en la crónica de Sergio González Rodríguez, en especial en las partes de investigación policial, y otro netamente literario, donde personajes ficticios, en su mayoría personajes que de una u otra manera se dedican a la escritura, tropiezan a golpes con una realidad grotesca, tamizada por los crímenes que se desarrollan en la ciudad. Santa Teresa es la ciudad final de Latinoamérica y a la vez una especie de cementerio del continente, una ciudad moridero.

Bolaño detalla los asesinatos de mujeres con una frialdad casi documental, como siguiendo la estructura de Huesos en el desierto. Sin embargo, el escritor chileno fragmenta estos relatos y los intercala con historias de personajes secundarios; no se limita a reproducir el trabajo de González Rodríguez, lo desapropia y lo convierte en materia literaria. La intención periodística de esclarecimiento de los hechos y de denuncia se transforma en 2666 en un terreno ambiguo y misterioso donde los crímenes permanecen irresueltos y se refleja la opacidad de la violencia. En “la parte los crímenes”, Bolaño va añadiendo capas narrativas y personajes ficticios que amplían la perspectiva sobre la violencia y dan una dimensión universal de la deshumanización partiendo de una realidad aparentemente local. La destrucción de los cuerpos y la desfiguración de los cadáveres que relata tan detalladamente, va más allá del acto de quitar una vida, se trata de “una violencia que no se contenta con matar, ‘porque sería demasiado poco’ y al destruir de ese modo el cuerpo singular, constituye el acto total del fin no de la vida, sino de la condición humana” (Cavarero, 2009:32).

En su escritura, Bolaño expande el análisis realizado por González Rodríguez a través de una investigación documental exhaustiva, la dispersa entre múltiples personajes y perspectivas que lo empujan a un terreno más abstracto para sugerir que los feminicidios son la expresión de un mal inherente a las estructuras de poderes globales, expresiones de la necromáquina. Lejos de esclarecer los hechos, deja al lector confundido y con una sensación de impotencia, de vacío.

De ahí que en “La parte de Archimboldi” de la novela incorpore la historia de la Segunda Guerra mundial y las atrocidades del Holocausto, creando un paralelo inevitable con la violencia contemporánea de Santa Teresa encarnada en el cuerpo femenino, como el enemigo. Se trata de la historia de la barbarie humana encarnada en dos genocidios: la exterminación de los judíos durante la segunda guerra mundial y el feminicidio en Ciudad Juárez (Fourez, 2006:25).

La repetición de los asesinatos crea un efecto de insensibilidad y banalización del mal, en el sentido que le daba Hanna Arendt. Retoma el tema constante del libro de González Rodríguez sobre la indiferencia de las instituciones y la sociedad. La diferencia reside en que el periodista mexicano busca preservar la memoria de la víctimas mediante el registro de los hechos, mientras que Bolaño, a través de la recreación ficcional, se enfoca en la dimensión simbólica y emocional de esta memoria para mostrar su impacto devastador en la humanidad.

Bolaño, al tomar distancia del concepto de autor como genio creador absoluto, propone una figura más cercana al antihéroe literario. En efecto, sus personajes escritores suelen ser marginales, fallidos o ambiguos como Benno von Archimboldo en *2666*. El autor deja de ser dueño del discurso absoluto para transformarse en observador y testigo de la realidad, sujeto que busca desesperadamente en los márgenes para nombrar lo indecible. Todo esto genera una polifonía de voces que construye un universo fragmentado y abierto a la interpretación, que Bolaño parece dejar en manos del lector desde *Los detectives salvajes* hasta *2666*. La multiplicidad de narradores desdibuja la figura autoritaria.

Huesos en el desierto, como archivo en el sentido amplio del término, en *2666* asume la función de puente entre el mundo real y el literario. Bolaño, respetando el espíritu de denuncia del texto no ficcional de González Rodríguez, parece querer ampliar su mensaje mediante la ficción literaria, de esta manera plantea cuestiones éticas universales sobre la violencia.

