

EL OLVIDO DEL CUERPO: LA OBRA DE CRISTINA RIVERA GARZA Y EL ESTADO SIN ENTRAÑAS EN MÉXICO

The Oblivion of the Body: The Work of Cristina Rivera Garza and the State without Bowels in Mexico

Gerardo Juárez Vázquez

Universidad Nacional Autónoma de México
gerardo.109@hotmail.com

Resumen:

El presente artículo analiza las condiciones estéticas y políticas en las que se ha desarrollado la obra de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza. Se pregunta, además, por la relación entre las escrituras del siglo XXI y los flujos de violencia inscritos en el cuerpo a través de la llamada *guerra contra el narcotráfico*.

Palabras clave:

Estado sin entrañas, cuerpo, hibridez, géneros narrativos.

Abstract:

The present article analyzes the aesthetic and political conditions in which the work of the Mexican writer Cristina Rivera Garza has been developed. It also explore the relationship between the writings of the 21st century and the flows of violence registered in the body through the so-called war against drugs.

Key words:

Government without bones, body, hybridity, narrative genres.

Recibido: 30/09/2017

Aceptado: 02/11/2017

EL ESTADO DE LOS CUERPOS

“Del abdomen de la mujer, abierto en tres puntos, brotaban las entrañas”, escribe Cristina Rivera Garza en los ensayos de *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011: 9). La mujer de la que habla la escritora mexicana apareció colgando de un puente,

con marcas de haber sido atada en las muñecas y en los tobillos. Mostraba marcas de tortura, decían las notas de los periódicos.

Las entrañas: en la última década en México se han borrado las fronteras corporales entre lo público y lo privado. “Lo oculto sale a relucir. Lo privado se vuelve atrocemente público”, escribe Rivera Garza (2016: 13) en *Había mucha niebla o humo o no sé qué*, un texto sobre la obra de Juan Rulfo que es, al mismo tiempo, una investigación acerca de las relaciones entre la literatura y la vida y la modernidad y la violencia. Todo eso es. Se trata, además, de un libro que reacomoda las líneas de *Pedro Páramo* en el silencio de un país cuyos cadáveres se han vuelto dolorosamente públicos (Rivera, 2016:11):

Casi se oyen los goznes de la tierra

que giran

que giran

que giran

enmohecidos

Cristina Rivera Garza ha pensado desde distintas perspectivas el estallido de violencia en México durante la última década. Su obra se conforma como un tejido donde los géneros emergen y se entrelazan. Es compleja porque necesita serlo. Habla de cadáveres colgando de puentes, se cuestiona por el significado de sus entrañas y se hace una pregunta, insistente y dolorosa: ¿Qué cuenta como un cuerpo?

Este trabajo es un intento de acompañar esa pregunta; para llegar a ello, traza un recorrido por las construcciones estéticas y sociales a través de las cuales se han conformado un país y una escritora. En este cruce aparecen las grietas de un proyecto de nación que abarca más de un siglo, una fiebre por la modernización que ha tenido como consecuencia la progresiva deshumanización de las víctimas, de los verdugos y del Estado.

HERIDAS DE REALIDAD

Sucedió a finales del siglo veinte, cuando la realidad amenazaba con convertirse en un código binario. Lo ejemplifica David Lurie, en *Desgracia* (1999) de John Coetzee, el profesor que después de perder su puesto intenta componer una ópera en la Sudáfrica profunda. Al final del relato, con el cráneo lleno de cicatrices después de sufrir un ataque en el que su hija fue violada, Lurie se percata de que su plan no dará resultado. No podrá componer una ópera, o al menos no del modo en que lo había pensado.

Lurie toca entonces un par de acordes en el banjo, el único instrumento del que dispone, mientras un perro se acurruca entre sus pies. “Al perro lo fascina el sonido del banjo [...] cuando tararea esa línea melódica y comienza a henchirse de

sentimiento (es como si le engordase la laringe: siente el palpito de la sangre en el cuello), el perro abre y cierra la boca y parece a punto de ponerse a cantar, o a aullar. ¿Será capaz de atreverse a eso: introducir un perro en la ópera?" (Coetzee, 2009: 265).

