



Latin American Literary Review

VOLUME 51 / NUMBER 102 SPRING 2024

ARTICLES

Wilson, Mac J. The Mesh and the Abyss: Juan L. Ortiz's Ecopoetics	2
Estrada Orozco, Luis Miguel. Escritura documental, zozobra e intersubjetividades en <i>Había mucha neblina o humo o no sé qué</i> , de Cristina Rivera Garza	13
Gitlin, Daniella. The Mechanics of Uncertainty in Rodolfo Walsh's <i>Operación Masacre</i>	24
Cupic, Tijana. Las soberanías yuxtapuestas: los piratas y los narcotraficantes en la literatura latinoamericana y su relación con el estado.....	38

DOSSIER: Words and Rhythm, Sound and Text. Charlie D. Hankin, editor.

Hankin, Charlie D. Introduction to Words and Rhythm, Sound and Text	48
Campbell, Corinna. Moving Beyond Words: Awasa and Apinti in a Suriname Maroon Communicative Matrix.....	51
Carter, Sam. Making Sense of a Corpus: Berta Singerman, Rhythm, and Recitation.....	64
Fleites Lear, Marena. Estranged Intimacies: An Anticolonial Poetics of Silence in the Poetry of Raquel Salas Rivera and Ana-Maurine Lara.....	76
Kassavin, Jane. Underwritten Voices: Resonant Spaces and Unsound Silences in Dani Zelko, Soraya Maicoño, and Daniela Catrileo	86
Plevka-Jones, Helen. Resonantly Reading Borderlands Narratives in Valeria Luiselli's <i>Lost Children Archive</i>	100
Vergara C., Isabella. Archivos vivientes: vistas, sonidos y cantos en <i>Border cantos de Guillermo Galindo y Richard Misrach</i>	109
Milone, Gabriela. Ficciones fónicas. Insistencias en la materia de la voz.....	123
Díaz Frene, Jaddiel. The Two Voices of Porfirio Díaz: State, Audible Fictions, and a Letter to Edison (Mexico-United States, 1907-1910).....	135
Piazza, Sarah Maria. El poder de la voz y del acto de narrar en <i>La amante de Gardel</i> de Mayra Santos-Febres.....	148
Velarde, Malena. Escucha hospitalaria en el arroyo entubado Medrano en Buenos Aires	159

TRANSLATIONS

"Lolo," a short story by Luis Arriola Ayala. Translated from Spanish by Megan Saltzman.	169
The "Primitive" Cecilia Valdés. A short story by Cirilio Villaverde A translation and introduction by Thomas Genova.	172

BOOK REVIEWS

REVIEW ARTICLE. Más allá de la voz. Texturas (ultra)sónicas del poder, la resistencia y el deseo <i>Portable Postsocialisms: New Cuban Mediascapes after the End of History</i> . By Paloma Duong. <i>Transatlantic Radio Dramas: Antônio Callado and the BBC Latin American Service during and after World War II</i> . By Daniel Mandur Thomaz <i>Playlist: Música y sexualidad</i> . Por Esteban Buch. Reseñados por Ricardo Andrade Fernández.....	186
<i>Espejismos reales Imágenes y política en la literatura rioplatense</i> . Por Diego Alonso Reseñado por Rodrigo del Rio.....	190
<i>Unexpected Routes: Refugee Writers in Mexico</i> . By Tabea Alexa Linhard Reviewed by Mauro Lazarovich	192
<i>Holocaust Consciousness and Cold War Violence in Latin America</i> . By Estelle Tarica Reviewed by Marilyn Miller.....	194
<i>Un presente abierto las 24h. (Escrituras de este siglo desde Latinoamérica)</i> . Por Mónica Velásquez Guzmán Reseñado por Emanuela Jossa.....	196
<i>El retorno del monstruo. Figuraciones de lo monstruoso en la literatura latinoamericana contemporánea</i> . Por Adriana López-Labourdette Reviewed by Manuela Crivelli	198

BRANDEIS UNIVERSITY

Shiffman 109, MS 024
Waltham, MA 02453
Email: lalr.editors@gmail.com
Website: www.lalrp.net

Escritura documental, zozobra e intersubjetividades en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza.¹

Dr. Luis Miguel Estrada Orozco.

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

luis.estradaorozco@viep.com.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3268-7658>

RESUMEN: En *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, Cristina Rivera Garza sigue a Juan Rulfo en trabajos vinculados a la producción de la modernidad mexicana: la llantera Euzkadi y la Comisión del Papaloapan. Para Rivera Garza, el Rulfo que escribe sobre mundos a los que su actividad laboral erosiona encarna la tensión entre la literatura y los discursos de construcción de nación del siglo XX. En este artículo, reviso el libro a la luz de tres conceptos de la misma Rivera Garza: desapropiación, escritura documental y escrituras geológicas. Además, propongo una lectura de *Había mucha neblina...* desde la vinculación del *Angelus Novus* de Walter Benjamin con las ideas de Emilio Uranga. Algunas de las contradicciones que Rivera aborda en su visión de Rulfo encuentran una lectura novedosa en la zozobra del ser-para-el-accidente del mexicano de Uranga. Esta perspectiva también ayuda a comprender las relaciones intersubjetivas, fallidas en el mundo rulfiano, que el libro de Rivera vuelve productivas.

PALABRAS CLAVE: Literatura mexicana; identidades nacionales; Hiperión; Juan Rulfo; filosofía de lo mexicano.

ABSTRACT: In *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, Cristina Rivera Garza follows Juan Rulfo working jobs related to the production of Mexican modernity: the tires company Euzkadi and the Papaloapan River Commission. According to Rivera Garza, Rulfo, as someone who writes about worlds eroded by his very jobs, embodies the tension between literature and the discourses of construction of the nation during the 20th century. In this article, I revise the book under three key concepts by Rivera Garza herself: de-appropriation, documentary writing and geological writing. Also, I propose a reading of *Había mucha neblina...* using the ideas of Mexican philosopher Emilio Uranga. Some contradictions Rivera sees in her Rulfo find a new reading through the "Zozobra" of the being-for-the-accident in Uranga's view of Mexicanity. This view also helps understanding the intersubjective relationships, failed in Rulfo's world, that Rivera's book turns into productive ones.

KEYWORDS: Mexican literature; national identities; Hiperión group; Juan Rulfo; philosophy of Lo Mexicano.

Había mucha neblina, humo o no sé qué (2016), de la escritora tamaulipecana Cristina Rivera Garza nos acerca a Juan Rulfo desde una perspectiva “caleidoscópica”, como la califica María José Furió (2018). El texto utiliza una variedad de recursos que hibridan ficción, crónica, ensayo y uso de documento histórico, entre otros, para entregar una reflexión amplia y personal sobre una de las figuras centrales de la literatura mexicana. Esta reflexión arroja una visión ambigua e incluso contradictoria del escritor que “utilizó sus muchas habilidades para ganarse la vida y, así, legitimar y cuestionar al mismo tiempo el proceso modernizador del que resultarían las grandes metrópolis y el tipo de existencia veloz y mecánica que terminaría dando al traste con la vida rural de la que tanto se hizo su obra” (Rivera Garza, 2016: 118). En el presente artículo, argumento que el trabajo de Rivera Garza pone de relieve, por un lado, una relación reflexiva con el pasado y la historia que es constante en su producción estética y que responde, al tiempo que alimenta, varias de sus inquietudes teóricas visibles en sus conceptos “desapropiación”, “escritura documental” y “escrituras geológicas”. Por otro lado, *Había mucha neblina...* permite, a través de su discusión sobre Rulfo como un “ángel de la historia” en términos de Walter Benjamin, acercarnos a la vigencia de ciertas aristas del aparato filosófico de Emilio Uranga, cuyas reflexiones sobre la mexicanidad son contemporáneas a publicación de la obra de Rulfo. En particular, discutiré la zozobra, punto cardinal de la accidentalidad ontológica mexicana, como elemento de creación de relaciones intersubjetivas que en el mundo rulfiano son predominantemente fallidas, pero que en la obra de Rivera Garza se vuelven productivas.

