

DEVENIRES DEL ARCHIVO DEL AFECTO. UNA MEMORABILIA DE LAS VIOLENCIAS EN LAS NARRATIVAS DE CRISTINA RIVERA GARZA, PILAR QUINTANA Y MARIANA ENRIQUEZ*

BECOMING OF THE ARCHIVE OF AFFECTION. A MEMORABILIA OF VIOLENCE IN THE NARRATIVES OF CRISTINA RIVERA GARZA, PILAR QUINTANA, AND MARIANA ENRIQUEZ

DANIUSKA GONZÁLEZ GONZÁLEZ
Universidad de Playa Ancha
<https://orcid.org/0000-0003-3863-6314>
daniuska.gonzalez@upla.cl

Recibido: 11.07.2024
Aceptado: 18.02.2025

RESUMEN: En este artículo se abordarán textos de Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, México, 1964), Mariana Enriquez (Buenos Aires, Argentina, 1973) y Pilar Quintana (Cali, Colombia, 1972) como escrituras de desapropiación —entendidas como producciones posautónomas y desarticuladoras del neoliberalismo— con el objetivo de visualizar una memorabilia de las violencias en tanto espacio de circulación de los afectos y de resistencia. En esta dirección, se pretenderá evidenciar cómo en el texto híbrido *El invencible verano de Liliana* (2021) de Rivera Garza, el libro de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2017) de Enriquez y las novelas *La perra* (2017) y *Los abismos* (2021) de Quintana, estas escritoras elaboran “archivos del afecto”, entendiendo por estos aquellos dispositivos constituidos por cosas, corporalidades y restos, que conducen a esta memorabilia de las violencias, que es un repositorio memorístico íntimo y emocional, con recuerdos, silencios, omisiones, emociones y vulnerabilidades. Con

* Este artículo se inscribe en el Fondecyt Regular N° 1240018 “Archivos del afecto. Una memorabilia de las violencias en la escritura de cinco autoras latinoamericanas contemporáneas” (2024-2027), financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) de Chile y del cual la autora es su Investigadora Responsable.

los textos seleccionados dialogarán planteamientos teóricos de Ann Cvetkovich, Josefina Ludmer, la propia Rivera Garza, Florencia Garramuño, Rossana Reguillo y Laura Rita Segato, entre otros/as autores. La proyección fundamental de este artículo residirá en proponer un análisis acerca del trabajo de representación crítico de estas autoras sobre las violencias mediante una mirada ética, para lo cual recurren a estos archivos del afecto para instalar la memorabilia frente a lo avasallador y lo "horrístico" de las violencias contemporáneas, específicamente latinoamericanas.

PALABRAS CLAVE: narrativa latinoamericana contemporánea, violencias, memorabilia, archivos del afecto, siglo XXI

ABSTRACT: This article examines texts by Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, Mexico, 1964), Mariana Enriquez (Buenos Aires, Argentina, 1973), and Pilar Quintana (Cali, Colombia, 1972), which connect with the writing of disappropriation —understood as a post-autonomous production and disarticulating of the neoliberalism— with the aim of visualizing a memorabilia of violence as a space for the circulation of affections and resistance. In this regard, the article aims to demonstrate how in the hybrid text *El invencible verano de Liliana* (2021) by Rivera Garza, the short story collection *Los peligros de fumar en la cama* (2017) by Enriquez, and the novels *La perra* (2017) and *Los abismos* (2021) by Quintana, these writers elaborate "archives of affection", understood as devices constituted by things, corporealities, and remains which lead to this memorabilia of violence, serving as an intimate and emotional mnemonic repository, containing memories, silences, omissions, emotions, and vulnerabilities. The selected texts engage in dialogue with theoretical approaches by Ann Cvetkovich, Josefina Ludmer, Rivera Garza herself, Florencia Garramuño, Rossana Reguillo and Laura Rita Segato, among other authors. The main projection of this article is to propose an analysis of the critical representation work on violence through an ethical lens, of these authors, resorting to these archives of affection to establish the memorabilia in the face of the overwhelming and "horrific" nature of contemporary, specifically Latin American.

KEYWORDS: Contemporary Latin American Narrative, Violence, Memorabilia, Archives of Affection, 21st Century



1. UN ARCHIVO DE AFECTOS CONTRA LAS VIOLENCIAS. INTRODUCCIÓN

En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), Cristina Rivera Garza reflexiona sobre aquellas escrituras que "atienden a lógicas del cuidado

mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado” (2013: 19), que serían textualidades de desapropiación articuladas como un frente, con un entretrejo de signos lingüísticos y afectividades que marcan la condición escritural;¹ palabras y gestos juntos que, como aparecen en *El invencible verano de Liliana* (2021), se atreven a saltar al mismo tiempo a modo de protesta (2013: 13).

Se parte, entonces, del énfasis en el afecto y la resistencia frente a las violencias y de la elaboración de un archivo que conducirá al levantamiento de una memorabilia en los textos *El invencible verano de Liliana* (2021) de Rivera Garza (Tamaulipas, México, 1964), autora mencionada, *La perra* (2017) y *Los abismos* (2021) de Pilar Quintana (Cali, Colombia, 1972) y los cuentos “Niños que vuelven” y “El aljibe” de *Los peligros de fumar en la cama* (2017) de Mariana Enriquez (Buenos Aires, Argentina, 1973) con el objetivo de observar la construcción de estos archivos del afecto desde una mirada multifocal,² como se entiende la noción en *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana* (2022), un “término [que] designa un punto de confluencia —tanto como un campo de tensiones— entre las diversas teorías, enfoques y reflexiones que tienen a la dimensión afectiva como objeto de indagación” (Dhondt, Mandolessi y Zicari 2022: 17), y que, en el caso puntual del corpus, se constituyen con objetos, corporalidades y restos, entre ellos, papeles y dibujos heredados por la familia, corporalidades violentadas o fotografías como elementos residuales.

De esta manera se propone con lo anterior otro tipo de repositorio archivístico alejado del tradicional, compartimentado y visualizado como físico o tangible, en este caso formado por sentimientos y vulnerabilidades y que toma cuerpo como una memorabilia frente a las violencias, fundamentalmente estructurales. Las obras emplazan sus distintos órdenes, pero confluyen en los archivos del afecto para crear la memorabilia. Con este corpus se puede dibujar un mapa textual para leer sus diferentes porosidades geográficas y sociales: las violencias horribles y, paradójicamente, normalizadas en la frontera mexicana-estadounidense.

¹ En coincidencia con Rivera Garza y anteriormente con Josefina Ludmer (2006), se entiende por escritura de desapropiación aquella “que explora el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionalmente con otros” (Rivera Garza, 2019: 21). Comprender la escritura como acto de comunalidad, de hacerse dentro de una “experiencia de pertenencia mutua; con el lenguaje y [...] [y el] trabajo colectivo con otros, que es constitutiva del texto” (2019: 20), más allá del contacto tradicional entre el/la autor/a, el/la lector/a y la obra.