Coetzee escribe en la frontera entre siglos; en la escena de la ópera (y en su obra posterior: relatos hechos a partir de cartas, diarios, conferencias) se esconde una declaración de intenciones: la literatura que él propone se compondrá, como escribe Reinaldo Laddaga (2010: 43), de "la acumulación de materiales pobres, de la articulación de las maneras de lo documental y la ficción". En la ópera del siglo XXI, los violines han dejado paso al banjo; las voces educadas en la opulencia, a los aullidos de un perro.

Cristina Rivera Garza ha escrito que la literatura, al menos la literatura como el artefacto cultural de la burguesía del XVIII, enfrenta, con las tecnologías digitales del XXI, uno de sus retos más fuertes y vívidos. Pocos elementos de su edificio original han quedado en pie: ni el autor, ni el personaje, ni el narrador, ni el arco narrativo, ni las estrategias para la presentación de personajes, ni los diálogos, ni los puntos de vista han salido indemnes. (2013)

El golpe proviene no sólo de las tecnologías digitales. En el contexto mexicano, la transición entre siglos, del XX al XXI, ha quedado marcada por un topónimo: Ciudad Juárez, el lugar (el tiempo) en el que la violencia unilateral en la frontera con Estados Unidos consiguió reducir el cuerpo (el cuerpo femenino, en primera instancia) a su condición más básica como productor de ganancia: "el lugar emblemático", como ha escrito Rita Segato (2006: 11), "de la globalización y del neoliberalismo".

Charles Bowden ha intentado describir este momento en *Juárez: el laboratorio de nuestro futuro*:

El cambio vendrá cuando las colonias aparezcan una a una, cuando las chabolas se desborden hacia el valle una por una, cuando el muro se extienda a lo largo de la línea fronteriza milla tras milla. [...] Esta vez no sabremos cómo llamarlo, porque en el siglo veinte hemos usado todos los nombres: progreso, revuelta, revolución, terrorismo, guerras de liberación nacional, genocidio. Hemos agotado nuestro lenguaje tratando de escribir con palabras lo que sabemos que vendrá (en Zavala, 2007: 2).

Ciudad Juárez contiene, asimismo, el momento en que el Estado ha perdido (ha sacado a subasta) el monopolio de la violencia. Se han fragmentado las formas de enunciación del acto violento, y con ellas los modos de representación.

"El cuerpo dolorido habla, pero habla a su manera. Habla entrecortadamente. Titubea. Tropieza. Pausa. Hay que encontrar una manera de escribir (una manera de representar) que emule y encarne esa manera de hablar", ha escrito Cristina Rivera Garza (2011: 37). Tenemos aquí la intersección fundamental en la literatura de la escritora mexicana: lo político como el reverso de lo literario, no sólo en el plano temático sino también (y aquí radica la importancia de analizar el trabajo de Rivera Garza) en la dimensión estilística: el cuerpo habla, el dolor es también un texto. ¿Cómo escribir entonces la guerra en México?

Jean Franco (2008: 22) ha encontrado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit, y en *2666*, de Roberto Bolaño, las obras donde los imaginarios globalizados se convierten en lo que ella llama “imaginarios apocalípticos”. De la primera novela, Franco ha hecho notar el mercado de consumo y la alienación laboral como proyecto; de la segunda, la frontera mexicana como espacio en el que este proyecto se ha puesto en marcha a través de los cuerpos.

No es casual que una de las bisagras de la literatura latinoamericana del cambio de siglo sea *2666*, la novela de Bolaño publicada en 2004. Teniendo como telón los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y la frontera mexicana, *2666* podría haber sido leída, en otro tiempo, como el reverso de *Huesos en el desierto*, el reportaje de Sergio González Rodríguez, del que retoma muchos de los sucesos y a cuyo autor convierte en personaje.

El cambio, la literatura latinoamericana que se consolida con la obra de Rivera Garza consiste en que los sucesos políticos y literarios del cambio de siglo han abierto la posibilidad de otra lectura; es decir (por seguir con el mismo ejemplo), es posible considerar *2666* no como el reverso de *Huesos en el desierto*, sino como su extensión. La literatura latinoamericana de este siglo puede verse como un enfrentamiento con lo real: una lucha y, al mismo tiempo, una indagación. En esta otra lectura, el escritor llevará a cabo aquel acto que Paul Celan asignaba al poeta: “El poeta va con todo su ser al lenguaje, herido de realidad y buscando realidad” (en Felstiner, 2002: 232).