En *Amberes*, obra escrita en 1980 y publicada hasta 2002³, Roberto Bolaño aborda la figura del autor de manera fragmentaria y críptica, anticipando su visión temprana sobre la escritura y el lugar del escritor en el proceso creativo. Se trata de un texto experimental que mezcla poesía, narrativa y ensayo en el que desdibuja la presencia del autor, cuestionando así su centralidad. Y lo hace a través de la fragmentación, de la ausencia de un único autor y de una trama lineal, elementos que minan la autoridad del autor, presentado como figura ambigua, marginal y disuelta en el texto. Anticipa de alguna manera el cuestionamiento sobre el lugar del autor y la obra en la tradición literaria que encontraremos años más tarde en “La parte de los críticos” de *2666* donde juega con las expectativas del lector respecto a la autoridad del autor. El autor no trata de dominar su obra, sino de participar en ella integrándose como un elemento más del paisaje, como una voz más de un coro que ofrece múltiples perspectivas.

ENTRE FUENTES DOCUMENTALES Y PERSONAJES REALES Y FICTICIOS: DEL AUTOR AL PERSONAJE

³ La publicación de *Amberes* después de veintidós años de su escritura tiene que ver con la idea de Bolaño de que se escribe por necesidad y obsesión, no buscando éxito o reafirmando autoridad autorial. El texto, que anticipa sus preocupaciones sobre la fragilidad de la figura autorial y su rechazo a las nociones tradicionales de genialidad y control, se construye entre palabras, lector y referencias implícitas presentes en la obra.

Los autores de las principales fuentes documentales y literarias utilizadas tanto por Rivera Garza como por Bolaño aparecen como personajes reales y entran a formar parte de la narración misma.

El escritor José Revueltas (1914-1976), autor de *El luto humano* (1943)⁴, texto citado e intervenido en *Autobiografía del algodón*, aparece desde el primer capítulo [un viento loco, sin freno; viento del norte] como protagonista de la huelga que acaba de estallar en el desierto, entre los campesinos de Estación Camarón. Una fecha precisa – 16 de marzo de 1934⁵– documenta su presencia en los sembradíos de algodón del Distrito de Riego Número 4 (17) y permite a la autora imaginar que Revueltas pudo haber encontrado a su abuelo José María Rivera Doñez, al menos en un cruce de miradas.

No quiero asegurar que esto pasó, 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. [...] Sólo a José Revueltas [...] se le ocurrió utilizar la palabra para recordar lo que vio en esa primavera tumultuosa en el norte más norte de México. (22-23)

En realidad, Revueltas dedica solo dos páginas en *Las evocaciones requeridas* (1987) a su experiencia en Estación Camarón, y sin embargo es en *El luto humano* donde dirige y convoca las experiencias que lo marcaron en 1934, en el norte de México, de ahí que sea la fuente documental –reconocida y anotada al final del texto– a la que recurre la autora citando o interviniendo el texto, con la idea de que allí están las huellas de los agricultores que iniciaron y perdieron la huelga “son las palabras las que nos permiten verlas. Aún más, nos dejan pisarlas.” (61). Abre así la puerta a la escritura del otro, al yo plural de la narración en una estética de yuxtaposición de textos que confirma su teoría literaria sobre la escritura desapropiada que explica en *Los muertos indóciles. Necroescrituras, desapropiación, comunalidad*, (2013) y la geológica que encontramos en *Escrituras geológicas* (2022), cuyos conceptos están ya presente en Revueltas cuando le resta centralidad al ser humano sobre la tierra, equiparándolo a la planta o a la roca (85), cuando habla de la experiencia de pertenencia del hombre, del escritor y también de los seres que habitan el planeta en “El escritor y la tierra”, texto del 1943 (2014: 547-548), y que la autora retoma en [pertenecer es una palabra ardiente] para abordar el concepto de pertenencia como condición primordial e ineludible del ser humano (87), y el principio inevitable del cuidado (88). Asimismo, en [ojos de Urano] encontramos la referencia a una carta de Revueltas de 1952 dirigida a su hija Andrea, que aparece en *Las*

⁴ La novela *El luto humano* de Revueltas se sitúa en una comunidad rural en medio de una tormenta y una inundación que amenaza con arrasar con todo y refleja la desesperación y la lucha de los personajes no solo frente al desastre natural sino también frente a conflictos internos y sociales. Una crítica al orden social imperante y una exploración profunda de la condición humana, marcada por la pobreza y la opresión.