² Para conformar el estado del arte se deja constancia de que no existe un abordaje precedente que vincule los registros archivo, afectos y violencias en las narrativas de estas escritoras, por tanto, este artículo tiene la intención de instalar una mirada novedosa. Con relación al libro de Rivera Garza destacan los textos de Sandra Lorenzano (2021), Mario Federico David (2022) y Paula Daniela Bianchi (2023), en los cuales se trabaja la violencia de género, presente en el caso de la hermana de la autora, así como los capítulos de libro de María del Carmen Dolores Cuecuecha (2022) y Eva Van Hoey (2023). Por su parte, acerca de los textos sobre la narrativa de Quintana, los análisis de Greg Przybyla (2019), Diana Alexandra Perico Ortiz (2021), Alexandra Novoa Romero (2022) y Astrid Lorena Ochoa Campo (2023) solo se centran en la novela *La perra* y las violencias como recurrencia temática. Por último, sobre los cuentos de *Los peligros de fumar en la cama* de Enriquez se encontró el artículo comparatístico de Erica Durante (2023), el cual, aunque no se ocupa de los temas específicos investigados, toma en cuenta el volumen seleccionado.

nidense y también en el interior de la sociedad mexicana; la conjunción violenta entre el paramilitarismo, el narcotráfico y el Estado en Colombia; y, por último, las violencias políticas de la última dictadura argentina (1976-1983) y algunas problemáticas de las sociedades patriarcales rurales de esta nación.

2. ARCHIVOS, AFECTO Y VIOLENCIAS. UNAS ENTRADAS TEÓRICAS NECESARIAS

Cuando se piensa en el dispositivo archivo se proyecta, generalmente, un artefacto estructurado. Sin embargo, para Florencia Garramuño (2016), esto se puede obturar a partir de un “principio constructivo [...] [de] reciclaje y reorganización” (2016: 59), tanto en el siglo xx como en el xxi, que encuentra la inscripción archivística como un emplazamiento que ha sido intervenido en tanto repositorio de piezas interpelantes de la memoria a partir de temas, experiencias y sensaciones, operación subjetiva que las significa por encima, inclusive, de acontecimientos históricos.

Esto da entrada al régimen de archivo que se convierte en un repositorio de afectos, un “archivo de sentimientos”, como lo teorizó Ann Cvetkovich (2003), y que se trataría de un contenedor de emociones, rabia, conmociones, sensaciones y vulnerabilidad, esta última comprendiéndola como gestualidad en resistencia.

En palabras de esta autora, estos “textos culturales [...] [son] depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no solo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean a su producción y su recepción” (2003: 22), que origina un archivo evocador de traumas y violencias, tanto individuales como colectivas; y que, además, se vale de objetos, corporalidades y restos, entre otros recursos, ligados más al plano afectivo que a los acontecimientos históricos y los saberes, por ejemplo, sociológicos y políticos, sobre las violencias, y donde el “trauma cuestiona y fuerza las formas convencionales de documentación, representación y conmemoración” (2003: 23). Para ella “los afectos [...] hacen que un documento sea significativo. El archivo de los sentimientos es material e inmaterial, incorpora objetos que normalmente no se considerarían de archivo” (2003: 324), de ahí la subjetividad que exhibe y su carácter híbrido, con un contenido no tangible.

A partir de lo anterior se desgaja otra reflexión que entroniza con una de las ideas de Garramuño: el giro subjetivo del archivo con respecto a la obsesión por la memoria y la reconstrucción, siempre propositiva, del pasado. Tanto para Cvetkovich como para la investigadora argentina, la emoción atraviesa este repositorio y lo presenta como un “archivo inusual” en comparación con el tradicional, que responde, sobre todo, a prácticas de control y memorias oficiales.

El afecto en el archivo también supone la permeabilidad de discursos y representaciones no convencionales, que van desde visualidades y escritos como grafitis o frases sobre textualidades de utilidad común hasta objetos con una cualidad efímera: una hebilla para el cabello, labiales, cartas o joyas. Parafraseando a Cvetkovich a partir de Elizabeth Jelin (2002), todo forma parte del contrato entre la memoria y el archivo al poner sobre escena estas nuevas

subjetividades, como la víctima de femicidio en Rivera Garza, una tipología más vinculada al devenir del presente que al pasado cuando se ejerció la violencia física sobre ella.

Por último, se visualiza una de las nociones que Javier Guerrero propone en su libro *Escribir después de morir. El archivo y el más allá* (2022): la incompletud del archivo, “una suerte de impronta residual, de fragmentos y restos que discuten y niegan la totalización de una obra, un autor o del mismo cuerpo o archivo” (2022: 13). Podría pensarse a partir de una reconstrucción continua y un no cierre, pues, al convocar el pasado, el contenido del presente puede modificarse y enriquecerse. Esto conlleva a la “condición reproductiva” (2022: 13) del dispositivo, abierto a cambios e influencias o a recursos imprevistos; por definición, el archivo “está volcado hacia lo incompleto, hacia la negación de la permanencia” (2022: 13), lo que para él se traduce en un artefacto volátil.

En otra dirección, como anclaje de los archivos del afecto y las violencias, habría que detenerse en el concepto de estas últimas, con miradas disímiles debido a una bibliografía amplia y también compleja. En este punto específico sobresalen las autoras Rita Laura Segato (2020), Rossana Reguillo (2021) y Sayak Valencia (2010), que han teorizado en torno a las violencias estructurales y, sobre todo, de género y política.

Para Segato entender la violencia societaria parte de acercarse a “una economía simbólica de corte patriarcal [que] nos obliga definitivamente a repensar las soluciones y reencaminar las políticas de pacificación hacia la esfera de la intimidad” (2020: 255). Siguiendo su lógica, los actores de las violencias ejercen un *mandato* que se posesiona en todos los órdenes de la sociedad, con dinámicas de *alianza o competición*. Con esto Reguillo y Valencia coinciden, pues, para ambas, la sociedad neoliberal crea un dispositivo que se mueve como un generador de corporalidades deshechas y sacrificables, donde la “mercancía [se] encarna literalmente por el cuerpo y la vida humana” (Valencia, 2010: 15), y que altera no solo el valor de los cuerpos sino también los desplazamientos, los espacios y los vínculos, provocando “la disrupción violenta como estrategia de acumulación del capital” (Reguillo 2021: 87).

Desde estas ideas panorámicas se llega a la memorabilia, un término aprovechado escasamente por la crítica cultural contemporánea. Uno de los pocos estudios aparece en el artículo “Nazi memories, dark heritage and treasure hunting as ‘alternative’ tourism: understanding the fascination with the material remains of World War II in Northern Finland” (2016) de las investigadoras Suzie Thomas, Oula Seitsonen y Vesa-Pekka Herva, para quienes la memorabilia responde a la persistencia de residualidades materiales para leer instancias culturales específicas de resistencia dentro de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto y, por ende, dentro de acontecimientos de violencias extremas.