De este modo, la corriente de la narrativa latinoamericana que encabeza Rivera Garza ha articulado esos materiales pobres que describe la obra reciente de Coetzee. “Documentos intervenidos, cuerpos violentados. ¿Cuáles podrían ser las tensiones más fuertes a las que se está sometiendo la literatura de este cambio de siglo? Yo diría que las que tienen en un polo a la ficción y, en el otro, a la crónica, la crítica, la autobiografía y el cuerpo” (Carrión, 2015). Textos como *Había mucha neblina...* o los ensayos de *Dolerse...* ponen en tensión, como veremos más adelante, el canon literario con el dolor de las víctimas. Ninguna de las voces queda intacta. Comala no será la misma después de Ciudad Juárez.

En un artículo reciente, Shaj Mathew llamó a cierto grupo de escritores (entre los que incluye a Enrique Vila-Matas, Alejandro Zambra o Sophie Calle) la *generación Hambre de realidad*, para la cual las convenciones tradicionales de narración, trama y relato ya no tienen sentido. “La realidad es ficción y la ficción es realidad” (Mathew, 2016). Esta es la trampa, el peligro. Narrar lo real con las herramientas usadas tradicionalmente en la ficción no homologa lo real con lo ficticio. Esta confusión sólo nos confrontaría, como escribió Stefan Hertmans (2009: 232), “con la variante pequeñoburguesa de la verdad nietzscheana, que reza que todo es relativo”.

Por el contrario, articular las maneras de lo documental y la ficción deberá ofrecer una mayor claridad de lo visible, sin caer en la confusión en la que se embrolla Mathew. La base sobre la cual podrá entenderse el trabajo de Rivera Garza se sustenta en esa idea: cierta corriente de la literatura latinoamericana de la actualidad (cuya conformación como corriente habría sido, si no imposible, muy

difícil en otra época) se adentra en los acontecimientos de lo real con los instrumentos de la tradición (literaria en mayor medida, pero proveniente también de otros registros). De este cruce surge una cadena de conceptos útiles para leer los funcionamientos sociales, la emergencia de otras formas de dominación, los modos de representación de las situaciones límite.

En “Carta a Vicki”, Rodolfo Walsh escribió a su hija, asesinada unos días antes por el Ejército, que ha oído a un hombre en el tren decir: “Sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año”. “Hablaba por él pero también hablaba por mí” (en Piglia, 2014: 123), escribió Walsh.

Lo que importa es que está ahí [el hombre del tren] para narrar el punto ciego de la experiencia. Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir [...] La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una propuesta a la que yo llamaría el desplazamiento, la distancia (Piglia, 2014: 124).

A este desplazamiento de la voz narrativa Jorge Carrión lo ha llamado *narración cuántica*. De acuerdo con Carrión, la mecánica cuántica sostiene que la naturaleza del universo es la multiplicidad simultánea de estados, en tanto esos estados no sean observados. Desde ese punto de vista, “la narración contemporánea podría verse como historias en la historia narradas en el mayor número de lenguajes y de formatos, es decir, de *estados*, que haya existido jamás” (Carrión, 2011: 51).

Para Carrión, la narrativa contemporánea es compleja porque “entiende que las realidades que se propone analizar también lo son. No respeta los géneros porque no se impone restricciones y porque sabe que, en el fondo, no son más que perspectivas de lectura sobre el mundo, opciones que se pueden y se deben completar, simultáneamente, con otras, con todas las posibles” (2011: 53).

El traslape de géneros responde a la necesidad de una visión poliédrica, a la conciencia de que la experiencia literaria también tiene sus puntos ciegos. “A subject is revealed in art only when it has forced the artist to adapt his procedure, to admit in terms of his formal means its special case”, escribió John Berger (1997: 26). Para Rivera Garza, la elección de géneros se convierte en una posibilidad expresiva: pese a no ser en absoluto una actividad novedosa (los cuentos-ensayo de Borges, los diarios multireferenciales de Brecht, el trabajo periodístico de Walsh, por citar sólo algunos), entender los géneros no como constricciones sino como lentes de aumento expande (y complica) los modos de representación de fenómenos complejos.