Desapropiación, escritura documental y escrituras geológicas.

Rivera Garza elige seguir la vía sugerida por Ricardo Piglia en *El último lector* donde la mexicana recuerda que para el argentino “la verdadera historia de la literatura se escondía en los reportes de trabajo de sus escritores” (Rivera Garza, 2016: 14). Así, indaga sobre las condiciones materiales de creación que rodearon los libros de Juan Rulfo: *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Para Rivera Garza, “Rulfo trabajó, y mucho, en proyectos neurálgicos para la modernización mexicana de mediados del siglo XX” (Rivera 2016: 14). La tamaulipecana abundará además sobre su trabajo fotográfico y sus labores en el Instituto Indigenista.

Si bien la vía para indagar en la vida del escritor es la sugerida por Piglia, el modo de trabajo es por entero el de Rivera Garza. La mexicana conjuga sus inquietudes críticas y teóricas, entre las que destaca la exploración entre los límites tanto de los géneros literarios como de las convenciones de escritura e historia, inquietudes presentes en su obra precedente como destaca el análisis de Laura Alcino. En particular, llamo la atención sobre las vinculaciones entre investigación histórica y escritura literaria, Alcino hace notar el modo en Rivera Garza enfatiza cómo “se dispone a traducir, a ampliar y a publicar” (Alcino, 2022: 136) las indagaciones de su

tesis doctoral de Historia Latinoamericana para formar su primera novela, *Nadie me verá llorar*.

La obra de Rivera Garza parece tener un viraje a partir de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, de 2013, ensayo sobre el que la escritora asegura que “cerraba un ciclo” (Corona et al., 2015: 187), luego del cual publica el libro que me ocupa ahora, *Autobiografía del algodón*, de 2020, y *El invencible verano de Liliana*, de 2021. En los tres libros de creación mencionados, Rivera Garza lleva a la práctica algunas de sus ideas teóricas de *Los muertos indóciles*, a las que luego dará continuidad en *Escrifuras geológicas* (2022). En este último, la autora retoma a diversos autores que, asegura, “han estado presentes y han atravesado, de hecho, los procesos de escritura de mis tres libros más recientes” (2022: 18). Se trata, así, de una “poética viva”, es decir: “un aparato conceptual sobre el hecho estético literario que avanza y evoluciona en su aspecto reflexivo, a la par que su trabajo creativo es una constante puesta en práctica, ampliación y reformulación de sus postulados” (Estrada, 2021:115). En este sentido, es notable el modo en que la línea de “desapropiación” a “escritura documental” y “escrituras geológicas” inciden en *Había mucha neblina....* Estos conceptos implican una forma específica de posicionarse *desde la escritura en el presente* frente a la Historia, una relación central en la exploración de Rivera Garza sobre la vida y obra de Rulfo, como lo aclara ella misma en la introducción del libro:

No me costó trabajo admitir que no investigaba una vida sino dos: la de Juan Rulfo, en efecto, pero también la mía. *El pasado, sí; pero sobre todo el presente*, más que el futuro. Tampoco tuve problema alguno en aceptar que escrudiñaba el país de entonces, el suyo, pero también este país trémulo por cuyo esqueleto iba avanzando a tientas, a veces con temor, siempre con curiosidad. (Rivera Garza, 2016: 18, mis cursivas).

En *Los muertos indóciles*, incluso antes de definir la idea de “desapropiación”, Rivera Garza hace explícito su nexo indisoluble con la “necroescritura”; las escrituras llevadas a cabo en el México violento de la guerra contra el crimen organizado. Evocando la idea de “necropolítica” de Achille Mbembé, Rivera Garza define a la necroescritura como una práctica escritural “llevada a cabo en condiciones de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital (Rivera Garza, 2013: 22). Es notable que, en distintos lugares de *Los muertos indóciles*, los fantasmas de Rulfo y de Comala aparecen constantemente. El nexo ineludible entre lenguaje y muerte parece prefigurado ya por el jalisciense: “Lo dice, claro está, Juan Rulfo. Todos sus murmullos. Estos que suben o bajan por la colina detrás de la cual se asoman, ateridas, las luces de Comala, la gran necrópolis poblada de exmuertos” (Rivera Garza, 2013:17). Por otro lado, al extenderse del trayecto que va de las prácticas citacionistas a la desapropiación, Rivera parece ver también un precedente en Rulfo: “¿Y qué es Comala sino

la curaduría de las frases reescritas en el limbo que ha sido la historia de México?" (2013: 95).

En cuanto a estas prácticas escriturales, Rivera Garza afirma que "la poética que sostiene que la sostiene [a la necroescritura] sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje"; esto es lo que denomina "desapropiación" (2013: 22). Se trata de prácticas cuyos antecedentes Rivera Garza ubica en el arte conceptual, pero que en la literatura se han acentuado con las facilidades de la escritura digital (2013: 84-88). En efecto, la misma autora aporta experimentos textuales en soportes impresos y digitales que ponen de manifiesto una condición de "borrador abierto" en algunas de sus producciones, al tiempo que problematizan los límites entre autoría e intervención textual (Estrada, 2021: 123-124). En *Había mucha neblina...*, por ejemplo, el capítulo IV. MI PORNOGRAFÍA MI CELO MI DANZA ESTELAR, incluye su cuento *Allá te comerán las turicatas*, que interviene y elabora una frase y un tema rulfiniano, publicado en una coedición de La Caja de Cerillos y Conaculta en 2013. Además, Rivera Garza recupera en distintos puntos *Había mucha neblina...* algunas de las prácticas de intervención de la obra de Rulfo originalmente publicadas en el ciberespacio, y que Corona, Palaisi Quintana y Talbi-Boulhais han analizado con suficiencia (Corona et al., 2015). Como veremos, las implicaciones de estas prácticas son relevantes sobre todo en lo que respecta al uso del archivo.

Como recordaba con Alicino, el uso del archivo en Rivera Garza puede rastrearse sin dificultad hasta *Nadie me verá llorar*, en donde "el collage y la yuxtaposición desempeñan ... la tarea de evidenciar el contraste de lenguajes e interpretaciones que representan la base de la investigación teórica de la autora en tanto narradora e historiadora" (2022: 144). Rivera Garza conceptualizará la escritura que se apoya en los soportes del documento como ficción "documental" o escritura "documental", pero hará algunas precisiones al respecto. En *Los muertos indóciles*, Rivera Garza critica el filón doble de la novela histórica tanto como forma ideológica de salvar a la nación como paladín de las ventas editoriales (Rivera 2013: 112). Contrario a la novela histórica, que se apropió del archivo y oculta su uso (2013: 99), la escritura documental que ella sugiere incorpora y evidencia la fuente y el documento sin que por ello busque pretender mostrar la realidad tal como pasó (2013: 103). En *Había mucha neblina...* el capítulo I. PROMETERLO TODO, por ejemplo, ofrece la recreación del Juan Rulfo viajero está atravesada por una narrativa evidentemente ficticia de un Juan N. que se mueve por las carreteras mexicanas, al tiempo que se intercala con citas de fuentes biográficas de Rulfo, con sitios web sobre la historia de la industria llantera y turística en México, e incluso extractos de cartas del propio Rulfo y una fotografía de su licencia de conducir emitida en 1946. En el caso de II. EL EXPERIMENTALISTA, que aborda su paso por el Centro Mexicano de escritores, utiliza fuentes similares además de una fotografía del escritor Efrén Hernández, impulsor de su obra. En III. ANGELUS NOVUS SOBRE EL PAPALOAPAN, al

abordar la participación de Rulfo con la Comisión del Papaloapan, se incluyen además de la información extraída de fuentes históricas, reproducciones de las fotos del Archivo Histórico del Agua de México, en donde se encuentran fotografías de Rulfo para documentar el desalojo de los habitantes de la zona, los riesgos de la inundación y otras causas que orillan a la construcción de la presa Miguel Alemán Valdés. Muchas de estas fotos, nos hace saber Rivera Garza, han sido extraídas del archivo y colocadas en exposiciones, es decir, valoradas por su condición estética en lugar de su fin primero: documentar, por lo que le impacta tanto verlas en su contexto original (Rivera Garza, 2016: 119).