Aunque puede parecer una dificultad, la memorabilia abre un campo novedoso para entenderla e interpretarla a partir de los archivos del afecto, eje articulador de este artículo. Por tanto, se mirará como un régimen de archivo amplio —como si se observara, metafóricamente, un archivo físico con carpetas— que entrelaza violencias, memorias y, por supuesto, afectividades; y donde,

volviendo a Garramuño, puede reconocerse una gran productividad que explora tanto sobrevivencias como obsolescencias, con sedimentos que irrumpen el relato presente desde el pasado (2016: 59). En el caso del corpus, la memorabilia estará conformada por objetos, corporalidades y restos, como se desarrollará en los acápite siguientes.

3. OBJETOS DEL AFECTO FRENTE A LAS VIOLENCIAS. *EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA* DE CRISTINA RIVERA GARZA

“Mi hermana [...] construyó un archivo meticuloso de sí misma a lo largo de su vida. Este libro se basa en los cuadernos, notas, apuntes, recortes, planos, cartas, cassettes y agendas que se encontraron entre sus pertenencias, que nadie había tocado en treinta años” (Rivera Garza 2021: 301). Como se nota en esta cita, un archivo de objetos se aposenta y, en confluencia con los planteamientos de los autores Remo Bodei (2013) y Joan-Carles Mèlich (2021), produce afecto sobre un/a sujeto, otra cosa, un lugar o un tiempo histórico o cotidiano. Ya que los “objetos tienen ‘significatividad’. [...], y es posible que su[s] sentido[s] sea[n] [...] tan intenso[s] que nunca lo[s] olvide” (Mèlich 2021: 36-37).

A partir de lo anterior se tiende un puente hacia la presencia de objetos como parte constitutiva del archivo del afecto en *El invencible verano de Liliana* de Rivera Garza. Como primer estadio de acercamiento se está frente a un texto híbrido donde confluyen narrativa, testimonio y crónica. No obstante su reseña como novela por parte de la crítica, se señala que, más allá de la desapropiación genérica del libro, la condición de hibridez también se instala por la entrada de recursos documentales, objetales y visuales, como, por ejemplo, entre muchos otros, “aretes y pulseras, cajitas varias” (Rivera Garza 2021: 197), una nota contentiva de un recado (2021: 219), la fotografía del asesino Ángel González Ramos (2021: 273) o la portada de un cuaderno (2021: 299) con el nombre de su dueña, Liliana Rivera Garza, hermana de la narradora y víctima de femicidio en 1990. Como la propia escritora apunta en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* se trata de mediar el pasado a través de “los archivos minúsculos de la pequeña memoria, [...] del archivo irrelevante de la experiencia de todos los días” (2019: 119) y de su insistencia como trazas que *están* frente al poder y lo confrontan.

Con apoyo en esto se articula una segunda instancia de abordaje: la proliferación recurrente de objetos, —“A Liliana le gustaba guardar cosas, especialmente cosas pequeñas” (Rivera Garza 2021: 197)—, que permite levantar un archivo del afecto como dispositivo de resistencia frente a las violencias, en este caso el asesinato de la joven, que ha quedado impune ya que, hasta el presente, el agresor no ha sido arrestado y Liliana continúa sin justicia.³

³ Cuando se editó el libro circuló la noticia de su muerte aunque no fue confirmada. En una entrevista a la BBC, Rivera Garza contó: “llegaron [...] ‘toneladas de correos electrónicos’. Uno de ellos era de alguien que decía haber sido amigo de González Ramos. El correo tenía un enlace y decía que era el vínculo del funeral de González Ramos, que supuestamente había estado usando otro nombre y había muerto en el sur de California.”

Dentro de los múltiples objetos que circulan por el texto sobresalen los cuadernos y las notas, lo que Rivera Garza denomina un "sistema" (2021: 197), que no es más que un régimen de archivo que cuestiona y fuerza las formas convencionales de documentación y representación (Cvetkovich 2018), formando una archivística contenedora de pensamientos, estados anímicos y emocionalidades de la víctima, que la pone en vínculo afectivo con el/la lector/a y, además, con Cristina, convertida en una suerte de arqueóloga y curadora de la herencia.

Sus cuatro cuadernos estaban dentro de una caja de cartón entre muchas otras cosas más: pinceles y calcomanías, plumillas, cutters, papel albanene y papel fabriano, tarjetas, libros, aretes y pulseras, cajitas varias. [...]. Las notas en esos cuadernos, muchas de ellas fechadas, se convirtieron en la espina dorsal de un sinfín de notas sueltas que fueron apareciendo en otros lados. [...]. Algunas de las notas en esos cuadernos, sin embargo, aparecen sin fecha. Y es ahí cuando el color de la tinta o el trazo de la letra me han ayudado a ubicar, al menos aproximadamente, la fecha en que fueron escritas. (Rivera Garza 2021: 197)

De esta cita se rescatan dos aspectos. El primero tiene que ver con la posibilidad de múltiples lecturas a partir del objeto, una con respecto a quien lo conservó, Liliana en este caso, y otra, retomando a Mèlich, con respecto a la resonancia afectiva que provoca, y hasta una tercera, no menos importante: el lazo que anuda con quien lo encuentra, en este caso, la hermana escritora. El objeto revela una memorabilia llena de "cosas matéricas" (Mèlich 2021: 40), no solo de Liliana sino también de su entorno, un *universo gramatical completo* —se continúa con el autor— de lenguaje, pensamientos y resistencia para recordar/rearmar a Liliana.

También se evidencia la capacidad de rastreo y metodología de Cristina, devenida arqueóloga acuciosa, "[c]on el cuidado del arqueólogo que toca sin dañar, que desempolva sin quebrar" (Rivera Garza 2021: 195-196), y que, a partir de esta exploración, accede al corpus objetal de la hermana asesinada desde una perspectiva emocional, mas conservando la voz propia y la identidad de Liliana a través del archivo.

Acerca de esto último, Bodei, en *La vida de las cosas*, analizó la transformación del/la escritor/a arqueólogo/a en un/a sobreviviente que organiza y ejecuta un legado, para lo cual se vale de los objetos como parte del "proceso de comprensión de la vida [...] [que] se puede comparar, [...], con aquel mediante el cual se escribe un texto a efectos de volcar en él las ideas, la experiencia y los sentimientos" (2013: 74). Desde esta mirada la autora descifra el archivo dejado por su hermana, para ella herencia perdurable y con significado propositivo hacia el futuro, y desentierra los objetos, inclusive los de apariencia más nimia,

'Cuando hice clic en el vínculo lo que vi fueron fotografías de Ángel González Ramos desde su niñez hasta los años 2020. Una parte de mi quedó convencida de que el hombre había muerto. Pero otra parte piensa que es una enorme coincidencia: que cuando empiezo a buscarlo, convenientemente se le encuentra muerto'" (2024: en línea).

como “todos los recibos de compra de la papelería Lumen desde 1988” (Rivera Garza 2021: 197).