⁵ La participación de José Revueltas en la Huelga Ferrara aparece en telegramas encontrados en AHNL-F, documento citado en *Autobiografía del algodón*.

evocaciones requeridas, en la que habla sobre la posibilidad de otras vidas, de otros mundos. En ambos casos el discurso de Revueltas, y por tanto de Rivera Garza, se extiende a todos los seres vivos que habitan el planeta.

Rivera Garza cuenta lo que le sucedió a José Revueltas después de esa huelga de 1934, anticipando el futuro –“no podía saber”, “no tenía manera de saber”, “no sabía entonces”– en el que lo llevarían preso y acabaría nuevamente en las Islas Marías, recibiría un indulto del presidente Lázaro Cárdenas, le tomaría nueve años rellenar a lápiz una a una esas libretas de la Secretaría de Educación Pública con su letra uniforme y esbelta, “y que una noche de agosto, el 13 de agosto de 1943 a la 1:00 de la madrugada para ser más precisos, pondría punto final a lo que en ese momento denominaba *Las huellas habitadas*, pero que terminaría llamándose *El luto humano*”⁶ (28). Y se pregunta la autora si en la memoria de José Revueltas se colaron los rostros de su abuelo o de su abuela cuando años después escribía a mano, en aquellos nuevos cuardenillos que conformaron su segunda novela (97). En algunos escasos momentos habla con él, como con un interlocutor presente, comentando los hechos relatados por él y retomados por la autora (288).

Desde el punto de vista geográfico, Rivera Garza asocia la inexistencia actual de Estación Camarón –“No hay señal en el camino que diga Estación Camarón. No hay nada: doble negación” (77)–, testimoniada en su propio viaje en busca de ese lugar, con “ese mismo pueblecito paupérrimo que estaba junto al río huyó, también él. Y jamás regresó”, añade la autora (35). No hay memoria de ese lugar, más allá del texto de Revueltas, todo es silencio, destierro y desaparición. Es él quien con su escritura salva del olvido la huelga de 1934 de Estación Camarón, porque él estuvo ahí, fue testigo presencial y lo pudo contar.

Autobiografía del algodón es un ir hacia el pasado y hacia el presente a la vez –como los viajes que hizo su autora buscando los lugares, las huellas por donde pasaron sus antepasados– y en ese movimiento de tiempo y espacio está Revueltas como personaje, como interlocutor, como un ancestro-escritor (Rivera Garza, 2023: 19). Imagina que ve lo que él vio, que lo ve también a él, “cabalgando a nuestro lado” (31):

El territorio que alguna vez Revueltas describió como una tierra blancuzca e hiriente sigue siendo el mismo [...]. Es difícil hacer la asociación entre el agua que regó tantas hectáreas de algodón y el agua que cobija sin piedad a los muertos. Me equivoco: en los tiempos que corren, la cosa más fácil es asociar cualquier cosa con la falta de piedad que toca a los muertos. (30)

También Sergio González Rodríguez, autor de *Huesos en el desierto*, fuente fundamental de “La parte de los crímenes” en *2666*, es protagonista de la novela. El personaje Sergio González es su copia ficticia:

Por aquellos días el periódico *La Razón*, del DF, envió a Sergio González a hacer un reportaje sobre el Penitente. Sergio González tenía treintaicinco años, se acababa de divorciar y necesitaba

⁶ La referencia a manuscritos originales -ese cuaderno- de *El luto humano* viene de “Las huellas habitadas” (Archivo o Fondo “José Revueltas Papers”, Universidad de Texas).

ganar dinero como fuera. Normalmente no hubiera aceptado el encargo, pues él no era un periodista de crónica policial sino de las páginas de cultura. Hacía reseñas de libros de filosofía, que por otra parte nadie leía, ni los libros ni sus reseñas, y de vez en cuando escribía sobre música y sobre exposiciones de pintura. Desde hacía cuatro años era trabajador de plantilla de *La Razón*⁷ y su situación económica no era desahogada, pero sí pasable, hasta que llegó el divorcio y entonces le faltó dinero para todo [...]. Así surgió su propuesta de desplazarse a Santa Teresa, escribir la crónica del Penitente y volver [...] así que en julio de 1993 Sergio González viajó en avión hasta Hermosillo y de allí en autobús a Santa Teresa. (470-1)

Una descripción en la que Bolaño añade elementos de su creación a la biografía del periodista mexicano, como la crónica del asesinato de curas como motivo inicial de su primer viaje a Santa Teresa que coloca en 1993 (470-475)⁸. Es un hecho que trastorna la realidad, pero esa ficcionalización le permite alcanzar la verdad de fondo.