En los capítulos que he mencionado, el uso de las fuentes y el archivo está articulado dentro de una narrativa que se acerca a la biografía, pero que se hunde en reflexiones sobre la construcción de la nación, las particularidades estéticas de la obra de Rulfo y la situación del arte versus el documento. Se discute la modernidad. Se discute la presencia del escritor y su impacto como artista y como trabajador de proyectos gubernamentales de modernización. Se analiza el material humano que es él mismo y que será parte de su obra. A través de los contrastes que ofrece al lector, el cual navega entre la ambigüedad a la que invita saltar de un tipo de documento a otro, o del registro de un género textual a otro, el libro arroja iluminaciones sobre el tiempo pasado, el tiempo presente y los temas abordados. De nuevo, Alicino, destaca la importancia del pensador Walter Benjamin en las aproximaciones a la historia de Rivera Garza. Para Alicino, las *Tesis de filosofía de la historia* de Benjamin pueden leerse como prototexto y metatexto de *Nadie me verá llorar*, al "indagar sobre los pequeños momentos, acontecimientos y objetos invisibles dentro del discurso histórico" (2022: 133). En el caso de *Había mucha neblina...*, la presencia de Benjamin es explícita, como destaca en un momento. Pero sobre todo, es de profundo impacto pues la de Rivera Garza es una escritura en tiempos de incertidumbre, el momento de peligro en el presente de las tesis sobre la historia de Benjamin. Para el pensador alemán, la articulación histórica del pasado "no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro" (Benjamin 2010: 62). Este instante de peligro, desde el materialismo histórico, es el de "ser convertidos en un instrumento de la clase dominante" (2010: 62). Tal es el punto y la misión desde donde se produce la "escritura documental".

Si el archivo, siguiendo la idea de Derrida, produce un acontecimiento a la vez que lo registra, la escritura documental re-produce su sentido al extraerlo del archivo e introducirlo en una arquitectura literaria que mantiene una relación distinta con el pasado y la Historia; distinta tanto de la perspectiva imperturbable de la historiografía tradicional, como la esclarecedora de la novela histórica canónica que se deriva de ella. No es extraño que este tipo de "escritura documental" tenga una capacidad crítica sobre discursos oficiales en los tiempos de incertidumbre que corren. *Había mucha neblina...* de Rivera Garza revisa un hito del siglo

XX mexicano: la modernización de mitad del siglo XX, con sus implicaciones de desplazamiento y desposesión para grandes grupos de ciudadanos al margen de este discurso. Apelando a estrategias híbridas de la escritura documental, Rivera Garza revisa críticamente la Historia desde la incertidumbre y el contexto presente de violencia generando nexos iluminadores que sacuden el sedimento del pasado.

Apenas un año después de la publicación de *Había mucha neblina...* Rivera Garza añadirá otra capa a los acercamientos teóricos de *Los muertos indóciles*, en diversos artículos en su columna en *Literal Magazine* que desembocarán en la publicación en 2022 de *Escrituras geológicas*. Sobre los puntos de contacto entre desapropiación y escritura geológica ella misma escribe en 2017: "la estética desapropiativa produce estrategias de escritura que abrazan y den la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias. Al generar, así, capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro, las escrituras desapropiativas son escrituras geológicas" (2017). Lo que distingue a estas escrituras geológicas es su capacidad de "desedimentar", es decir, poner al descubierto, como en la geología de Kathryn Yusof, la vida social y las gramáticas de la violencia que anteceden al presente (Rivera Garza, 2022: 12), entendiendo lo que para la escritura desapropiativa eran las "voz de otros" como sedimentos textuales que urge revisar y criticar (2022: 14). En *Había mucha neblina...*, así, los sedimentos textuales serán la propia narrativa de Juan Rulfo, pero también su correspondencia, las guías carreteras, sus reportes para el Centro Mexicano de Escritores, sus documentos de identidad e incluso sus aportaciones a la Comisión del Papaloapan en forma de reportes y fotografías. Rivera Garza, como decía, usa el archivo para reproducir sentido, pero también para desedimentar el pasado (del autor, del país) y así crear presente, para usar una expresión afín a Rivera Garza.

La visión de Rivera Garza del escritor mexicano, así, estará signada por una doble tensión constante. Primero, la perspectiva entre voz autoral y objeto de exploración estética que se asume contradictorio: "Rulfo era un escritor; sin embargo, no un ideólogo. Eso es lo que me digo. Rulfo era un padre de familia, no un diputado ni un pastor. Esto también me lo repito. Luego lo increpo. Después lo entiendo. Al rato hago las paces con él" (Rivera Garza, 2016: 20). Segundo, la ya mencionada relación con la Historia que, impregnada por una visión benjamíniana, encuentra a cada paso continuidades e iluminaciones particularmente vinculadas con los discursos nacionales y las prácticas que fueron respaldados por estos en su momento:

El tiempo ha pasado y el país ya no es el mismo. ¿Pero es cierto esto? A veces me parece que hay demasiadas semejanzas entre la imposición vertical de esos proyectos modernizadores que articularon la economía mexicana con la mundial a lo largo del siglo XX (...) y las

Escritura documental, zozobra e intersubjetividades en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza

reformas económicas y energéticas impuestas ahora por un régimen neoliberal que involucra por igual al Estado mexicano y a esa gavilla de capitalistas salvajes que solían ser conocidos como *narcos*. (2016: 20-21, cursivas en el original)

Es en esta doble tensión en donde sostengo que una visión de un Rulfo oscilatorio o "zozobrante", en términos de Emilio Uranga, es productiva. Mi análisis, desde luego, no implica que Juan Rulfo en sí responda a esta dinámica. Más bien, el análisis resulta de la lectura de Rivera Garza, su uso de la escritura geológica y el contexto de la época en discusión.

Rulfo, Angelus Novus zozobrante.

