

Juan Rulfo: de la estética revolucionaria a la poética desapropiacionista de Cristina Rivera Garza

José Clemente Carreño Medina
Truman State University

“Hay escritores que se sientan y hay escritores que caminan; Rulfo era de los segundos”
Cristina Rivera Garza, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*

Abstract: Este ensayo propone, primero, un recorrido por la obra de Juan Rulfo a partir de algunas de las aproximaciones históricas, culturales y literarias más destacadas por la crítica a lo largo de la segunda mitad del siglo XX hasta las más recientes en las primeras dos décadas del presente siglo, las cuales tienen como punto de arranque las normativas hegemónicas de la Revolución Mexicana, y, segundo, una revisión de la poética de la desapropiación que Cristina Rivera Garza articula para deslindarse de los paradigmas postrevolucionarios con los que se ha abordado la narrativa rulfiana.

Keywords: Revolución mexicana – Autoetnografía – Poética de la desapropiación – Comunalidad – Fragmentariedad.

Los primeros textos de Juan Rulfo se escribieron en la capital mexicana, incluyendo su primera novela *El hijo del desconsuelo*, la cual fue destruida por el propio autor (Palou, “Juan Rulfo” 330). En *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), Cristina Rivera Garza constata no solo la representación de un Rulfo ciudadano, testigo tanto de la modernización y del llamado Milagro Mexicano que irrumpió a mediados del siglo XX, sino también la presencia de una modernidad excéntrica, periférica, opuesta a la modernidad revolucionaria de herencia romántica que Octavio Paz consolidaría en 1950. De manera que *El laberinto de la soledad* (1950) y *Pedro Páramo* (1955) representan dos estéticas contrapuestas, dos registros que, de acuerdo con la propia Rivera Garza, “han dialogado sin tapujos pero desde trincheras diferentes sobre el tiempo y el espacio que los contiene a ambos” (*Había mucha neblina* 96). El diálogo antagonico entre ambos paradigmas necesariamente supera la estética identitaria emanada de la Revolución con la que se ha abordado de forma exhaustiva la obra de Rulfo, puesto que no toma en cuenta la participación activa del Otro, de los habitantes de la localidad oaxaqueña de Luvina que inspiró la monumental narrativa de Rulfo, ni las prácticas comunitarias que el autor jalisciense sostuvo en sus trayectos por el interior de México. Estas experiencias adquiridas en el camino, alejadas del escritorio y de la máquina de escribir, tuvieron un impacto significativo en el arduo proceso de escritura y reescritura de sus textos.

Aquí propongo, primero, un recorrido por la obra de Rulfo a partir de algunas de las aproximaciones históricas, culturales y literarias más destacadas por la crítica que tienen como punto de arranque las normativas hegemónicas de la Revolución, y, segundo, una revisión de la poética de la desapropiación que Rivera Garza articula para deslindarse de los paradigmas posrevolucionarios con los que se ha abordado la narrativa rulfiana. En *Había mucha neblina* la autora tamaulipeca privilegia la escritura colectiva y el trabajo de campo como una forma primordial de estar-con-otros y priorizar la desidentidad, siguiendo a Juan Bruce-Novoa,¹ desvalorizando el nacionalismo que ha fetichizando la representación de un Rulfo solitario, atrincherado en su biblioteca, sin ahondar en el burócrata o el peregrino, en el editor o el fotógrafo; todos rasgos múltiples y discordantes en la biografía intelectual del autor de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*.

Juan Rulfo y el paradigma posrevolucionario

Juan Rulfo radicaba en la Ciudad de México desde 1947, por lo que la recreación literaria de la realidad que articula en su narrativa se vio influenciada lo mismo por sus recurrentes viajes laborales como por su experiencia de vida en la creciente capital. De acuerdo con Rivera Garza, la contemporaneidad de Rulfo

no fue la Revolución mexicana de 1910 ni la Guerra Cristera de 1926-1928, sino el proceso de modernización de tintes claramente urbanos de mediados de siglo. Su ir y venir, su estar en la carretera, su caminar hacia afuera de la ciudad para regresar a ella de nueva cuenta, ése era su contexto material, siempre resbaladizo, siempre cambiante (*Había mucha neblina* 95).