Sergio González Rodríguez aparece y desaparece de la narración al ritmo de sus viajes a la ciudad fronteriza.

Por aquellas fechas [primeros días de septiembre de 1995] Sergio González, periodista del DF, se había afianzado en la sección cultural de su periódico y su sueldo era más alto, con lo cual podía pasarle manutención a su ex mujer [...]. No había olvidado –aunque él mismo se preguntaba por la persistencia de este recuerdo– los días que pasó en Santa Teresa ni los asesinatos de mujeres, ni aquel asesino de curas llamado el Penitente que desapareció tan misteriosamente como apareció. (581)

El personaje de Bolaño al igual que su contraparte real, pasó de trabajar en la sección cultural del periódico a investigar los feminicidios enfrentándose a la hostilidad de las autoridades y su entorno. El autor juega irónicamente con este doble papel de periodista cultural y de policiales, que en México venía a ser lo mismo; “aunque para los periodistas de policiales todos los periodistas culturales eran putos (periodistas “pulturales”, los llamaban), y para los periodistas culturales todos los de la nota roja eran perdedores natos” (581).

La figura de Abd-el-Latif Sharif Sharif, de origen egipcia y residente en Estados Unidos, encarcelado con la acusación de haber sido el asesino de siete mujeres, a quien González Rodríguez entrevistará en la cárcel, que corresponde al capítulo siete de la crónica (88-102), lo encontramos en *2666* con sus características fundamentales, una suerte de En esta inagotable e inaguantable lista de informes forenses, las víctimas, muchas anónimas, si no recuperan su identidad, por lo menos cobran de nuevo voz, una voz escrita, una hipálage que les permite volver a morir, pero esta vez digna y personalmente. (Fourez, 2006: 23): el acusado es un extranjero, en este caso es gringo y se llama Haas, concede una entrevista, telefónica, al periodista en la que declara su inocencia (612-614). Ejemplo significativo de la técnica narrativa en la cual los nombres propios y los topónimos son distintos, la historia y la tragedia de las muertas de Juárez

⁷ Que corresponde al periódico *Reforma*, así como *El Heraldo del Norte*, *La Tribuna de Santa Teresa*, *La voz de Sonora* pueden asociarse a *Diario de Juárez*, *Norte*, tantas veces citados en *Huesos en el desierto*.

⁸ Sergio González Rodríguez cuenta que comenzó a interesarse en los homicidios contra mujeres en Ciudad Juárez durante 1995 y que fue en 1996 cuando viajó hacia el norte (2002: 284).

son las mismas. El modo de contarlos es el del periodista que informa con la mayor objetividad posible y a través de un narrador externo, que parece tomar distancia de la realidad para poderla representar. El relato hiela la sangre por la terrible frialdad con la que, uno a uno, se van inventariando, como si fueran piezas de coleccionistas, los asesinatos de mujeres que se van produciendo a lo largo de un determinado periodo de tiempo (1993-1997) en esa fantasmagórica ciudad, en ese páramo de ilusiones.

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. [...] Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerta comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. [...] Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuano ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra. (443-444)

Así inicia la cuenta de las muertas que termina con el último caso del año 1997 que fue bastante similar al penúltimo, con la diferencia del lugar dónde encuentran los cadáveres, uno al extremo oeste y el otro al extremo este de la ciudad, como queriendo indicar que la ciudad completa estaba sembrada de cadáveres. Ambos casos se cerraron al cabo de tres días “de investigaciones más bien desganadas”, elemento de denuncia que caracteriza el texto de González Rodríguez. Bolaño cierra esta parte de los crímenes en el contexto navideño de Santa Teresa entre posadas, piñatas, tequila y cerveza, la risa que se oía hasta en las calles más humildes, “risas que salían de no no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos para no perderse” (791).