La primera sección de *Había mucha neblina...*, titulada I. PROMETERLO TODO, aborda los años de Rulfo como trabajador de la llantera Euzkadi, antes de la publicación de su primer libro, *El llano en llamas*, de 1953. Desde la perspectiva de Rivera Garza, este empleo importa porque interseca con narrativas mayores en las que el discurso nacionalista se solidifica a través de la modernización. Además de recorrer el país de arriba abajo y de ser un "fiscal de obreros" (Rivera Garza, 2016: 40-44), Rulfo participa en la vinculación entre empresa automotriz, turismo y oficialidad, a través de las guías turísticas: documentos para el turismo extranjero:

avanzaban por las nuevas carreteras a grandes velocidades, deteniéndose ... en los puntos emblemáticos de la modernidad mexicana: los sitios arqueológicos, las iglesias inmemoriales, las costas de ensueño. Se trataba de publicaciones hechas no sólo para apoyar material e ideológicamente la construcción de carreteras, sino también, acaso sobre todo, para producir la idea misma de una nación. (2016: 47, mi énfasis)

En efecto, del mismo modo que el archivo desde la perspectiva derridiana produce el acontecimiento al tiempo que lo registra, los "historiadores, escritores, fotógrafos y pintores que elaboraban estos primeros documentos producían, más que describían, un paisaje nacional" (2016: 48, mis cursivas). Este paisaje nacional es producido desde la infraestructura, pero es articulado con sentido "patrio" en las guías. Tal como otros discursos (cine, literatura, filosofía) comenzaban a decantar los elementos ineludibles de la "mexicanidad", la configuración espacial de la nación por vía de sus carreteras parece cobrar un sentido similar: el de volver al territorio un texto y orientar sus posibles lecturas. El país no se construye tan sólo como una comunidad que imaginan sus miembros, sino que se produce como visibilidad posible para el extranjero:

Desde entonces, los focos de atracción se centraron en las costas y, poco a poco ... alrededor de las ruinas

arqueológicas que descubrían para propios y extraños un pasado exótico, único, legendario. El mito prehispánico. *El mundo indígena, sí, pero de lejos*: mientras más remoto en el pasado, mejor. (Rivera Garza, 2016: 49, mis cursivas)

Rivera Garza vincula estas dinámicas turísticas con la falsificación de figurillas de temas prehispánicos llevadas a cabo por Brígido Lara (2016: 59-60). El falsificador llamaba "originales propios" a ese trabajo que trataba de hacer pasar por "auténtico" en el sentido de "antiguo" y "prehispánico". Para Rivera Garza, esta forma de trabajo no dista de la dinámica de construcción de un país, material y discursiva, a la que apelan las estrategias de los gobiernos del Milagro Mexicano. Al modo en que Hobsbawm entiende las tradiciones inventadas como ritos y prácticas que parecen ligar un presente nacional con un pasado inmemorial, independientemente de si son recientes o manufacturadas (2002: 7-8), la figurilla, el turismo, el sitio arqueológico, se convierten en sitios de la producción de la identidad nacional.

La participación de Juan Rulfo en estos materiales está en el centro de la problematización del autor como partícipe de su época. En este sentido, la lectura de Rivera Garza es desedimentativa en cuanto pone de relieve las vinculaciones de Rulfo y su obra con los discursos nacionales y las contradicciones percibidas. Por un lado, el Rulfo que Rivera Garza lee colabora en estos "originales propios". Por otro lado, genera su propia literatura que, con los años, será a su modo representativa de lo nacional. Rivera Garza compara *Pedro Páramo* con otro libro "publicado originalmente en 1950, en pleno auge alemanista" (2016: 95): *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Junto a la novela de Rulfo, desde la perspectiva de la autora, ambos se convertirán eventualmente en los "libros tutelares" que "produjeron las primeras y más permanentes lecturas de la modernidad mexicana" (2016: 95). El libro de Paz es un ensayo que "mira hacia atrás (...). Se trata de un libro eminentemente antimoderno, más hecho para contener el embate de lo nuevo (y desconocido) que para encarnarlo" (2016: 95). Por su parte, *Pedro Páramo* "mira, en cambio, hacia donde estamos aquí y ahora" (2016: 95).

Las lecturas comparadas de estos dos textos no son inusuales. Stephanie Merrim recuerda que Emil Volek ha llamado a *Pedro Páramo* "appendix to, and sly rebuttal of, Paz's famous *El laberinto de la soledad*" (citado en Merrim 2014: 313). En su calidad de apéndice al existencialismo presente en *El laberinto...*, para Merrim, *Pedro Páramo* dramatiza la soledad del mexicano: "What Paz sees as the defining Mexican condition of solitud touches even Pedro, unexpectedly nuancing the sinister character" (2014: 313). Esta soledad como condición mexicana en Paz deriva de su visión heideggeriana en la que los términos alienación, autenticidad e inautenticidad forman la base del conocido ensayo:

Violated, orphaned, and alienated, Mexicans suppress their "authentic" (a word Paz continuously employs)

being, which results in solitude (...). Paz regards the overall history of Mexico in similar terms, namely, as oscillating between eras of inauthenticity in which Mexico cleaves to foreign forms, like the positivist epoch of Porfirio Díaz, and of authenticity, such as the Mexican Revolution. (2014: 313, mi énfasis)

He querido destacar la condición oscilatoria en la mexicanidad, porque esta perspectiva nos acerca más a la lectura de Rivera Garza en su visión de Rulfo. Del mismo modo en que el país oscila entre épocas de autenticidad e inautenticidad (imitando modelos extranjeros), el propio autor construido en *Había mucha neblina...* oscila entre una literatura hecha desde la urbe sobre un mundo rural perdido, y los proyectos modernizadores en los que participó. Esta condición oscilatoria replica una tensión constante en la historia nacional: modernidad y tradición.

La tensión que Rivera Garza nota en Rulfo surge de una visión melancólica del mundo rural sobre el que se impone la modernidad. Desde luego, la tamaulipecana no es la primera en notar esta melancolía. Para Roger Bartra, el pasado campesino como un edén mítico que la modernidad arrasa es parte fundamental de la creación de la cultura nacional mexicana del siglo XX: "su piedra clave sin la cual la coherencia del edificio cultural se vendría abajo" (2014: 34). En este sentido, para Bartra, "la obra de Juan Rulfo es, sin duda, la que mejor revela y describe este estado primigenio de felicidad aplastada" (34). Rulfo para Bartra, como en cierto sentido para Rivera Garza, replica la concepción dualista de México recurrente en escritores, políticos y antropólogos, entre otros observadores que no logran descifrarlo (Bartra, 2014: 179).

Sin embargo, la visión histórica de Rulfo en Rivera Garza, más que un apéndice o una refutación a Paz, más que una línea directa con el Rulfo melancólico de Bartra, es afín a Walter Benjamin como ella misma lo asevera y como se ha visto en su obra precedente. Al calificar a Rulfo como un "doble agente", la autora lo identifica con la figura del *Angelus Novus*, pintura de Paul Klee que inspira a Benjamin a conceptualizar al "ángel de la historia". Rulfo es este ángel en términos análogos de mirada y movimiento doble. El ángel mira hacia el pasado: "En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies" (Benjamin, 2010: 64). Mientras tanto, avanza de espaldas arrastrado por una tempestad: "Esa tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso" (2010: 64).

Si bien el Rulfo melancólico de Bartra no es el mismo que Rivera Garza lee y construye, las aproximaciones del antropólogo la obra de Walter Benjamin sí tienden un puente entre la obra del filósofo alemán y la visión del jalisciense de nuestra autora. En principio, la melancolía es una clave de lectura para Bartra tanto para Rulfo como para Benjamin. Pero más específicamente, Bartra

recuerda que para Bernd Witte, el *Angelus Novus* es un "símbolo secreto de su propio [de Benjamin] proyecto como escritor crítico: un ángel capaz de decodificar los fragmentos caóticos de la historia reciente" (Bartra, 2018: 97). Rivera Garza traspasa a Rulfo y a sí misma ese símbolo que Benjamin hace suyo. Si Rulfo, en efecto, es el *Angelus Novus*, la tarea crítica de Rivera Garza hace posible su decodificación desde el siglo XXI, como Rulfo decodificaba el siglo XX y Walter Benjamin pensaba que podía decodificar su historia reciente. Así, el *Angelus Novus* es un símbolo doble y dual: mira a un tiempo al pasado y avanza arrastrado al futuro, pero también es el filósofo y su tiempo, el escritor y su exégeta.