De este modo, cambiando los lentes y el enfoque de acuerdo con la situación, el trabajo literario de Rivera Garza se ha enfrentado con el estallido de violencia de la última década en México. A este periodo (iniciado a finales de 2006 y cuya cifra de víctimas supera en el conteo más conservador los cien mil muertos), el discurso estatal lo ha llamado guerra contra el narcotráfico, lo que implica dos bandos y una serie de límites en cuanto al trato con los cuerpos. Ahora bien, aun si el conflicto se inició con una declaración del entonces presidente Felipe Calderón vestido con el

uniforme militar, reconocerlo como una guerra supone legitimar una empresa de violencia institucionalizada.

¿Por qué estamos en guerra?, se ha preguntado el reportero Diego Osorno, quien ha narrado a muchos de los muertos ocurridos en el norte del país.

¿Porque el discurso del combate al narcotráfico, como el del terrorismo, sirven para restringir garantías individuales y hacer que la inconformidad se convierta en miedo a ser ejecutado hoy en la tarde? ¿Porque la sangre más derramada es la de los pobre que combaten como soldados rasos en el Ejército o como sicarios en las filas del narco? ¿Porque llegó al poder un patético amante del micrototalitarismo teatral? ¿Porque gobernar con miedo es la forma en la que puede construirse la tiranía que muchos han soñado establecer en un México que, pese a todo, no deja de ser rebelde? (Osorno, 2015: 113).

A la manera de la guerra contra el terrorismo, cuya esencia radica en su incapacidad para marcar un fin, el conflicto contra el narcotráfico se ha extendido por más de una década y dos mandatos presidenciales destruyendo la imagen que hemos tenido sobre el cuerpo. “Es el olvido del cuerpo, tanto en términos políticos como personales, lo que le abre la puerta a la violencia. Son los ex humanos los que la atravesarán”, escribió Rivera Garza en los primeros años del conflicto (2011: 76). Reconocer los muertos a la manera de Antígona, víctimas y victimarios, cerrará la puerta abierta por un Estado descarnado, nos dice la escritora mexicana.

El trabajo de Rivera Garza supone también la puesta en marcha de una actividad política alternativa: si bien el ejercicio de la violencia ha sido vendido al mejor postor, el Estado es, todavía, quien controla el discurso que intenta imponer una narración: “El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad” (Piglia, 2015: 35)

Ante el lenguaje impuesto del fragmento, de los cuerpos reducidos a su condición más simple, la obra de Rivera Garza elige la complejidad.

Ante la confusión de las inagotables formas de enunciación del acto violento, su trabajo se decanta por la claridad y la reflexión.

Herida de realidad, busca realidad.

EL CUERPO COMO TEXTO

Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) ha publicado novelas (*Nadie me verá llorar*, *La cresta de Ilión*, *Lo anterior*, *La muerte me da*, *El mal de la Taiga*), cuentos (*La guerra no importa*, *Ningún reloj cuenta esto*, *La frontera más distante*), ensayos (*Dolerse. Textos desde un país herido* y *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*) y poesía (*Los textos del yo*, *El disco de Newton*). En su trabajo más reciente, *Había mucha niebla o humo o no sé qué*, mezcla muchos de estos géneros con el fin de investigar las condiciones materiales en las que se desarrolló la obra de Juan Rulfo y lo que ésta nos dice sobre el México contemporáneo.

Desde *Nadie me verá llorar*, la novela con la que ganó el premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2001 y que le permitió adquirir notoriedad en el panorama literario, Rivera Garza se ha preguntado por los vínculos entre los procesos de modernización y la diferenciación entre cuerpos deseables e indeseables; es decir, a quiénes se les permite el acceso a la modernidad capitalista.