Entre el primer relato y este último los párrafos se enlazan cronológicamente con los cadáveres que se van encontrando: “En mayo ya no murió ninguna otra mujer” (453); “En junio murió Emilia Mena Mena. Última muerta de ese mes de junio se llamaba Margarita López Santos y había desaparecido hacía más de 40 días” (469). “En septiembre se encontró otra muerta. Estaba en el interior de un coche” (486); “en el mismo mes de septiembre, dos semanas después del descubrimiento de la fuerza del fraccionamiento Buenavista, apareció otro cadáver. (488); “En octubre, también, se encontró el cadáver de otra mujer en el desierto” (489). “El veinte de diciembre se registró el último caso de muerte violenta con víctima femenina de aquel año de 1993” (491). “La primera mujer muerta del año 1994 fue encontrada por unos camiones en un desvío de la carretera a Nogales, en medio del desierto” (499). Y así continúa el recuento de los cadáveres que se van encontrando, como un desglose del último capítulo de *Huesos en el desierto*, “La vida inconclusa”: 16 páginas en las que González Rodríguez hace el recuento de las muertas de Ciudad Juárez identificadas que cubren un lapso de nueve años. Un registro abierto en el que inicia con la última víctima Erika Pérez del 23/09/02, y termina con la primera, Alma Chavira Farel del 23/01/1993. En Bolaño el recuento se extiende a lo largo de 350 páginas y cubre cuatro años, de 1993 a 1997 en un narración ficcional que se entreteje con los datos periodísticos y forenses.

Al final de la novela una diputada del PRI, que lo había contactado y dado información, le pide que escriba sobre esas muertas, que siga escribiendo sobre esto.

“Quiero que golpee sobre seguro, sobre carne humana, sobre carne impune y no sobre sombras. Quiero que vaya a Santa Teresa y la huela bien. Quiero que la muerda. (788-9). Al final de la crónica el autor incluye un “Epílogo personal” en el que cuenta lo que le sucedió en aquellos años, las amenazas y las agresiones de que fue objeto; la necesidad de transmitir sus recuerdos como motor de la escritura de *Huesos* en el desierto. Una apuesta a la memoria contra el olvido de esos horrores (274-286).

Bolaño no solo rinde homenaje al trabajo de su amigo González Rodríguez, sino que refuerza la idea del periodista como testigo que lucha contra el silencio y la impunidad⁹. Quizás compartían ambos la intuición de Leonardo Sciascia de que en los periódicos se encuentra toda la realidad, aunque aparezca tras un velo que siempre deja entrever lo que sucede. Y por ello se debe leer entre líneas y tener memoria (González Rodríguez, 2002: 282).

EL AUTOR ENTRE FICCIÓN Y NO FICCIÓN.

Con modalidades distintas, más o menos explícitas, ambos autores reconocen las fuentes documentales con las cuales han construido su trama textual, se evidencian esos ‘hurtos’ o apropiaciones de los cuales habla Negrete Sandoval (en Estrada Orozco 117) que confirman la comunalidad de una escritura que cruza las fronteras entre ficción y no-ficción para representar ese espacio poroso y transnacional que es la frontera entre México y Estados Unidos que hace visible las diferencias que se suelen o se quisieran ocultar.

En el caso de Rivera Garza el motor de su escritura es la búsqueda de un pasado personal que la lleva a contar la historia de migración, trabajo y pobreza de la que fueron protagonistas sus antepasados en un territorio que hoy conforma la frontera entre Tamaulipas y Texas, en el que su familia ha transitado en diferentes momentos. Al tratarse de la historia de su familia, de sus raíces, el giro afectivo se torna evidente, es palpable, es a su vez motor de una escritura que implica movimiento en el territorio – Rivera Garza viaja en busca de Estación Camarón, pisa el terreno, respira el desierto y siente el viento que sopla– pero también investigación en archivos históricos, familiares, literarios. El resultado es un texto mixto, inclasificable caracterizado por el fragmento.