La definición de Rulfo como un "doble agente" radica, además de su obra y de la colaboración con los proyectos turísticos, en su participación desde 1956 (el año siguiente a la publicación de *Pedro Páramo*) en la Comisión del Papaloapan, un proyecto para modernizar la cuenca del río al sur del país a través, entre otras cosas, de la presa Miguel Alemán cuya construcción implicaría el desalojo de comunidades indígenas y campesinas. Las fotografías que el jalisciense toma como parte del proyecto, dice Rivera Garza:

me hicieron pensar en Rulfo como ese ángel de Benjamin que, acaso melancólico o rabioso, mira hacia atrás para dejar evidencia de la ruina y la soledad, la indiferencia y la catástrofe de la modernidad mexicana del siglo XX, mientras el viento, enredándose alrededor de su torso y sus brazos, lo paraliza y lo jala hacia adelante al mismo tiempo. (2016: 105-106)

Además de su participación, está su entusiasmo. En los documentos que Rivera Garza refiere rescatados por Jorge Zepeda del tiempo en que Rulfo participó en la comisión, hay un "entusiasmo poco característico por el espíritu modernizador del México de mediados de siglo" (2016: 110). Esta contradicción, en Rivera Garza, lo hace: "un apasionado del progreso que va hacia adelante sobre los vientos de la Comisión del Papaloapan y, a la vez, el solidario defensor de las comunidades indígenas que, melancólicamente, mira la ruina, la miseria y la orfandad. ¿Se puede ser las dos cosas a la vez sin morir en el intento?" (2016: 110). Vinculando de nuevo al "ángel de la historia" de Benjamin con Rulfo, Roger Bartra piensa al leer los *Pasajes de París* del alemán en el movimiento pendular entre "el culto a lo nuevo y el tedio por la repetición de lo mismo" (2018: 116). Aunque uno de los polos de la oscilación de Rulfo es distinto de lo que la lectura de Bartra percibe, la oscilación persiste.

Oscilación y contradicción van más allá de las vinculaciones de la lectura de Rivera Garza sobre Rulfo y sus nexos con la obra de Walter Benjamin, pues están relacionados a la forma particular de concebir y construir la mexicanidad en los discursos de la intelectualidad en la mitad siglo XX y también a la manera en que la propia época es revisada. Por ello, es interesante mirar hacia un punto distinto buscando esa línea de conexión que existe desde el momento de este auge de progreso, que implica serias

contradicciones en la construcción del perfil nacional, hasta el punto de lectura del que parte Rivera Garza. El momento histórico analizado por ella es relevante en varios sentidos. Además de los grandes proyectos de infraestructura, la mitad del siglo XX es el período culminante de una profunda reflexión intelectual en torno al carácter nacional que arranca con el siglo XX². En una de las más lúcidas reflexiones de la época, la contradicción no es el problema, sino apunta a una salida.

Para Emilio Uranga, como para muchos de los integrantes de Hiperión³ (activos entre 1948 y 1953), el momento de posguerra presentaba oportunidades para la filosofía fuera de la órbita europea, la cual había fracasado en ofrecer respuestas a problemas esenciales (Hurtado, 2006: XIII). Influidos por José Gaos, los hiperiones buscaron en el existencialismo y la fenomenología, entre otras corrientes, elaborar plataformas de pensamiento y propuestas propias, y hacer desde la reflexión de los problemas de la situación latinoamericana y mexicana una filosofía que tocara problemas universales.

Así, y nadando a contracorriente de la estela dejada por el "complejo de inferioridad" como explicación del carácter del mexicano (uno de los puntos clave de Samuel Ramos en *El perfil del hombre...*), Uranga opone la idea de insuficiencia ontológica. Esta, en resumen, apunta a su propuesta del mexicano como un ser definido por su accidentalidad. La sustancia, dentro de la tradición occidental filosófica (en particular, la aristotélica), se basta por completo: "su estabilidad la pone fuera del alcance de toda transformación" (Uranga, 2013, 40). Por esta razón una "radical tendencia sustancializante de la tradición filosófica occidental" le coloca por encima del accidente, el cual es insuficiente (2013: 40-41). El problema de esta tendencia, para Uranga, es que concibe lo humano como sustancial, es decir, estable y fuera de toda transformación. Al definir al mexicano como un ser-para-el-accidente, en lugar de para-la-sustancia, Uranga genera una inversión que permite atisbar desde la particularidad mexicana una condición general: para Uranga, el ser humano no puede verse como un (limitado) ser-para-la -sustancia, sino como un (abierto) ser-para-el-accidente (2013: 41). Uranga aclara: "conviene recordar que el ser del hombre se le conciba como accidental o 'sustancial', no es una propiedad o atributo que 'posea' o se 'tenga' ya (...) sino que el ser del hombre tiene que hacerse o aparece como una 'tarea'" (2013: 42). De este modo, la accidentalidad no es una forma de ser inferior en ningún modo esencial, sino que implica el dinamismo creador de una tarea siempre en desarrollo.

La accidentalidad, además, implica una fragilidad ontológica abierta al azar desde la cual también surge su capacidad de transformación. Para Uranga, "el accidente es fragilidad: oscilación entre el ser y la nada" con una conciencia plena de que su acabamiento puede llegar en cualquier momento (2013: 51). Este modo de ser oscilatorio, además de la existencia como fragilidad y herida, integran su concepto mayor de "zozobra", la cual llama la "característica cardinal" de la ontología mexicana.

Su primera aproximación a la zozobra surge de una lectura de *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* del dominico fray Diego Durán. En el texto del siglo XVI, un interlocutor náhuatl explica, al verse cuestionado por el misionero sobre la manera indígena de hacer fiestas religiosas, que se encuentran “nepantla”: en medio de la nueva práctica cristiana y su antigua tradición (Uranga, 2013: 219). El pasaje permite a Uranga explorar la naturaleza oscilatoria de la zozobra, cuya dinámica difiere de la dialéctica hegeliana. El ser contradictorio, zozobrante, no llega a una síntesis sin contradicciones porque no la necesita (2013: 219). Para un ser-para-la-sustancia “lo contradictorio sería destructor” (2013: 218), por ello necesita la síntesis de la dialéctica. Pero un ser-para-el-accidente, como él concibe la mexicanidad, resiste este estar en medio, lo habita sin acabamiento. El carácter zozobrante en su movimiento pendular “hace simultáneas las dos instancias” y “nunca mutila una en beneficio de la otra”, no se instala “sobre las dos agencias, sino entre ellas” (2013: 93, énfasis en el original). Esta dinámica ilumina la coexistencia de las muchas aparentes contradicciones del carácter nacional mexicano. O para regresar a los cuestionamientos anteriores, permite oponer una alternativa a la visión dualista de México que discute Roger Bartra, pero también permite una salida a la pregunta de Rivera Garza sobre Rulfo, “¿Se puede ser las dos cosas a la vez sin morir en el intento?” Ese “ángel de la historia” de Benjamin que parece encarnar una contradicción irresoluble, desde la visión de Uranga encarna el elemento cardinal de la ontología mexicana.

La zozobra que propone Uranga ofrece salidas y soluciones a estas dualidades aparentemente irreconciliables porque va más allá de un oscilar entre lo hispano y lo indígena. En el caso de “Durán, se trata de dos leyes, la cristiana y la aborigen, en el de Alfonso Reyes el esquema lo llenará la hipocresía y el cinismo, y en el de López Velarde la religiosidad y el amor, para decirlo con la interpretación de Villaurrutia” (Uranga, 2013: 93). En Rulfo, siguiendo a Rivera Garza (y a la filosofía sobre lo nacional de la que alimenta su discusión) los polos entre los que se mueve el movimiento oscilatorio son la modernidad y la tradición, es decir, el problema central del México de mediados de siglo XX. Tal como lo supone Uranga, y como queda claro en las oscilaciones rulfianas que Rivera Garza lee en su libro (el empleado y el escritor, el defensor de la vida indígena y el paladín de la modernización, entre otras), varias de estas oscilaciones hacen que los polos entre los que se mueven aparezcan al observador o al lector de maneras simultáneas. A juzgar por los capítulos V. LUVINITAS y VI. LO QUE PODEMOS HACER LOS UNOS POR LOS OTROS, esta condición zozobrante que oscila sin contradicción, sin destruirse, no es una condición exclusiva del escritor. Más aún, las particularidades de la zozobra como una fuente de relaciones intersubjetivas presente en estos capítulos, permite comprender la vigencia de algunas de las ideas de Uranga y entender el modo de lectura y acción que se activan en Rivera Garza a través de su visión de Rulfo y su obra.