El texto se convierte en una pesquisa emocional donde la arqueóloga/ escritora “Intenta habitar cada uno de sus trazos” (Rivera Garza 2021: 198). En su interior el archivo se expande como “un mapa, o más precisamente: un plano” (2021: 198) de las violencias a través de la “voz y [la] letra, sus letras” (2021: 199), tanto de Liliana como de otras mujeres maniatadas “con la camisa de fuerza del machismo normalizado y las aristas más violentas de un sistema patriarcal” (2021: 199), precisamente lo que Segato y Valencia tomaron como vórtice del femicidio. Por esto el archivo del afecto puede leerse como una *cripta de resistencia*, como la propia Rivera Garza apuntó: “... no perdió la capacidad de verse a sí misma como autora de su vida” (2021: 198). Para, más adelante, puntualizar: “... se describía en algunas ocasiones como triste o decepcionada, [pero] dispuesta hasta el final a no dejarse caer. Literalmente. O a levantarse una vez más, en caso de haber caído” (2021: 199).

Como objetos integrantes del archivo los cuadernos y las notas poseen un valor de “matericidad” y forman “una dimensión irrepetible” (2021: 39). Como Mèlich señaló en *La fragilidad del mundo* a partir del texto de Bodei: constituyen la dimensión del afecto, un *alma*. Existe un doble apego en estos papeles, entre las páginas encuadradas: uno pertenece a quien los tocó y otro al que los recogió/cuidó como depositario de una herencia en el presente. Al tiempo que estos objetos echan raíces en la historia de Liliana, se convierten en líneas de fuga que modelan la cronología simple o el relato sobre el acontecimiento de violencia de género incrustado en el “mapa transparente de la violencia que no vemos” (Rivera Garza 2021: 53).

También se hallan otros objetos en el libro, por ejemplo, cartas, reveladoras porque, para Rivera Garza, “[e]l afán de escribir y el afán de archivar aparecieron al mismo tiempo” en su hermana (2021: 72). Partiendo de la perspectiva de Bodei se puede tender un hilo entre esta “matericidad” dentro del archivo y el proceso de la escritura, ver cómo estos objetos se integran en un devenir de comprensión del mundo semejante al que ocurre cuando se escribe. Las cartas conforman un universo gramatical completo, idea de Mèlich ya considerada, primero como espacio de concreción escritural y visual, pues, como la autora reconoce, exhiben una grafía delicada, “escrita con mayor cuidado” (Rivera Garza, 2021: 63), son “una pequeña muestra de arte postal” (2021: 64) que recoge “bordes de colores, diamantina, calcomanías, [...], tintas distintas, [...] y hasta flores o hierbas secas” (2021: 64); y, segundo, como una compuerta hacia la interioridad de Liliana y su emocionalidad frente a la vida: “... las muchachas escribían cartas sobre todo para hablar de amor [...]. Avanzaban a tientas en un territorio nuevo: el amor era el otro nombre del deseo” (2021: 66).

Como en el proceso de escritura, en estas cartas se despliega “mucho tiempo, tiempo físico y tiempo emocional” (Rivera Garza 2021: 65), que no es más que *el tiempo de Liliana*: un tiempo de resistencia que apela a la letra para comunicar: “Las cartas eran una manera de avanzar juntas, protegiéndose la una a la otra, a medida que se alejaban de la tierra firme de la obediencia y la docili-

dad" (2021: 66). A través de este objeto escritural se conoce al asesino, que, para finales de junio de 1985, "solo le provocaba enojo y hartazgo" (2021: 72).

Al revisar las numerosas epístolas del volumen, no importa el distanciamiento cronológico o el orden entre ellas, se puede deducir la elaboración de un hilo continuo, el cual consta de dos puntas: una individual, un cuerpo-escritura, que se vale del procedimiento de vaciar el mundo interior en la palabra y que recurre al objeto/carta para (re)conocerse y nombrarse; y una colectiva en la que se pregunta cómo entender su mundo, a veces frágil, otras complejo, tanto que no logra discernir "un lenguaje que [...] permitiera identificar las señales de peligro. Esa ceguera, que nunca fue voluntaria sino social, ha contribuido al asesinato de cientos de miles de mujeres en México y en el mundo" (Rivera Garza 2021: 196), esto último vale mirarlo con Segato a través del mandato de dominación masculina como imperativo que se reproduce y marca órdenes en la sociedad, entre ellos la invisibilidad.

Por último, entre los muchos objetos en el libro sobresale una tarjeta de San Valentín con fecha del 14 de febrero de 1987, tres años antes del asesinato de Liliana. Está firmada por su victimario y, de acuerdo con Rivera Garza, "es, en sí, un artefacto extraño. Un arma de doble filo" (2021: 95), ya que expone el narcisismo del sujeto por encima del amor hacia la joven: "lo primero que salta a la vista es la palabra YO, en mayúsculas, rodeada también de signos de admiración. Yo, y no tú. Yo, y no el amor. [...]. Más que profesar su amor, la tarjeta que Ángel le envió a Liliana profesaba su propio yo" (2021: 95). En esta tarjeta se puede rastrear no solo su perfil sino también la inquietud que desencadenaba, lo que Liliana denominó "vehemencia" (2021: 96), el rastro violento que no identificó en el momento.

De ahí que esta postal interrogue a la escritora sobre la imposibilidad del reconocimiento de las violencias, que se encuadra en un planteamiento de Reguillo acerca de uno de sus síntomas: "¿Había, a su alrededor, a nuestro alrededor, el lenguaje que le permitiera identificar y reconocer la cara del peligro? En aquel 14 de febrero de 1987 nadie pensaba, mucho menos expresaba abiertamente, la violencia entre novios adolescentes" (Rivera Garza 2021: 95-96). Continuando con Reguillo, no siempre las gramáticas de las violencias se detectan, máxime cuando se normalizan como parte de una cultura, por ejemplo, pensar la "vehemencia" como componente del amor y no como acoso.

El objeto, la postal del día de los enamorados, constituye una traza pequeña pero nítida del evento de violencia de género futuro, tal es que, posteriormente, en una carta, Liliana se comunica con el asesino y el proceso de escritura se transforma en un ejercicio dubitativo de "horas enteras añadiendo y borrando párrafos" (Rivera Garza 2021: 98), donde le cuesta enunciar el desorden emocional que atraviesa: "Me encuentro verdaderamente confundida (más que nada), triste y humillada" (2021: 98), y donde, tanto la autora/arqueóloga como los/as lectores/as, comienzan a descubrir cómo el mandato de género se legitima como grafía evidente de las violencias sufridas.

4. EL DEVENIR ABISMO. UN ARCHIVO DE CORPORALIDADES VIOLENTADAS EN DOS NOVELAS DE PILAR QUINTANA

En consonancia con el elemento objeto, el cuerpo se enuncia como traza del dolor y la anulación pero también del afecto y lo sensible, siempre en rebeldía frente a la “máquina” social generadora de violencias y vidas precarias (Butler 2005). De esta manera, en este apartado se propondrá una lectura de las corporalidades violentadas en la narrativa de Quintana como una única inscripción archivística que entreteje los textos, que los vuelve un solo pliego simbiótico y abierto, y que arma una memorabilia con folios forjados a partir de “sentimientos y emociones [...] formas del amor, rabia, intimidad, pena, vergüenza, entre otras muchas cosas” (2018: 22), como Cvetkovich señaló, mas soportados por la comunicación.