Nadie me verá llorar narra la historia de Joaquín Buitrago, fotógrafo en la década de los veinte del siglo pasado en el manicomio La Castañeda. Buitrago se encuentra en el manicomio con Matilda Burgos, quien años atrás trabajó como prostituta en el burdel la Modernidad. La novela se desarrolla en los años posteriores a la Revolución mexicana, el conflicto del que surgió la estructura del poder político mexicano (en esta época tiene lugar el germen del PRI, el partido que gobernó ininterrumpidamente al país durante más de setenta años y que actualmente ejerce el poder ejecutivo) y tras el cual se pusieron en práctica los procesos modernizadores más importantes del siglo XX en México.

Uno de los puntos clave de la novela de Rivera Garza consiste en su fuerte apego al análisis histórico propuesto por Walter Benjamin. Para el Benjamin de "Tesis sobre la filosofía de la historia", el pasado no es una imagen acabada y estática, sino que "es siempre algo vivo y abierto, algo cuyos sentidos últimos no terminan de revelarse... Porque cada nuevo "presente" que aparece agrega a veces nuevos significados a ciertos hechos y datos del pasado, revelando y actualizando dimensiones de este último que no habían sido nunca percibidas" (Aguirre, 2005: 139).

Rivera Garza ilumina el pasado mexicano retrotrayéndose a la década de los veinte y poniendo en duda nociones como *progreso*, *sexualidad* o *locura*. Con Matilda Burgos, por ejemplo, Rivera Garza parodia una de las novelas más conocidas en el país durante la primera mitad del siglo XX, *Santa* de Federico Gamboa, que retrata a la prostituta como un personaje en búsqueda de redención. En *Nadie me verá llorar*, la única que no busca perdón es Matilda, y por esa razón se le confina en el lugar de la racionalidad equivocada, la del manicomio de La Castañeda.

Nadie me verá llorar nace como un proyecto hermanado con la investigación académica de Rivera Garza, quien desde la década de los noventa ha trabajado en universidades del sur de Estados Unidos. La novela nace de las búsquedas en archivo llevadas a cabo por la autora; hermanos siameses, los llama la escritora, quien años más tarde publicó *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general*, un proyecto basado en su tesis doctoral. Escribe Stephen Silverstein (2013: 372): "Rivera Garza concludes her dissertation with a quote from Benjamin: "The lesson I derive from the preceding pages is that when willing to see disorder, disorder shows its face to question modernity as a historical norm and to dispute 'every victory, past and present, of the rulers'".

Desde *Nadie me verá llorar*, Cristina Rivera Garza se ha dedicado a mirar los bordes de la modernidad mexicana. Si el Estado se solidifica en los años posteriores a la Revolución, es en esa época también cuando se plantan los mecanismos de exclusión que funcionarán más tarde. Su obra, como la de Benjamin, cepilla a

contrapelo para formular la pregunta que hacíamos más arriba: ¿Qué cuenta como un cuerpo?

La escritura de Rivera Garza se extiende en los primeros años del siglo XXI con textos en los que la experimentación técnica se funde con el cuestionamiento político del valor que se le da a una vida. En *La muerte me da*, por ejemplo, mira de reojo los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez con una historia sobre crímenes de carácter sexual ejercidos sobre hombres por una asesina. Hombres castrados, miembros expuestos. ¿Por qué la víctima, se pregunta la escritora, siempre es femenina?

Es, sin embargo, con la llamada *guerra contra el narcotráfico* donde las reflexiones narrativas de Rivera Garza alcanzan un punto en común. La violencia que se atestigua a través de los medios de comunicación, las fotografías que circulan en la red nacidas de la lente de los perpetradores, el abandono estatal que ha dado como resultado la imbricación de las lógicas criminales con las del capitalismo: estas ideas las expresa en *Dolerse. Textos desde un país herido*, libro en el que conecta lo que sucede en territorio mexicano con otros contextos cuya barbarie ha oscurecido la existencia de un proyecto modernizador en su núcleo:

Los cuerpos abiertos en canal, vueltos pedazos irreconocibles sobre las calles. Los cuerpos extraídos en estado de putrefacción de cientos y cientos de fosas. Los cuerpos arrojados desde camionetas de redillas sobre avenidas transitadas. Los cuerpos chamuscados en piras enormes. Los cuerpos sin manos o sin orejas o sin narices. Los cuerpos invisibles, incapaces ya de reclamar sus maletas en las estaciones de autobuses a donde sí llegan sus pertenencias. Los cuerpos perseguidos; los cuerpos ya sin aire; los cuerpos sin voz. Esto es el horror, en efecto. Esto es la versión actual de un tipo de horror moderno que igual ha enseñado su cara más atroz en Armenia, en Auschwitz, en Kosovo (Rivera Garza, 2011: 11).