Luvinitas en *Nepantla*.

Antes, mencionaba que la lectura de Rivera Garza aborda un punto específico de la historia mexicana que es un hito en la creación del discurso de lo nacional: el periodo modernizador de la década de 1950. Como sugería Benjamin, si la historia es escrita por los herederos culturales de los vencedores, el materialista histórico tiene la misión de “pasar por la historia el cepillo a contrapelo” (2010: 63). La lectura de Rivera Garza problematiza la figura del escritor como un “doble agente” que a un tiempo defiende a los afectados de tal modernización, pero en otro sentido la celebra. Desde la lectura bajo las tesis benjaminianas de la historia que Rivera Garza elige, la contradicción queda de relieve, pero no es resuelta por completo. La naturaleza de esta tensión, este oscilar entre dos polos, es más claramente comprendida desde la plataforma filosófica de Uranga, en la que la zozobra permite comprender la naturaleza del ser accidental que puede permitirse el habitar ese “estar en medio”.

El libro de Rivera Garza cierra con dos capítulos en donde la lectura de Rulfo sobre México encuentra un revés particular en la manera en que la narradora presenta, desde una voz que se acerca a la crónica o al libro de viajes, una expedición hacia el estado de Oaxaca en busca de las huellas del escritor (y su literatura) en el estado. En este, Rulfo trabajó como parte de la ya mencionada Comisión del Papaloapan. Según “el informe dirigido a Margaret Shedd, fundadora del Centro Mexicano de Escritores (...), Rulfo aseguraba que Loovina, el título original del cuento era, en efecto, San Juan Luvina, en la sierra Juárez de Oaxaca” (Rivera Garza, 2016: 202). “Luvina”, uno de sus cuentos más célebres, fue publicado en *El llano en llamas* (1953). El aparente impase del célebre cuento, en el que un viejo profesor describe a un interlocutor ausente, fantasmal, un sitio habitado por la miseria y la desposesión es reformulado en la visión del viaje de la narradora, que encuentra una comunidad activa y transnacional.

Como sugieren Callegaro y Lago, en esta forma de aproximarse a la narrativa de no-ficción desde la estrategia etiquetada como “crónica”, la voz narrativa asume ciertas características del “viaje iniciático del héroe” (Callegaro y Lago, 2012: 255). La inmersión al mundo de la voz que narra el viaje presenta una serie de descubrimientos que comunica mediante yuxtaposiciones que confrontan la particular visión del texto rulfiano con lo atestiguado. Para estas alturas, resulta pueril recordar que Rulfo no escribe ningún realismo; luego, la visión del pueblo en el cuento no puede comprenderse con vistas a la objetividad. Las citas al propio informe de becario dan cuenta de esta tensión particular. A decir de Rulfo, el profesor del cuento: “imagina el lugar a su manera, ya que lo desconocido, en ocasiones, violenta la imaginación, y crea figuras y situaciones que podrían no existir jamás” (citado en Rivera Garza, 2016: 203). Es decir, se trata de una creación melancólica de su visión como un “ángel de la historia”. Esta forma de “imaginar el lugar a su manera” ha dado lugar a una variedad de interpretaciones. Entre estas, destaco la de Noé Blancas Blancas, para quien memoria

funciona como principio ordenador del discurso (Blancas, 2017: 73); una memoria, por otra parte, en la que el viejo profesor busca heredar su visión de Luvina a su interlocutor, negándole en cierta medida la posibilidad de mirar con sus propios ojos sin una mediación previa (2017: 90).

Este primer juego de visiones, o de construcciones discursivas de un espacio, establece una tensión inicial entre los dos interlocutores. Uno ha visto y cuenta. El otro, que suponemos que no ha visto, está escindido del relato. Escindido, pero no eludido. En varios puntos, el viejo profesor alude a lo que el otro dijo o preguntó, pero este otro nunca "aparece" en el cuento. Para varios observadores que Blancas recupera, como Valera Jácome y Blanco Aguinaga, esto ha orillado a etiquetar el cuento de fantasmal, o una suerte de monólogo para sí mismo (Blancas, 2017: 75-77). Sin embargo, la tensión entre lo creado por el narrador y ese espacio (tanto como un lugar físico en el universo narrativo, como un espacio creado por y para otros) admite aún mayor complejidad. La visión de su propio pueblo expresada por los habitantes de Luvina es sugerida en el cuento en varias ocasiones, por ejemplo: "Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños, pero lo único que vi subir fue el viento" (Rulfo, 2016: 145) o "... Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bullo la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo..." (2016: 147). Sin embargo, como se observa en las citas, en todo momento esta visión será descartada y "corregida" por la propia visión del narrador. Françoise Perus nota, en su "Introducción" a la edición crítica del libro que el viejo profesor mira las creencias de los habitantes de Luvina como una expresión de una manifiesta otredad, que sin embargo, lo impregna (Perus, 2016: 19). Sin caracterizarlos como "indígenas", pues con ello se habría inclinado a un tipo de realismo de la época del que el cuento es estéticamente distinto (2016: 20), es claro que hay una distancia mayor entre el profesor, que podemos inferir educado y hasta urbano, y la gente de Luvina, de nuevo, en el polo rural y "mágico" de la oposición dualista de la visión de mexicanidad en discusión y construcción en la época.

La tensión entre estos contrastes es puesta de relieve y reactivada de varios modos en el texto de Rivera Garza. Por un lado, recoge las voces de los propios habitantes del lugar, quienes, familiarizados con el cuento de Rulfo, imponen sus objeciones: "Yo lo que quiero decirle al señor Rulfo, dice la mujer que organiza el grupo de lectura de la Biblia, es que no todo aquí es tristeza. (...) Ha habido tiempos difíciles, claro, añade. Siempre los hay. ¿Pero no decía él en el cuento ese que escribió sobre nosotros que nadie aquí sabe sonreír?" (Rivera Garza, 2016: 198). Por otro lado, la voz narrativa en Rivera Garza revela una forma de yuxtaposición al narrar cómo ella y sus acompañantes viajan en un camión en su segunda visita a San Juan Luvina mientras escuchan por internet el cuento leído en la propia voz de Juan Rulfo. La contradicción surge de que ese viaje los lleva hacia una celebración de cinco días en donde hay tepache

en abundancia, desfiles, "una ola hecha de cuerpos y de tierra y de cabello (...) ¿Qué somos aquí, en medio del carnaval de San Juan Luvina?" (2016: 207), en lugar de la desolación rulfiana.