En el caso de las novelas *La perra* y *Los abismos*, el cuerpo de las sujetos se convierte en un vaciadero de violencias recurrentes, tanto físicas como psicológicas, pero siempre latentes, como tatuajes permanentes sobre la piel, y que dan cuenta de la interrelación con un mundo “cuyo fin último es el de asegurar la aceptación de la violencia como mandato en las relaciones desiguales de poder” (Reguillo 2021: 211), imperando las prácticas de una sociedad patriarcal arraigada.

Al mirar lo anterior como un contenedor archivístico de corporalidades violentadas, en esta narrativa se notan las *vidas precarias*, bajando el sentido del término de Butler (2005) a un devenir de cotidianidad, no extraordinario, puesto que se trataría de las resistencias frente a esquemas normativos que “intimidán, degradan o desprecian” (2005: 187) y a las cadenas que atan a las convenciones masculinas. Sin embargo, esto, que parece una puerta sellada, conduce al reconocimiento y a mundos comunicantes.

En la novela *Los abismos* los cuerpos devienen dispositivos inestables, al filo de la muerte física o simbólica. Detenerse en estas corporalidades también implica detallar actos de vida modelados por una violencia estructural que las sobrepasa. No obstante, circulando en medio de ellas, se traman los tejidos del afecto.

Las violencias de las *vidas precarias* se hacen relato mediante corporalidades deshechas que, primero como plantas que se marchitan y luego se reconstituyen —imagen presente en toda la obra, las plantas formando un “barranco fracturado [...]. Nuestra selva, rica y salvaje” (Quintana, 2021: 15) y con las que la hija identifica a la madre— forjan lazos compartidos a través de historias de experiencias de discriminación y desprecio hacia las mujeres y su rol social.

En esta dirección la corporalidad de Claudia semeja un grito y, en este punto, interesa observarlo como una planta: “En el apartamento había tantas *plantas* que le decíamos la selva” (Quintana, 2021: 13. Las cursivas son mías). Claudia es un cuerpo vegetal demandante de cuidados, afectividad y mucha luz, pero que cada día se vuelve mustio: creció con una madre maltratada —“dijo mi abuela [...], si hubiera podido evitarlo, tampoco habría tenido a esta. [...]. Mi mamá [...] [s]intió que le abrían el pecho para meterle una mano y arrancarle

el corazón" (2021: 16)— y con un padre conservador, con ideas que mutilaron sus aspiraciones: "... lo que hacían las señoritas decentes era casarse y qué cuál universidad ni Derecho ni qué ocho cuartos" (2021: 19). Más adelante, su vida se entrampó en un matrimonio convencional y en el nacimiento de la hija, voz narradora, y, además, en un capítulo efímero con un amante, figura normada por estándares de belleza y masculinidad.

Metafóricamente está "sembrada" en su departamento mientras lee revistas de contenido efímero que proyectan vidas glamorosas y cruzadas por el dolor y la violencia de género (como Natalie Wood, Grace Kelly o Diana Spencer), la mayoría de las veces sobre una cama, con recurrentes periodos de depresión y silencios. En un momento hasta expresa: "Hay gente que se quiere morir" o "desaparecer" (Quintana 2021: 143-200) antes de continuar una existencia insulsa.

No obstante, esta corporalidad en crisis es capaz de encontrar la luz, como un girasol —vuelta de tuerca a la metáfora de la planta— y funda un lazo reparador cuando levanta el relato de vidas precarias de otras mujeres con las que compartió experiencias similares: Gloria Inés y Rebeca, víctimas de muertes violentas, que se recuperan a través de la palabra y la memoria de Claudia. A manera de espejo de sí misma, ella corporiza estas voces en dirección idéntica a como Rivera Garza lo realiza con Liliana y con todas las mujeres violentadas de su libro: "[l]ejos del paternalista 'dar voz' de ciertas subjetividades [...] o del [...] colocarse en los zapatos de otros" (Rivera Garza 2019: 20), y así, Claudia cruza vivencias y experiencias que terminan forjando una alianza en comunalidad: contar para deshabitar "la neblina que nos rodeaba. El mundo oculto en el que se producían los ruidos inexplicables" (Quintana 2021: 191), que no son más que las disonancias que movilizan y reivindican la libertad de elección como respuesta a *vidas precarias* y vulnerables emocionalmente.

Por otra parte, la corporalidad en *La perra* apunta hacia un afecto animal, único sostén frente a un mundo de pobreza y patrones de masculinidad. Como un ancla la perra establece el modo como la sujeto Damaris se comunica y encuentra un sitio en este entorno aislado, descrito como

... [un] pueblo [...] [con] una calle larga de arena apretada con casas a lado y lado. Todas [...] destartaladas y se elevaban del suelo sobre estacas de madera, con paredes de tabla y techos negros de moho [...] [con una playa revuelta de] palos, ramas, semillas y hojas muertas de la selva [...] con la basura de la gente. (Quintana 2020: 11)

Con la sujeto se presencia un cuerpo desechado por el pacto social, que no ha podido concebir hijos, "una piltrafa de la naturaleza" (Quintana 2020: 24), como se sentía. A diferencia de las corporalidades acomodadas y reflexivas de *Los abismos*, la precariedad la desestructura física y psicológicamente, arrojándola a un divagar que solo el animal apacigua.

Esta corporalidad, a veces transformada en cuerpo-animal y también en cuerpo seminal —esto último al desencadenar una condición de maternidad y cuidado— se redefine a partir del vínculo con la perra y, al matarla, se origina el borramiento radical que Butler refirió en *Vida precaria*: ambas se disuelven, la

perra mediante su muerte, Damaris al desaparecer “allá donde la selva era más terrible” (Quintana 2020: 108). Solo el nexo afectivo con el animal la sujetaba a lo humano, fuera de él nunca hubo una *vida vivible*.

Mas, como trasfondo, se explicita el contexto de *ser-menos* dentro de una economía simbólica de estatus (Segato 2020), que es reproductora de modos precarios de sobrevivencia, donde los pueblos periféricos al eje centralista de la capital y sus principales departamentos, como el lugar de la novela, “un descampado de arena negra que más parecía barro” (Quintana 2020: 11), donde había que esperar meses por los repuestos para los barcos pesqueros, permanecen en la miseria absoluta y en este *abismo* se profundizan las prácticas de violencia contra las mujeres al condenarlas a la desesperación y, en el caso de Damaris, a la locura.

Sea a través de las historias que Claudia sustrae del pasado para potenciarlas en el presente como traza frente al olvido o del apego de Damaris a un animal como último reducto de humanidad en un ambiente hostil, las corporalidades en la narrativa de Quintana pueden leerse como un archivo textual único de evidencia de prácticas violentas, pero también de afectividades y comunicación.