No obstante, la crítica ha localizado tanto *El Llano en llamas* (1953) como *Pedro Páramo* (1955) dentro de un contexto histórico que va desde el Porfiriato (1876-1911), pasando por la Guerra Cristera (1926-1929), hasta la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940).² El eje principal de esta determinación histórica se sustenta en que la Revolución Mexicana pronto se convertiría en el gran arquetipo sobre el que su fundaría la nueva mexicanidad, el cual se realizó, según apunta Brian L. Price, “por la ciudad letrada que forjó un vínculo esencial entre la guerra, la historia y la nación” (111).

Asimismo, las diferentes etapas del proceso revolucionario también resultan problemáticas. Aguilar Mora enfatiza su complejidad: “Madero vs. Díaz; Zapata y Pascual Orozco y Félix Díaz y Bernardo Reyes (cada uno por su lado) vs. Madero; Félix Díaz y Victoriano Huerta vs. Madero; Félix Díaz y Venustiano Carranza y Pancho Villa y Emiliano Zapata vs. Huerta ...” (13).³ Lo cierto es que, una vez consumado el triunfo en 1920 de la facción encabezada por Álvaro Obregón, el país se adentró a un acelerado

¹ De acuerdo con Bruce-Novoa, la narrativa de Rivera Garza se caracteriza por “la desvalorización consciente de la identidad como meta central” (203).

² Véanse Doñán 364-369 y Long 260-273.

³ Véanse Joseph y Nugent 3-23.

proceso de urbanización e industrialización que precipitó la formación de un “sujeto nacional” que pudiera ofrecer una identidad colectiva a los diferentes sectores sociales dentro de la nueva realidad política y cultural posrevolucionaria (Sánchez Prado, *Naciones intelectuales* 191). La Revolución se convertiría así en el emblema más elaborado de nacionalismo, lo mismo en México que en el resto de América Latina, porque representaba la contraparte hispanoamericana del imperialismo estadounidense (Castro-Gómez 156).

La Revolución Mexicana, sin embargo, es un fenómeno social y estético múltiple que trasciende la visión estable y uniforme de lo nacional. En este sentido, resulta esencial relativizar a la vez de precisar la región, la fase o las secuelas del proceso revolucionario que se aborde, puesto que el mismo término “Revolución” —advierte Alan Knight— “is at best a catchall, useful for general conversation but fatal to detailed analysis” (27). Rulfo, no obstante, supera con una narrativa de lecturas múltiples tanto la brumosa generalización fetichista como la acentuada acotación histórica que novelas como *Los de debajo* (1915) de Mariano Azuela y *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán dotaron a la novela de la Revolución.⁴

La literatura que se escribía en México durante las primeras cuatro décadas del siglo XX que precedieron a *Pedro Páramo* fue una confluencia de literaturas, una correspondencia de estéticas y generaciones que se debatían por la hegemonía literaria y cultural una vez superada la etapa armada. Además de los ateneístas como Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos y Alfonso Reyes; poetas de estirpe modernista como Ramón López Velarde, Enrique Martínez Estrada y José Juan Tablada; los novelistas de la Revolución como el propio Mariano Azuela, Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz; los colonialistas Artemio de Valle-Arizpe y Francisco Montarde como sus figuras más representativas; los estridentistas encabezados por Manuel Maples Arce; los Contemporáneos, escritores heterogéneos entre los que destacan Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, José Gorostiza y Carlos Pellicer, así como los indigenistas Andrés Henestrosa y Antonio Mediz Bolio, dan cuenta de la pluralidad de estéticas que solo consiguen “estabilizarse” con la legitimación de las instituciones emanadas de la Revolución que consumirían los ateneístas como José Vasconcelos con su *Ulises Criollo* (1935) y *La Tormenta* (1936).⁵ El estrecho vínculo creado entre los miembros del Ateneo de la Juventud y el recién constituido Estado revolucionario sirvió como piedra angular en la consolidación y universalización de ese proyecto político (Palou, “The Ateneo de la Juventud” 235). De esta manera el tema de la Revolución y sus múltiples conexiones con la identidad mexicana se alzaría como uno de los más persistentes de la narrativa mexicana