El pasaje tiene un elemento más que nos remite a la manera en que la perspectiva filosófica de Uranga muestra su vigencia. Frente a la duda sobre sí que manifiesta la narradora ("¿Qué somos aquí...?"), está el orgullo liberador de las "luvinitas". Reyna, la mujer de San Juan Luvina que cuestiona la visión de Rulfo, lleva un recurso meticoloso de la gente del lugar, pero también de los originarios de ahí que se encuentran en Los Ángeles, EE.UU.: "El total de habitantes es de 548; el total de migrantes es de 322" (Rivera Garza, 2016: 208). Inmersa en la dinámica de migración imperante en zonas depauperadas en México, San Juan Luvina, presentado por Rivera Garza, tiene una especie de pueblo gemelo móvil en la organización OWLA Luvinitas, "la organización que congrega a los luvinitas que viven y trabajan, la mayoría sin documentos migratorios, en el sur de California desde 1997" (2016: 210). Esto, en cierto modo apela a la historia fundacional del pueblo, cuando "Hubo dos Luvinas antes (...) En la Luvina vieja sí se moría todo, especialmente los niños. No se les daban. Nunca lograron que se les dieran. Por eso se vinieron acá" (2016: 199-200). Con una tradición de movilidad, refundación y resistencia, el pueblo parece encarnar salidas exitosas a su naturaleza zozobrante. Frente a las aparentes tradiciones de identidades estables, ese "estar en medio", ese *nepantla*⁴ no sólo implica una capacidad de adaptación en la movilidad dentro de la propia sierra, sino que garantiza la supervivencia comunitaria transnacional a través de cooperación económica que ayuda a la mejora del pueblo y la continuación de la tradición de su fiesta, sí, pero también promueve unidad identitaria en la comunidad migrante. Para Rivera Garza, ella misma una mexicana radicada en Houston pero con una experiencia de visitas constantes a México, la experiencia resuena: "Luvina sabe de éxodos. Las raíces de Luvina, que son largas y van camino abajo dentro de la tierra, también son horizontales y rizomáticas y se extiende con facilidad. ¿Y quién que no es sedentario y nómada a la vez en estos días?" (Rivera Garza, 2016: 211).

En el caso de Rivera Garza, su particular biografía fronteriza la hace conectar ese *nepantla* de la gente de Luvina con sus propias lecturas y experiencia vital. "*Nepantla*", después de todo, también es el término que la pensadora chicana Gloria Anzaldúa utiliza en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) para abordar ese "estar en medio" (*in-betweenness*) de la identidad chicana. En su caso, con el agregado de la identidad sexual no-normativa. En su texto "Sonar wildly: una desedimentación con Gloria Anzaldúa", Rivera Garza recupera un viaje hecho con las mujeres de su familia (una madre y las tías que viven y han vivido a ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos), un viaje que le da la oportunidad de buscar en un cementerio la lápida de la pensadora chicana (Rivera Garza, 2022: 143-148). Esta perspectiva, esta lectura teórica y poética, hacen a Rivera Garza una observadora atenta a las dinámicas transnacionales de resistencia y subversión (2022: 150-153).

En su propia obra filosófica, el mexicano-americano Carlos

Alberto Sánchez ha destacado recientemente la capacidad liberadora de la filosofía del Hiperión que el mencionado capítulo de *Había mucha neblina...* parece poner en acción. Para Sánchez, la visión sustancial que hace que ciertos individuos se autointerpreten “como ejemplos de racionalidad y perfección humana [es] lo que es verdaderamente deshumanizante (o no-humano), ya que ningún ser humano puede alcanzar ese nivel de perfección o integridad” (Sánchez, 2016: 24). Por ello, la experiencia mexicana brinda una particular ventana de oportunidad, o como diría Uranga, se trata de una lección para enseñar al mundo: la lección de una crisis vital, valiente. Después de todo, “El carácter como zozobra no es un vaso cerrado, sino un canal de riego” (Uranga, 2013: 108). Esta lección, en el texto de Rivera Garza, se encarna en la alegría y la resiliencia de los “luvinitas”.

Intersubjetividades

“Lo que pasa es que yo trabajo”. Para Rivera Garza, esta respuesta dada por Rulfo al ser inquirido sobre su proceso creativo revela las muchas maneras en que la producción de obra de Rulfo “tomó vericuetos distintos y altamente singulares para la época” (2016: 89). Los escritores del medio siglo XX mexicano, según Rivera Garza, “comprendían, y empezaban a utilizar a su favor, los beneficios de una relación estratégica, y más o menos velada, con el Estado mexicano” (2016: 86). En este contexto, para la tamaulipecana, “la reticencia rulfiana no deja de ser especialmente notoria” (2016: 86). Tanto su negativa a seguir escribiendo como las maneras en que hallaba su particular independencia. Este Rulfo que decide no escribir encarnaría en cierto sentido la desgana que para Uranga es “rehusarse a hacer historia” pues “[l]a desgana “es precisamente el asco que no sobrecoge cuando nuestra acción presentimos que va a contribuir a la consolidación de un sentido abyecto de las cosas” (Uranga, 2013: 116). Sin embargo, la perspectiva zozobrante de Rivera Garza, en la que este no escribir implica una elección política al tiempo que abre avenidas distintas a la idea de “obra creativa” (como el trabajo fotográfico o su colaboración con el Instituto Nacional Indigenista), coloca una parte del trabajo de Rulfo en la antípoda de la desgana: la generosidad. Esta, para Uranga, es “una decidida elección de colaboración, una voluntad de simpatizar, de entrar en contacto auxiliador con las cosas, con la historia, con los movimientos sociales” (Uranga, 2013: 116).

La búsqueda de ese “Rulfo mío de mí” de Rivera Garza, en muchos sentidos, re-produce algunos de los elementos creativos del jalisciense. La forma de trabajo de *Había mucha neblina...* que explora no solo el archivo sino el espacio físico yendo a comunidades e interactuando con ellas, evoca esa generosidad y la apertura al azar propia de la zozobra que implica una creación de relaciones intersubjetivas. Esta apertura al azar, textualmente, está presentada como una forma especular de los desplazamientos de Rulfo. Estos, azarosos pues dependían de su trabajo. Los de la tamaulipecana, azarosos en lo que implican abrirse a los otros.

En Uranga, el análisis de la poesía de Ramón López Velarde revela las posibilidades de esta zozobra y este azar. Al leer “La Tejedora”, Uranga nota que los elementos que la mujer une en el telar son distintos, sin relaciones entre sí⁵. Su unión es azarosa. El azar, en Uranga, puede abrir al ser tanto a su destrucción como a “la posibilidad de recibir una gracia, que en otra circunstancia es imposible de recibir” (Uranga, 2013: 214). En López Velarde, la “confluencia de las series heterogéneas es el azar y la zozobra, no es otra cosa sino el desnudo esqueleto de ese vaivén universal que hace comunicar a las criaturas de todo género unas con otras, es el movimiento de error que en un cuadro de paralelas ha corrido la tinta y permite que en su desangre lateral se fertilice lo vecino y lo lejano” (2013: 97).

Para Uranga, la figura de la Tejedora es relevante porque desde la fragilidad del ser, esa herida y dolor implicados en la zozobra, esta figura simbólica muestra otra de esta característica cardinal: “el movimiento de la tejedora lo que aspira a conseguir es la síntesis de las conciencias, o sea la *intersubjetividad*. Salirse de la conciencia insular y alcanzar la comunitaria” (Uranga, 2013: 98, mi énfasis). Desde luego, esta herida íntima no siempre concluye de esta manera. En su análisis posterior, Uranga identifica al menos dos instancias o posibilidades más. Primero, es posible que el movimiento hacia el otro quede como en suspenso: “No hay comunicación, la *intersubjetividad* no se forma, no hay un *entre*, sino dos *dentros* en que se consume la vida” (2013: 103). Finalmente, también es posible una interrupción del proceso de la *intersubjetividad*; cuando esto ocurre “y las dos soledades se amurallan (...) el proceso del ser se produce con un movimiento de pendulación vertiginosa y zozobrante. En este caso, la zozobra opera como verdadera sangría, como hemorragia” (2013: 104). Estas dos últimas posibilidades se alejan de la *intersubjetividad* y apuntan a una forma de soledad afín a la visión de la mexicanidad de Octavio Paz, así como a las lecturas tradicionales de la obra de Juan Rulfo.