5. RESTOS DEVUELTOS. LA CONFORMACIÓN DEL ARCHIVO DEL AFECTO EN LOS CUENTOS “CHICOS QUE VUELVEN” Y “EL ALJIBE” DE MARIANA ENRIQUEZ

Por último, en la constitución de los archivos del afecto y la memorabilia, cabe entender el resto como un sedimento que permanece a contrapelo, lo cual pone en tenso diálogo el presente con el pasado (Walter Benjamin 1995 y 2005). Tanto para Idelber Avelar (2000) como para Georges Didi-Huberman (2004 y 2017) el resto se niega a su borramiento y vuelve fecunda la presión entre ambos tiempos y, gracias a él, “disponemos, *pese a todo*, de una representación por excelencia, la representación necesaria de lo que fue un momento” (Didi-Huberman, 2004: 66. *Cursivas en el texto original*). A través del análisis de los relatos “Chicos que vuelven” y “El aljibe” de Mariana Enriquez,⁴ del libro *Los peligros de fumar en la cama*, se visualizará esta noción como reactivación del pasado, pero no en el sentido de recuperación sino de intervención presente que activa una sobrevivencia (Garramuño 2016: 60) del afecto dentro del archivo.

Con elementos provenientes del género de terror,⁵ característicos de la narrativa de la autora, en estos cuentos se señala hacia dos contextos político-sociales: en el primero, la desaparición no solo como instrumento biopolítico

⁴ Se acota el cambio en el título del cuento: “Chicos que vuelven” en la edición de 2013 y, posteriormente, “Chicos que faltan”. Como la investigadora Fernanda Bustamante Escalona precisa, “el cambio de la palabra es relevante, ya que entrega diferentes atributos a estos cuerpos-espectros imposibles” (2019: 38). En el artículo se trabajará con el título de la edición original.

⁵ Al respecto se coincide con la apreciación del crítico Hernán Diez (2021) cuando plantea que en la narrativa de Enriquez ocurre “una experiencia de descenso a un Inframundo que, como es usual en la literatura de Enriquez, tiene profundas connotaciones políticas que inscriben a ese mundo de oscuridad en el vasto fondo histórico de la dictadura, que recorre no solo muchos de los cuentos, sino también la novela *Nuestra parte de noche* (Enriquez 2020c)” (2021: 130).

de las últimas dictaduras del Cono Sur, el caso argentino específicamente, sino también como estrategia de “limpieza” social, lo que para Reguillo constituye un rasgo inherente al necropoder que “elucida la muerte sistemática en función del valor del cuerpo joven, valor que aceita la maquinaria de la necropolítica” (2021: 79). De ahí, como Enriquez revela en el cuento, las cifras numerosas de chicas “secuestradas que se perdían en redes de prostitución [...], o apare[cían] muertas, [...] o descuartizadas en un hotel de Mar del Plata” (2022: 157) o de “chicos adictos, en general a la pasta base, pero también al pegamento y el alcohol” (2022: 165). Mientras que el segundo relato apunta hacia los lugares de provincia que permanecen inmersos y aislados en sus creencias religiosas y oralidades como una forma de resistencia después de las violencias producto de los procesos de modernización,⁶ coincidiendo con una parte de la narrativa de otra autora argentina: Selva Almada (2014).

En “Chicos que vuelven” la sujeto Mechi trabaja en el Centro de Gestión y Participación de Parque Chacabuco, un lugar ensordecedor y oscuro donde se encarga de actualizar los archivos de los/as chicos/as desaparecidos/as en la ciudad de Buenos Aires. Este sería el nivel más superficial de lectura, que se fusiona con el misterio del regreso de algunos/as de estos/as jóvenes, marcados/as por comportamientos extraños; la labor del periodista Pedro, su amigo y confidente; y su involucramiento físico, de intromisión abierta, en los episodios de retorno de estos/as desaparecidos/as.

Pero existe un segundo nivel de acercamiento: la activación de este archivo de las desapariciones, un archivo “volcado hacia lo incompleto, hacia la negación de la permanencia” (2022: 12), como Guerrero afirmó, esta vez en la dirección de la reelaboración afectiva que Mechi efectúa con “minuciosidad en el mantenimiento [...] [e] interés serio respecto a los chicos que faltaban” (Enriquez, 2022: 154). Al valerse de los expedientes con descripciones de objetos personales y testimonios, casi siempre contados por familiares, ella los *re-arma* y con esto introduce una “sobrevida” para aquellos/as jóvenes borrados/as por el sistema judicial, produciéndose una de las tensiones vistas por Garramuño y Cvetkovich sobre el giro subjetivo del archivo contemporáneo: al mismo tiempo que puede utilizarse como repositorio, introduce “una cualidad ambivalente de simultánea inscripción y desestabilización” (Garramuño 2016: 61). Por esto, a pesar del olvido por parte del gobierno y la policía, el archivo los/as preserva como “una especie de memoria en perpetuo crecimiento” (Enriquez, 2022: 154), “una joya” después de ser “un montón de papeles desordenados” (2022: 161), y que Mechi extrae del centro laboral para repararlos en casa, originando su reinención (2022: 163) y el fluir de la fantasía (2022: 155) dentro del cúmulo de datos, pistas y notas acumuladas, con lo que se re-crean *otros* estatutos archivísticos con el propósito de mantenerse como la cuidadora de un legado, como alguien

⁶ En el más reciente libro de cuentos de la autora, *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), esta idea aparece con nitidez cuando se refiere a las mujeres que fueron convertidas en pájaros: “En los mitos populares de nuestra provincia, Entre Ríos, pero también de Corrientes y de Misiones (tengo un libro que ubica cada mito en detalle), el castigo para la desobediencia, la mala conducta o el amor desesperado es ser transformada en ave” (2024: 36).

familiar que lo recibe y vela por él, operación similar a la que Rivera Garza ejecutó con el archivo de Liliana.

Como Guerrero propone, con este archivo se producen “formas de vida y permutaciones somáticas capaces de desafiar la tajante división entre vivir y morir” (2022: 9), o, ajustando mejor la cita a este cuento, entre vivir y desaparecer. Las notas escuetas y las imágenes poco nítidas —“Los chicos se veían feos; el lente les tomaba los rasgos de tan cerca que los deformaba, o de tan lejos que los desdibujaba” (Enriquez 2022: 163)— dan paso a un archivo en constante transformación, enriquecido por la memoria como activadora de sobrevida, pues tanto el que se elabora con la intervención de Mechi como el original trascienden más allá de los acontecimientos que contienen, con lo cual también implotan —vuelta a Segato— la contaminación entre el contrato y el estatus de *las estructuras elementales de la violencia*.