Roberto Bolaño encuentra en esa zona fronteriza que llama Santa Teresa (Ciudad Juárez), el espacio para contar el horror humano. Es una ciudad que no perdona. Es un moridero de mujeres. Es la metáfora del cementerio de América Latina. Es la ciudad donde Latinoamérica termina, el punto donde las esperanzas se acaban. La frontera entre ficción y realidad. La frontera entre el mundo literario y la vida real. Roberto Bolaño se aferra al realismo de la crónica roja, plasmando Santa Teresa como la metáfora de la desilusión del espacio literario. Cualquiera que ansíe las letras, escribir al pasar por la ciudad, saldrá derrotado. Es el abismo y el cementerio de Latinoamérica. Es ahí donde

⁹ El reconocimiento es mutuo, Sergio González Rodríguez incluye a Roberto Bolaño en los “Agradecimientos” iniciales por sus aportaciones en la realización de *Huesos en el desierto*. Esto nos permite imaginar que el escritor chileno conocía desde su elaboración el texto que luego utilizaría en su novela.

el viento norte del desierto no deja de soplar, en esa tierra donde a principios del siglo XX se cultivaba el algodón y ahora se siembran desaparecidos y se cosecha impunidad, desgracia, olvido (Rivera Garza, 2020: 295).

Ambos autores coinciden en una técnica narrativa que consiste en el uso y la intervención de otros textos para construir el propio, que no es individual sino colectivo, poniendo en juego la función autorial con una concepción ética de la escritura. Sin embargo, en cada uno de los textos analizados podemos identificar tramas y consistencias distintas del tejido narrativo. Rivera Garza intencionalmente evidencia las costuras de su tejido narrativo al intervenir, parafrasear y entre-citar *El luto humano* de José Revueltas e insertar una serie de documentos de archivo, mientras que en Bolaño los hilos de su relato constituyen un tejido sin bordos ni costuras visibles, su re-escritura de *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez asimila la crónica al relato de ficción entretejiendo realidad e imaginación.

En ese tejido de los márgenes señalados se puede identificar también el hilo de la temporalidad que entrelaza el presente, no solo de la narración sino de los autores mismos, y el pasado evocado en los hechos y en los documentos a los que recurren para construir esa escritura des apropiada o... (Herbert).

En este sentido, tanto Bolaño como Rivera Garza le apuestan a la contemporaneidad en el sentido que le da Giorgio Agamben (2020) en cuanto capacidad no solo de percibir la oscuridad del presente al captar la inagotable luz que la persigue, sino también de ser contemporáneos no solo del ahora, sino también de las figuras y los textos del pasado que al citarlos y/o incluirlos en su escritura las reactualizan, renuevan y revitalizan borrando los márgenes temporales que los colocaban en el tiempo del “ya no”. Como si la luz invisible que es la oscuridad del presente proyectara su sombra sobre el pasado que al ser tocado por el haz de sombra adquiriera la capacidad de responder a las tinieblas del presente que los interpela.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2020): *Che cosa è il contemporaneo?*, Milano: Nottetempo.
- AUGÉ, Marc (2006): *Los no lugares*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- BÉGOUT, Bruce (2008): *Lugar común. El motel americano*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2002): *Amberes*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- CAVARERO, Adriana (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, México: Anthropos/UAM-I.
- DERRIDA, Jacques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- FOUREZ, Cathy (2006): “Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666”, *Debate Feminista*, 33, pp. 21-45.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2002): *Huesos en el desierto*, Anagrama.
- MARISTAIN, Mónica (2003): “La última entrevista a Roberto Bolaño: Estrella distante”, *Página 12*, 23.7.2003.

- PARRA, Eduardo Antonio (2015): “La tradición del norte” en Eduardo Antonio Parra (ed.): *Norte. Una Antología*, Ciudad de México: Era, pp. 9-17.
- REGUILLO, Rossana (2021): *Necromáquina: cuando morir no es suficiente*, Guadalajara: ITESO, Barcelona: Ned.
- REVUELTAS, José (2014): *El luto humano*, Ciudad de México: Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (2014): “El escritor y la tierra” en *Visión del Paricutín*, México: Ediciones Era, pp. 547-548.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*, Ciudad de México: Tusquets.
- RIVERA GARZA, Cristina (2020): *Autobiografía del algodón*, Ciudad de México: Penguin Random House.
- RIVERA GARZA, Cristina (2023): *Escribir con el presente: archivos, fronteras y cuerpos*, Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- RIVERA GARZA, Cristina (2023): *Escribir con el presente: archivos, fronteras y cuerpos*, Ciudad de México: El Colegio Nacional.