El capítulo analizado antes, V. LUVININTAS, da un buen ejemplo del modo en que estas *intersubjetividades* son puestas en acción. Frente a los espacios truncos, múltiples en el cuento de Rulfo, la búsqueda de Rivera Garza como narradora abre puentes de comunicación. Antes comentaba la manera en que la creación memorística/onírica del espacio de Luvina del viejo profesor generaba la escisión del interlocutor y el complejo proceso de descarte e impregnación de esa otredad rechazada de los habitantes de Luvina. Es decir, la zozobra como sangría, la soledad amurallada de la que habla Uranga. Por su parte, la búsqueda de Rivera Garza por la pervivencia de autor y obra en Oaxaca le permite, desde la obra de Rulfo y su actuar, ese paso fuera de la conciencia como isla y hacia la vida comunitaria: Rivera Garza y la gente con la que viaja (un nosotros siempre en movimiento, fluido) no sólo hablan, recuerdan, hacen rememorar, sino participan de la fiesta comunitaria, a la que se llega por azar.

En cierto modo, lo que hace Rivera Garza en su lectura de Rulfo

es abrirse a ese azar. Es una lectura azarosa en el sentido en que para Uranga lo es la experiencia vital que le interesa: un azar que abre a la iluminación. Saltando del experimento textual a la exploración y el viaje, el Último capítulo del libro de Rivera Garza propone, de nuevo, una forma de intersubjetividades cercana a lo que Uranga entiende como la función de la Tejedora.

El ascenso a la montaña sagrada que sigue la voz narradora en VI. LO QUE PODEMOS HACER LOS UNOS POR LOS OTROS, es una reflexión en torno al concepto mixe de comunalidad: es una inserción hacia la vida de otros y un descubrimiento íntimo. En este sentido, las reflexiones finales de Rivera Garza parecen tocar uno de los puntos menos explorados de la filosofía de Uranga. Precisamente, esas maneras en las que "las subjetividades hasta entonces aisladas se ponen en comunión, se comunican" (Uranga 2013, 101). En este capítulo, es notable que la obra "literaria" de

Rulfo es dejada atrás para centrarse en sus "Notas sueltas sobre los mixes", recuperadas en la tesis de maestría sobre la obra fotográfica de Rulfo en el Papaloapan de Paulina Millán. De nuevo, una vuelta al archivo abre las posibilidades de diálogo entre subjetividades aisladas hasta ese punto. Para Rivera Garza como narradora, entre la subjetividad de su grupo y la de la comunidad a la que se abren y que se abre al grupo. Para el lector, esta nueva comunicación incluye una nueva lectura de la propia experiencia de Rulfo, es decir, una nueva lectura de su obra: una respuesta a las objeciones de la comunidad, un diálogo desde las zonas menos conocidas de sus textos, esa historia secreta de la literatura que sugería Piglia. Para decirlo en las palabras de Rivera Garza, lo que el lector encuentra al final de ese ascenso a la montaña y de la exploración profunda de la obra de Rulfo es lo opuesto a la soledad.

N O T A S

¹Investigación con apoyo de los programas Conahcyt "Ciencia de Frontera" (proyecto No. 137703) y Estancias Posdoctorales para la consolidación de Investigadoras e Investigadores por México.

²Es inevitable trazar una línea que va desde *La querella de México* (1915), de Martín Luis Guzmán, hasta los textos de la "filosofía de lo mexicano" de los hiperiones, pasando por *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de Samuel Ramos, y *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz.

³El grupo estuvo conformado por Leopoldo Zea, Luis Villoro, Jorge Portilla y otros, que además interactuaron activamente con la vida literaria mexicana de su época. Entre sus interlocutores se cuentan Samuel Ramos, Octavio Paz, Juan José Arreola, Rodolfo Usigli y una pléyade de autores e intelectuales de la época. Para una visión de conjunto clara y puntualmente resumida, recomiendo la lectura de la antología *El Hiperión. Antología* (UNAM, 2006), compilada, prologada y comentada por Guillermo Hurtado.

⁴Es digno de mención que *Nepantla* también es el término que la pensadora chicana Gloria Anzaldúa utiliza en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) para abordar ese "estar en medio" (*in-betweenness*, como lo utiliza Anzaldúa) de la identidad chicana. En su caso, con el agregado de la identidad sexual no-normativa.

⁵"Tejedora: teje en tu hilo / la inercia de mi sueño y tu ilusión confiada; / teje el silencio; teje la sílaba medrosa / que cruza nuestros labios y que no dice nada" (citado en Uranga 2013, 96, cursivas en el original).

B I B L I O G R A F Í A

- Alicino, Laura. (2022). *El guño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza*. Albatros.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La frontera: la nueva mestiza*. Aunt Lute.
- Bartra, Roger. (2014). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Penguin Random House.
- _____. (2018). *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2010). *Ensayos escogidos*. Selección y traducción, H. A. Murena. El Cuenco de Plata.
- Blancas, Noé. (2017). "Recordar 'Luvina' como si así fuera". *El llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (En el centenario de su autor)*. Pedro Ángel Palou y Francisco Ramírez (editores). Iberoamericana-Vervuert.
- Callegaro, A., & Lago, M. C. (2012). "La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social". *Quórum académico* (vol. 9, núm. 2), pp. 246-262.
- Corona Pérez, Alma G.; Quintana, C.; Plaïsi Robert, M.; Romero Luna, F. J. & Talbi-Boulhais, R. (2015). "Neoescrituras desde sus contextos: mirar de aquí hacia allá. El ensayo y otras formas de escritura en la obra de Cristina Rivera Garza". En C. Quintana, A. Palma Castro, et al (coord.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 187-237). Ediciones Eyc.
- Estrada Orozco, L. M. (2021). "Autobiografía del algodón, de Cristina Rivera Garza: poética viva y borrador abierto". *Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana* (vol. 4. Núm. 8), pp. 111-127.
- Furió, M. J. (2018, 29 de enero). "Caleidoscopio de Juan Rulfo en *Había mucha neblina o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza". *Rinconete. Instituto Cervantes Virtual*. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_18/29012018_01.htm

- Hobsbawm, E. (2002). "Introducción". En Eric Hobsbawm y Terrence Ranger (eds.); Omar Rodríguez (trad.), *La invención de la tradición* (pp. 7-21). Editorial Crítica.
- Hurtado, G. (2013). "Prólogo". En *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*, (pp. 11-26). Bonilla Artigas/CONACULTA.
- . (2006). "Introducción". En *El Hiperión. Antología*, (pp. IX-XL). UNAM.
- Merrim, S. (2014). "The Existencial Juan Rulfo: Pedro Páramo, Mexicanness, and the Grupo Hiperión". *Modern Language Notes* (no. 129), pp. 308-329.
- Paz, O. (1999). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Perus, Françoise (2016). "Introducción". *El llano en llamas*. Ediciones Cátedra.
- Ramos, S. (1993). *El perfil del hombre y la cultura en México*. Espasa.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- _____. (2016). *Había mucha neblina o humo no sé qué. Caminar con Juan Rulfo*. Penguin Random House.
- _____. (2017, 31 de mayo). "Desapropiación para principiantes", *Literal Magazine*. <https://literal-magazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>
- _____. (2020). *Autobiografía del algodón*. Penguin Random House.
- _____. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House.
- _____. (2022). *Escrituras geológicas*. Iberoamericana-Vervuert.
- Rulfo, Juan (2016). *El llano en llamas*. Edición de Françoise Perus. Ediciones Cátedra.
- Sánchez, C. A. (2016). "Reflexiones sobre el valor de la filosofía mexicana para la vida latina-estadounidense". *Devenires*, (XVII, 33), pp. 11-46.
- Uranga, E. (2013). *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*. Bonilla Artigas/CONACULTA.

recibido Sept 14 2023

revisado Oct 26 2023

aceptado Enero 21 2024