Sin dudas en este cuento puede observarse “[l]a destitución de la fijeza del archivo” (Guerrero 2022: 12), específicamente mediante la introducción irruptiva del afecto. Parafraseando a Cvetkovich, la sujeto moldea otra forma para el reservorio archivístico a través de la emocionalidad y una re-construcción afectiva constante: a medida que su interés aumenta también se multiplican los entresijos de las historias de los/as desaparecidos/as, sus detalles con “nuevas sospechas, nuevos datos” (Enriquez 2022: 154), hasta llegar a un desborde, a una línea de fuga que pasa a convertirse en “capacidad de acción” (2022: 154) por sobre la documentalidad: algunos/as de los/as jóvenes retornados/as, ahora seres irreconocibles “como cáscaras, [...] [que] no tenían nada adentro” (2022: 203), se refugian en una casa rosada adonde Mechi llega para cerrar este archivo inmenso y fragmentado intervenido durante años.⁷

Este proceso alejado de una conformación conservadora en materia archivística busca su concreción en otras formas de expandirse, como el valor emocional y la traza afectiva (Cvetkovich 2018). El archivo nutrido por la preservadora se dilata con este cúmulo de apegos entre ella y los/as jóvenes, sobre todo con respecto a Vanadis, violentada sexualmente y sobre la que Mechi perseveró a través de la reelaboración afectiva de su expediente, que no sumó a la anomia de la documentación oficial.

Con respecto al segundo cuento, “El aljibe”, la perspectiva de lectura juega a obturar la anterior al tratarse de una historia con el afecto desde el inicio, que abarca la enfermedad y un ritual de cuidados, para luego fracturarse en el destino de desmaterialización al cual algunos dispositivos archivísticos visuales parecen condenados cuando irrumpe un resto, como Garramuño explicitó, en este caso una fotografía.

En el relato, la sujeto Josefina está acosada por el pánico hasta tal punto que no puede llevar una existencia normal: “estaba agotada, pero no quería vol-

⁷ A riesgo de parecer forzada no puede dejar de verse como un gesto político en el contexto argentino la imagen de esta construcción de color específico, rosado, con un policía vigilando en la esquina, “el perímetro custodiado” (Enriquez 2022: 203) y la frase populista “Acá arriba vivimos todos” (2022: 204) que la joven Vanadis gritó en nombre de una masa amorfa de sujetos parecidos/as a zombis.

ver a la cama a tratar de controlar los temblores y la taquicardia, ni arrastrarse hasta el sillón en pijama para pensar en el resto de su vida” (Enriquez 2022: 65). El final sorpresivo y hórrido cuenta con una fotografía, un resto, no obstante suponerse que está destruida en lo más profundo del pozo:

A la foto, la tiré al aljibe. Pero no se puede sacar. No te los puedo sacar nunca porque los males están en la foto tuya en el agua, y ya se habrá podrido la foto. Aquí quedaron en la foto tuya, pegados a vos. (Enriquez 2022: 71)

Al partir de la cita anterior, específicamente del nombramiento de la foto como placa contentiva del mal, se resalta la cualidad del afecto que define el texto, el cual, a todas luces, conforma un tejido de sentimientos, emocionalidad y cuidados. Sin embargo, con suspicacia, la autora lo quiebra cuando vuelve al pasado y encuadra, como con una cámara de cine, la escena de la llegada de Josefina a la casa de la vidente y su asomo al pozo del patio: “No pudieron detenerla antes de que viera el fondo y el agua estancada en lo profundo” (Enriquez 2022: 56-57), el mismo pozo al que, más adelante, la adivina arrojará su foto atravesada por los males pasados de las mujeres de la familia que han velado por su presente de enferma.

Lo que ella ve, lo que el aljibe devuelve: la niña mira la profundidad que guarda los secretos de los trabajos de “La Señora” —así nombrada— y anticipa la oscuridad. La violencia simbólica de la escena, que alcanza un clímax físico con el golpe de la madre sobre su rostro, está respunteada por la sospecha: el aljibe centraliza el foco de atención, Josefina lo mira insistentemente y, al asomarse, hace un contacto que activa su miedo interior, pues el pozo se transformó en un silueteaje blanco exultante que “brillaba como los huesos de San La Muerte” (Enriquez 2022: 58), entidad popular en algunos países del Cono Sur, esto en una vuelta de tuerca a los relatos provincianos de terror. Aquí se instala un momento que, evocando a Didi-Huberman, invita a “*imaginar pese a todo*” (2004: 47; cursivas en el texto original) lo que vendrá y que tiene al aljibe como el contenedor maligno del suceso físico y emocional de la Josefina adulta.

Ahora bien, esta fotografía oculta en el fondo del pozo posee un poder que sobrepasa su podredumbre actual y su materialidad pasada. Quieta en el agua turbia (o desintegrada, como la vidente dijo), continúa su dominio al empeorar la salud de Josefina con el paso de los años. En esta presencia late el resto como vestigio que continúa interviniendo en el presente: “ojalá que no tuviera fondo, ahogarse ahí con la foto y la traición” (Enriquez 2022: 71).

Pero, además, la imagen con su *fragilidad temporal constitutiva* (Didi-Huberman 2017) se inscribe como un espacio archivístico de suspenso entre lo acontecido, lo que acontece y lo que acontecerá: el momento pasado cuando Josefina quedó atrapada en la placa fotográfica, depositaria de los males de las mujeres del grupo familiar; el actual, cuando busca respuestas sobre su estado y conoce la verdad de la imagen y su propio destino; y el futuro, con esta fotografía irrecuperable pero que, *pese a todo*, como resto, continuará persistiendo —archivada— en la profundidad del aljibe.

6. ARCHIVOS DEL AFECTO QUE PERSISTEN. A MODO DE CODA

Como proyección del objeto de investigación se propone una mirada hacia las narrativas de las tres autoras abordadas: como un régimen de archivo de afectos frente a las violencias. Como se observó anteriormente, para Segato (2020) y Valencia (2010), estas se incrustan “en la reproducción del orden de género” (Segato 2020: 20) y originan una “articulación violenta [que] es paradigmática de la economía simbólica de todos los regímenes de estatus” (2020: 20). Como un *lugar de pasaje* abierto a líneas desestructurantes —se continúa con la autora—, a una forma no convencional sino subjetiva sobre la categoría archivística, el afecto se introduce como resistencia ante las violencias, que, en el caso del presente artículo, se vale de los registros objetos, corporalidades y restos para exponer emocionalidades y vulnerabilidades y conformar la memorabilia.

En el texto de Rivera Garza el objeto está respunteado por pensamientos y afectos —esto en vínculo con los autores teóricos Bodei (2013) y Mèlich (2021)— que preservan momentos de vida y recuerdos y visibilizan cronologías íntimas, como las de Liliana, y colectivas al aparecer otras víctimas de femicidio. Cuadernos, cartas, tarjetas y apuntes, entre otros, se convierten en trazas de fuga para leer las violencias hasta el desencadenamiento mortal el 16 de julio de 1990, pero, sobre todo estos objetos dan cuenta de una sujeto en resistencia, como se aprecia en algunas de las notas fechadas en 1985, que muestran “una forma de querer que le choca, de la que huye, y ante la que se *resiste*” (Rivera Garza 2021: 74; énfasis mío).