En México, la violencia se escribe en el cuerpo, como sucedió con los cadáveres apilados de Auschwitz o de Kosovo. Pero no sólo eso, acota Rivera Garza: la violencia en México, al igual que en los otros casos, disuelve la noción de cuerpo como una totalidad. A partir de esta última década, un torso puede existir por sí mismo en cualquier reproducción. Las decapitaciones han dado lugar a los cuerpos descabezados que han aparecido con regularidad en los medios de comunicación. Las narcomantas, mensajes escritos por los cárteles del narco y dirigidos a la sociedad y a otros cárteles, se han convertido en la escritura más poderosa de la vuelta de siglo.

No es casual que durante todo *Dolerse...* Rivera Garza acuda a la noción de *horrorismo* acuñada por Adriana Cavarero (2009: 12). El horror vive de la repugnancia y en ella, como asegura Cavarero y la sigue Rivera Garza. “Más que vulnerables —una condición que compartimos todos—desarmados. Más que frágiles, inermes. Por eso el horror es, sobre todo, un espectáculo —el espectáculo más extremo del poder”, se lee en *Dolerse...* (2011: 10).

¿Desde cuándo somos capaces en este país de mirar un cuerpo destazado y sentir por él no un profundo apego por lo que ha podido ser sino una repulsión cercana al horror? Si en *Nadie me verá llorar* Rivera Garza hablaba del nacimiento de un

Estado como una serie de exclusiones (de género, de racionalidades), en *Dolerse...* nos habla de un Estado como un cascarón vacío. Lo llama el Estado sin entrañas. Sin responsabilidades. Sin la voluntad de mirar por quienes lo habitan y conforman. Que ha olvidado el cuerpo y su significado: “Es el olvido del cuerpo, tanto en términos políticos como personales, lo que le abre la puerta a la violencia. Son los ex humanos los que la atravesarán” (2011: 77).

¿Cuándo se efectuó este vaciamiento? Rivera Garza vincula las prácticas del horror con la incorporación de las lógicas neoliberales en México. De ahí que, para ella,

tanto la corrupción estatal como las atroces ejecuciones que se han convertido en su sello identitario han ido demostrando lo que no era tan difícil ocultar desde el inicio: los narcotraficantes son empresarios dispuestos a llegar hasta las últimas consecuencias —consecuencias que con frecuencia se encuentran en la intemperie donde termina la condición humana—con tal de asegurar, y sobre todo aumentar, su ganancia (2011: 13).

A finales de los ochenta, cuando el neoliberalismo apenas se abría paso por las administraciones presidenciales en México, el tráfico de drogas era manejado por dos o tres grandes cárteles. Hoy esa organización se ha atomizado. Lo ha hecho también la violencia. En México y en América Latina, la droga es la única mercancía cuyo valor se mantiene estable. Este negocio ha hecho que estos grupos delictivos se comporten como una gran empresa que ha reducido, como escribe Rivera Garza, al cuerpo “a su nivel más básico de plusvalía” (2011: 13).

El cuerpo, entonces, habla y hace hablar. ¿Cómo escribir en un país que se ha olvidado del cuerpo? La respuesta de Rivera Garza apareció en 2016 con el título de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. El libro hace una revisión de las condiciones materiales en las cuales desarrolló su obra Juan Rulfo, sus trabajos en el gobierno y su papel como parte de la avanzada modernizante del México de mediados de siglo.

Rivera Garza retrata a Rulfo como el ángel de la Historia del que habla Benjamin en sus “Tesis sobre la filosofía de la historia”: un ente que mira hacia atrás, hacia las ruinas que va dejando a su paso su versión de modernidad. “Ese huracán pasó por Comala [...] y por un llano en pleno incendio, dejando sólo los murmullos sin cuerpo y las ruinas que, luego de destruirlas, formaron parte del universo Juan Rulfo”, escribe Rivera Garza (2016: 108).