⁴ Amit Thakkar, siguiendo a Susan Sontag, entiende que Rulfo, al igual que Kafka, es un autor *stubborn*, alejado de los autores *overcooperative*, puesto que el contenido de su narrativa posee lecturas múltiples, las cuales van desde acercamientos sociales hasta religiosos (1-6).

⁵ Véase Fernández Perera 119-202 y Hadatty Mora 246-259.

hasta bien avanzado el siglo XX, como lo corroboran novelas como *Morir en el golfo* (1985) de Héctor Aguilar Camín y *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta.⁶

Con la publicación de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez y luego de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, se da un giro, una “institucionalización de la ficción”, siguiendo a Ryan Long, a la temática y a la estética de la Revolución, la cual cambiaría la relación con las élites intelectuales, puesto que el propio Estado se encargaría de generar a sus “intelectuales orgánicos”, dejando atrás a los grandes intelectuales-revolucionarios como lo fue el caso de Vasconcelos.⁷ Long entiende que “the institution of fiction in Mexico [is] the result of a Project of identifying, developing, and providing the grounds for the reproduction of a national literary tradition that is in turn defined in relation with other literary tradition (“The Institution of Fiction” 260-61). Las otras tradiciones que escritores como Yáñez y el mismo Rulfo asimilaron provienen de distintas fuentes: Giono, Hamsun, Andrić, Laxness, Dos Passos, Proust, Faulkner y Joyce.⁸ Tradiciones no solo ajenas al canon revolucionario sino periféricas y discordantes con la estética romántica y su aspiración a lo absoluto.⁹

Críticos como Ignacio Sánchez Prado entienden la Revolución Mexicana como un catalizador de formas históricas y culturales contradictorias a los discursos totalizadores que la coyuntura revolucionaria articula en favor de una formalización literaria (“Introduction” 7). La narrativa de Rulfo representa no solo una manifestación literaria adversa a la estética revolucionaria puesto que, desde la periferia occidental, desde la marginalidad de lo rural, revela el proceso inconcluso de la Revolución al desarticular la imagen modernizadora que el Estado enunció con su institucionalización, sino también una impugnación a las teorías totalizantes del “sistema-mundo” como las propuestas por Franco Moretti en *Modern Epic* que en los últimos años han alimentado el debate académico. Teorías como las de Moretti han excluido a autores como Rulfo de la literatura latinoamericana hasta ser disueltas a pesar de que sus obras ha sido el soporte de esa tradición cosmopolita que las justifica (Sánchez Prado, “La literatura mundial” 65). No obstante, Nuala Finnegan explica que tanto la movilidad geográfica y laboral como la pluralidad de registros escriturarios sitúan la narrativa de Rulfo al margen del concepto de literatura mundial, puesto que subraya la violencia del capitalismo global y sus paradigmas políticos.¹⁰ La obra de Rulfo, se inscribe, pues, como una liberación, una “conciencia literaria”, siguiendo a Finnegan, tanto de los esfuerzos unificadores de un solo “sistema-

⁶ Véase Long, *Fictions of Totality*, especialmente el capítulo 5.

⁷ Véase Larsen 49-71.

⁸ Véanse Rama 105-110; Sánchez Prado, “Juan Rulfo” 178; Palou, “Juan Rulfo” 331.

⁹ Jorge Zepeda observa que la narrativa rulfiana rompe con la *linealidad* de la literatura mexicana que se escribía en la década de los años treinta del siglo pasado, en la que la norma consistía en que toda narración, cuento o novela por igual, debía privilegiar el campo mexicano, lo que corrobora que la obra de Rulfo es fragmentaria y, por lo tanto, discordante con el *status quo* de la literatura nacional. Véase *La recepción inicial de Pedro Páramo* 8-9.