Por otra parte, las corporalidades representadas en las novelas *La perra* y *Los abismos* de Quintana permiten acercarse tanto a las vidas precarias (Butler 2005) producto del neoliberalismo, en este caso de los lugares fuera del eje económico articulador de las grandes ciudades colombianas, con su dosis profunda de violencia horrrística (Reguillo 2021), como a las subjetividades aplastadas y anuladas por el mandato masculino; sin embargo, en el repositorio archivístico lineal que conforman estos dos textos se evidencian vasos comunicantes que registran un reconocimiento y una comunicación entre ellas, como Cvetkovich analiza para el archivo de sentimientos.

Con respecto a los cuentos de Enriquez y sin perder de vista sus violencias particulares, el ejercicio acerca de la constitución del archivo se produce en dos direcciones: en el primero, “Niños que vuelven”, como un reservorio sostenido por el afecto de Mechi, que *está* porque deviene una sujeto en resistencia, que se aferra y conserva/reactualiza los documentos de los/as jóvenes desaparecidos/as, de lo contrario, pese a tratarse de un archivo oficial con permanencia obligatoria, sus existencias frágiles se borrarían por el tiempo. Mientras en “El aljibe” la constitución del archivo parte del afecto familiar para desestructurarse a partir de un resto, la imagen fotográfica, un sesgo complejo para entender la categoría archivística y su nexa con la clausura de la enfermedad o la muerte y lo perturbador (Guerrero 2022).

Los archivos del afecto sostienen “muchos tipos de documentos, tanto efímeros como materiales. [...] Algunas veces [...] contiene lágrimas e ira, [...] son

íntimos y públicos a la vez" (2018: 380), se entiende esto a partir de la teórica Cvetkovich, pero, sobre todo, *comunican* a las sujetos víctimas de las violencias como las representadas en el corpus de este artículo. Parafraseando a Reguillo, desde aquí vale pensar una zona de la narrativa latinoamericana contemporánea que restituye afectos y se escribe contra la impunidad y el olvido.

OBRAS CITADAS

- Almada, Selva (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Benjamin, Walter (1995). *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Leviatán.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Bianchi, Paula Daniela (2023). "Femicidios, travesticidios y transfemicidios en la literatura ultracontemporánea latinoamericana", *Revista Iberoamericana*, 89(282-283): 451-471. <https://doi.org/10.3828/revista.2023.89.282-283.451>
- Bodei, Remo (2013). *La vida de las cosas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bustamante Escalona, Fernanda (2019). "Cuerpos que aparecen, 'cuerpos-escrache': de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez", *Taller de letras* 64: 31-45. <https://doi.org/10.7764/tl6431-45>
- Butler, Judith (2005). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós: Buenos Aires.
- Butler, Judith (2012). "Cuerpos en alianza y la política de la calle", *Transversales*, 26. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe>
- Cuecuecha, María del Carmen Dolores (2022). "El amor romántico y la violencia de género en 'El invencible verano de Liliana', de Cristina Rivera Garza", in *Miradas diversas: la violencia de género desde las humanidades*, ed. María del Carmen Dolores Cuecuecha y Adriana Sáenz Valadez. México: Editorial Silla Vacía, 31-54.
- Cvetkovich, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- David, Mario Federico (2022). "Feminicidio, feminismo y escritura testimonial. 'El invencible verano' de Liliana de Cristina Rivera Garza", *RevIISE-Revista De Ciencias Sociales Y Humanas*, 20(20): 179-187.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Diez, Hernán (2021). "Mariana Enriquez: una escritura de los márgenes", *Boletín GEC*, 28: 117-131. <https://doi.org/10.48162/rev.43.012>
- Dhondt, Reindert, Silvana Mandolessi y Martín Zicari (eds.) (2022). *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783968693088>
- Durante, Erica (2023). "Escalofríos feministas: escritoras del horror latinoamericano (Mariana Enriquez, Mónica Ojeda, Fernanda Melchor y Dolores Reyes)", *Revista Iberoamericana*, 89(282-283): s/p. <https://doi.org/10.3828/revista.2023.89.282-283.255>

- Enriquez, Mariana (2022). "El aljibe" y "Chicos que vuelven", in *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 53-71 y 151-205.
- Enriquez, Mariana (2024). *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona: Anagrama.
- Garramuño, Florencia (2016). "Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo", *Cuadernos de Literatura*, 40: 56-68. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.opsa>
- Guerrero, Javier (2022). *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lorenzano, Sandra (2022). "Hasta que la justicia se siente entre nosotras", *iMex Revista*, 21: 17-21.
- Ludmer, Josefina (2009 [2006]). "Literaturas postautónomas", *Propuesta educativa*, 32. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005>> (12 de febrero de 2025).
- Mèlich, Joan-Carles (2021). *La fragilidad del mundo. Ensayo sobre un tiempo precario*. Bogotá: Planeta.
- Novoa Romero, Alexandra (2022). "Violencia y animalidad: devenires-moleculares en la novela 'La perra', de Pilar Quintana", *Poligramas*, 54: 1-20. <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i54.12161>
- Ochoa Campo, Astrid Lorena (2023). "Todas íbamos a ser madres: raza, maternidad y violencia en la narrativa de tres escritoras colombianas del siglo XXI", *Revista Iberoamericana*, 89(282-283): 195-210. <https://doi.org/10.3828/revista.2023.89.282-283.195>
- Perico Ortiz, Diana Alexandra (2021). *Violencias invisibles en 'La perra' (2017) de Pilar Quintana*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Alcalá.
- Przybyla, Greg (2019). "La naturaleza y la violencia en 'La perra' de Pilar Quintana", *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 30: 99-115. <https://doi.org/10.15648/cl.30.2019.6>
- Quintana, Pilar (2020[2017]). *La perra*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Quintana, Pilar (2021). *Los abismos*. Bogotá: Alfaguara.
- Reguillo, Rossana (2021). *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. México: NED Ediciones.
- Rivera Garza, Cristina (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. México: Penguin Random House.
- Rivera Garza, Cristina (2021). *El invencible verano de Liliana*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Rivera Garza, Cristina (2024). "'Durante años no pude pronunciar su nombre': Cristina Rivera Garza, la escritora mexicana que acaba de ganar el Pulitzer por un libro de memorias sobre el feminicidio de su hermana", BBC. <<https://www.bbc.com/mundo/articulos/c6pyx4llyw2o>> (5 de febrero de 2025).
- Segato, Rita Laura (2020). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros/LOM ediciones.
- Thomas, S., O. Seitsonen y V. P. Herva (2016). "Nazi Memories, Dark Heritage and Treasure Hunting as 'Alternative' Tourism: Understanding the Fascination with the Material Remains of World War II in Northern Finland", *Journal of Field Archaeology*, 41(3): 331-343. <https://doi.org/10.1080/00934690.2016.1168769>

Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. España: Melusina.

Van Hoey, Eva (2024). "Las voces de las víctimas del feminicidio en las crónicas 'Chicas muertas' (2014), de Selva Almada y 'El invencible verano' de Liliana (2021), de Cristina Rivera Garza", in *Carto(corpo)grafías: nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, coord. María Fernanda Bustamante Escalona y Lorena Amaro Castro. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 321-347. <https://doi.org/10.31819/9783968695341-012>