La escritora mexicana construye un texto que bebe de sus experimentos formales anteriores. En él mezcla el relato de viaje, la crónica, la crítica literaria, el cuento y la novela. Su foco principal, sin embargo, sigue siendo el cuerpo, como lo demuestra en la sección que dedica a la inclusión de material *queer* en la obra de Rulfo.

El foco lo constituye, también, su voluntad para escribir en la actual época de violencia. *Había mucha neblina...* termina con una traducción de la última parte del libro a la lengua mixe, hablada por alrededor de 90 mil personas en el estado de Oaxaca. Los mixe fueron retratados por Juan Rulfo durante su trabajo en el gobierno,

un retrato lleno de simpatía pero en el que se les veía con distancia, sin mezcla. Este último gesto, la traducción, reverbera con el énfasis de Rivera Garza sobre las capacidades de la palabra: una mezcla de géneros y voces para no olvidar a los cuerpos que no incluyó la modernidad capitalista. Porque ante la pregunta de por qué seguir escribiendo en un país donde una mujer cuelga de un puente con las entrañas de fuera, Cristina Rivera Garza se responde: “Porque yo no olvido. Porque no olvidaré. Porque no olvidaremos” (2011: 179).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, C. (2005) “La historia vista a contrapelo” en Bolívar, E. (ed), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la Historia de Walter Benjamin*. Ciudad de México, Era.
- Berger, J. (1997) *Art and Revolution. Ernst Neizvestny, Endurance, and the Role of Art*. Nueva York, Random House.
- Cavarero, A. (2009) *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Ciudad de México, Anthropos.
- Coetzee, J. (2009) *Desgracia*. Barcelona, Debolsillo.
- Carrión, J. (2015) “Escrituras conceptuales: un panorama” en *Dossier Literatura Experimental*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Disponible en <http://lab.cccb.org/es/escrituras-conceptuales-un-panorama/> [Consultado el 3 de agosto de 2017].
- (2011) *Teleshakespeare*. Madrid, Errata Naturae.
- Felstiner, J. (2002) *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*. España, Trotta.
- Franco, Jean (2008) “Narrativas de la globalización” en *Revista Quimera*, número 300, pp. 18-22.
- Hertmans S. (2009) *El silencio de la tragedia*. Barcelona, Pre-textos.
- Laddaga, R. (2010) *Estética de laboratorio*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Mathew, S. (2016) “La novela *readymade*” en *Nexos*. Marzo. Disponible en <http://www.nexos.com.mx/?p=27713> [Consultado el 3 de enero de 2017].
- Osorno, D. (2015) “Jamás tanto cariño doloroso” en Hernández, S. (editor) *Con/dolerse*. Ciudad de México, Surplus ediciones.
- Piglia, R. (2015) *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama.
- (2014) *Antología personal*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- Rivera, C. (2011) *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México, Surplus ediciones.
- (2013) “El proyecto autobiográfico de Knausgård. Contra la ficción” en *Revista de la Universidad de México. Nueva época*. Agosto, número 114. Disponible en www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=21&art=665&secc=Art%C3%ADculos#subir [Consultado el 23 de julio de 2017].

- (2016) *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México, Random House.
- Segato, R. (2006) *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Silverstein, S. (2013) “Ragpickers of Modernity: Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar* and Walter Benjamin’s *Theses on the Philosophy of History*” en *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XLVII, Número 3, Octubre, pp. 553-559. Disponible en http://www.academia.edu/12342013/Ragpickers_of_Modernity_Cristina_Rivera_Garza_s_Nadie_me_ver%C3%A1_llorar_and_Walter_Benjamin_s_Theses_on_the_Philosophy_of_History [Consultado el 28 de agosto de 2017].
- Zavala, O. (2007) “Otra historia universal (y fronteriza) de la infamia: periodismo y literatura sobre “las muertas” de Ciudad Juárez” en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvi_cd_2.htm [Consultado el 2 de agosto de 2017].