¹⁰ Véase “Juan Rulfo’s World Literary Consciousness” 171-185.

mundo” como del orden totalizador de los paradigmas posrevolucionarios, los cuales han dejado de satisfacer “las exigencias de la narración nacional (Price 131).

La poética de la desapropiación

Las aproximaciones que Cristina Rivera Garza articula sobre la obra de Rulfo se deslindan tanto de la estética posrevolucionaria como de los paradigmas del sistema-mundo, puesto que los textos rulfianos son un proceso abierto e inacabado que convierten la biografía del autor de *Pedro Páramo* al igual que su obra en un campo de estudio interdisciplinario. De ahí que Rivera Garza sustente su poética de la desapropiación a partir de su experiencia con la comunidad mixe en el estado mexicano de Oaxaca donde la concepción de comunalidad está íntimamente ligada con el trabajo colectivo o tequio: “una actividad que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la recreación en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy” (*Los muertos indóciles* 70). En este sentido, Alejandro Palma Castro y Céline Quintana se preguntan: “¿Por qué ha debido ser clave para la idea de la escritura de Cristina Rivera Garza el asunto de la propiedad?” Ambos autores responden que quizá “el uso de la palabra a lo largo del tiempo refleja el gradual asentamiento de una lógica económica basada en la posesión de bienes y en los últimos años ... se desató la crisis del capitalismo revelando la inclemente voracidad y descubriendo a los pocos y muy descarados propietarios del mundo” (7-8).

La desapropiación textual que la autora propone, sin embargo, se sustenta en la subversión de las fronteras entre el discurso literario y el lenguaje público, entre la estética y política. El desvanecimiento de los límites fomenta, en consecuencia, nuevas estrategias de escritura. De acuerdo con Rivera Garza:

Se trata de una poética, pues, que ha dejado de creer que el único afuera del lenguaje, como diría Barthes, o la única alteración del lenguaje, como sugería Benjamin, se consigue a través del código de lo literario y que, por consecuencia, explora críticamente las estrategias de producción, distribución y archivación de las distintas articulaciones textuales con el lenguaje público de la cultura (*Los muertos indóciles* 21).

Esta escritura desapropiada se acerca a las poéticas de “*unoriginality*” que Marjorie Perloff analiza en su *Unoriginal Genius*, donde se desasocia la palabra “*original*” de su contraparte “*genius*” en la escritura creativa, puesto que se autoriza copiar y reciclar sin que el autor reclame originalidad (18-21). Estas poéticas atentan contra los sistemas cerrados de poder que privilegian el valor del mercado capitalista sobre una práctica de producción colectiva opuestas a la autoría individual. Esto no significa, sin embargo, que la propiedad privada ni los derechos de autor cesen su control sobre el *copyright* y la industria del libro. No obstante, Rivera Garza sí que pone en entredicho los derechos de autor individuales que

pasan por alto el trabajo colectivo, por lo que habría que “atemperar el concepto de autoría [y] sus consecuencias” (Estrada Medina 32). Una estrategia para contrarrestar el capital cultural y material sería, de acuerdo con Francisco Estrada Medina, la libre circulación de las obras (*copyleft*), pero con remuneraciones justas, lo que disminuiría considerablemente “los abusos del capital económico en el ámbito literario” (33), y reduciría los costos de distribución que incrementan el valor de mercado del libro.

Rivera Garza también propone una “autoetnografía posmoderna”, la cual consiste no solo en la incorporación del “yo” como parte activa de los procesos de escritura, sino, sobre todo, la incursión del “otro” como parte esencial del mismo proceso, desafiando así la autoridad del autor solitario (Martin y Rivera Garza 96). En el segundo relato de la *La frontera más distante* (2008) titulado “Autobiografía con otro”, el cual se asemeja más a un tratado o a un *outline* antropológico que a un cuento (Cantú 356), la escritora resume en tres puntos los ejes que han soportado la etnografía eurocéntrica:

1. Etnografía europea-norteamericana-inicios del siglo XX-primera guerra mundial. Características: el etnógrafo solitario. Objetividad. Complicidad con el colonialismo. Trabajo de campo en las periferias: África, Asia, las Américas.
2. Antropología modernista: de la guerra hacia los años setenta. Búsqueda de “leyes” y “estructuras” de la vida social. Realismo social.
3. La antropología con conciencia política: 1970-1980. Interpretación de las culturas. Críticas radicales: feminista, política reflexiva. Mea culpa: los antropólogos cuestionan su complicidad con procesos coloniales (31).

La etnografía “clásica”, nos recuerda Rivera Garza, tiene como propósito hacer pasar por vivo lo que está muerto, porque su deber científico es describir objetivamente al Otro, al sujeto de estudio en su *hábitat*.¹¹ No obstante, Rivera Garza subvierte esta distancia entre la “ciencia” y la “experiencia”, entre el “yo” y el “tú” hasta diluirlos en un “nosotros”. Las propuestas de Rivera Garza subordinan el capital cultural que le confiere su autoridad como autor y generador de textos y significados al dominio de la comunidad, porque solo la escritura, que es siempre reescritura, produce la experiencia de comunalidad (estar-en-común) y transgrede la noción del lenguaje como un instrumento neutro que el autor emplea en la recopilación y transcripción de archivos y documentos que encuentra a su paso.¹²

Las textualidades desapropiadas contradicen el dominio de lo que las fuerzas hegemónicas consideran como propio. Siguiendo a Achille Mbembe, Rivera Garza denomina a estas prácticas de desapropiación *necroescrituras*, porque el ejercicio escriturario

¹¹ Para una revisión contemporánea sobre la también llamada “antropología dominante”, véase Alonso Bejarano, Mijangos García, et al., *Decolonizing Ethnography*.

¹² Rivera Garza analiza el concepto de *comunidad* a partir de autores como Benedict Anderson, Giorgio Agamben, Maurice Blanchot y Jean-Luc Nancy. Véase *Los muertos indóciles*.

se desarrolla desde espacios globales de extrema violencia y mortandad, es decir, desde espacios desterritorializados.¹³ De acuerdo con Mbembe en su artículo “Necropolitics”, el ejercicio de soberanía reside en la capacidad de subyugar la vida al poder de la muerte, en la potestad de decidir quién vive y quién muere. Ya Foucault señalaba, advierte Mbembe, “that the sovereign right to kill (*droit de glaive*) and the mechanisms of biopower are inscribed in the way all modern states function; indeed, they can be seen as constitutive elements of state power in modernity” (17). En este sentido, las *necroescrituras* —explica Rivera Garza— incorporan “prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de nuestros lenguajes” (*Los muertos indóciles* 28). Escribir para Rivera Garza significa desterritorializarse de los lugares propios y abrir un frente contra la autoridad del diccionario. Escribir es, pues, un salto al precipicio, una des-escritura.

Había mucha neblina

Había mucha neblina o humo o no sé qué es un texto híbrido y yuxtapuesto, como lo es gran parte de la obra creativa de Cristina Rivera Garza,¹⁴ que, precisamente, pone en cuestión las “estrategias narrativas” y el “estado de nuestros lenguajes” para trascender la biografía intelectual de un autor como Juan Rulfo, entreverando formas alternativas del yo narrativo. En este sentido, el desinterés por la vida privada de Rulfo sustenta el abordaje del libro. “No hay casa, menos aún hogar, y vida amorosa o familiar” (De Garay y Necochea, 629). La escritora centra su mirada en el mundo ordinario del autor, en su arduo trabajo no solo de archivo sino de campo, siguiendo por igual las huellas y las fotografías de Rulfo a lo largo de su travesía por el territorio mexicano. Betina Keizman explica que *Había mucha neblina* “propone una inquietante exploración poética y narrativa sobre ese constitutivo gris que se despliega entre arte y vida, entre las obras autorales y las voces colectivas [...]” (194). En su propuesta, Rivera Garza transgrede los límites de múltiples registros (historia, ensayo, crónica de viaje, reportaje, documental, novela, cuento, poesía), haciéndola una escritora transfronteriza, como bien lo ha observado Oswaldo Estrada,¹⁵ por lo que el lector se enfrenta a un universo literario fragmentario e interdisciplinario que articula “vasos comunicantes” permeables en los que dialogan tanto la escritora de ficción como la académica (Parodi 74).

Asimismo, *Había mucha neblina* también es el escrutinio de una pasión literaria, un ejercicio de reescritura que revela la imagen de un Rulfo alejado de su escritorio y dispuesto a transitar las carreteras y terracerías de un país múltiple y contradictorio que definió no solo su destino personal, sino también el de varias generaciones que vivieron

¹³ Véase Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, en especial la Introducción 15-42.

¹⁴ De acuerdo con Oswaldo Estrada, es difícil situar la obra de Rivera Garza, pues no se sabe si encasillarla “en el Norte o en el Sur, si con sus contemporáneas Rosa Beltrán, Ana García Bergua y Ana Clavel, o con las espectrales y misteriosas Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Josefina Vicens o Alejandra Pizarnick” (“Asignaciones” 179).

¹⁵ Véase Estrada, “Cristina Rivera Garza: escribir en la frontera en tiempos de guerra” 17-26.

bajo la sombra de la Revolución Mexicana.¹⁶ De ahí que la propuesta narrativa de la escritora tamaulipeca sea un verdadero acto revolucionario, puesto que concebir la historia de México sin la Revolución —escribe Brian Price— “significa rechazar el archivo oficial, reconfigurar el canon literario y reconstruir las narraciones maestras que han orientado al país durante un siglo” (122).

El libro se divide en seis capítulos en los que Rivera Garza sumerge a sus lectores en un río intempestivo de narrativas que recorre la biografía cultural y literaria tanto de Rulfo como del país que le tocó vivir. En los primeros capítulos la autora documenta un México en vías de desarrollo que intenta llegar a la modernidad en automóvil, así como el trabajo creativo de un Rulfo viajero y errante, además de analizar la *sui generis* relación laboral que el escritor sostuvo con la Goodrich-Euzkadi y, sobre todo, con la Comisión de Papaloapan, cuyos conflictos administrativos e ideológicos con las comunidades indígenas no tardarían en llegar. En los últimos capítulos, no obstante, Rivera Garza propone un viaje deslumbrante por las montañas mixes del estado mexicano de Oaxaca en busca de la comunidad de San Juan Luvina, la cual ha devenido arquetipo, archivo muerto de la literatura mexicana, además de la condición migratoria y transnacional de sus pobladores en los Estados Unidos. En este sentido, me interesa rescatar cuatro elementos de análisis sobre la biografía y obra de Juan Rulfo que considero centrales en el deslinde de la estética revolucionaria que la poética de la desapropiación de Rivera Garza ofrece: la fotografía, las intertextualidades literarias, la sexualidad femenina y el trabajo etnográfico.

La fotografía es uno de las primeras tecnologías que Rivera Garza rescata en *Había mucha neblina* como método de conocimiento paralelo a la literatura. Este mecanismo industrial de producir la realidad, no obstante, no es en sí mismo catastrófico, a menos que se piense, apunta Jean-François Lyotrad, que la esencia del arte es una expresión individual del talento de un genio (5). La realidad que se produce con la imagen es, pues heterogénea y múltiple. De ahí que a Walter Benjamin, advierte Rivera Garza, “no le interesaba conocer el pasado, o lo real, tal como había sucedido; al contrario, su interés radicaba en capturarlo —detenerlo y actualizarlo— en el momento de peligro iluminado por el *flash*” (*Los muertos indóciles* 127). La actualización de la imagen deviene, entonces, una apropiación del objeto fotografiado, una fuente de conocimiento del mundo circundante y, por lo tanto, una fuente de poder (Sontag 4).

En *Había mucha neblina* la narración funciona como las imágenes capturadas por la lente de la cámara, puesto que materializa figuras dispersas e inacabadas en oposición a las representaciones absolutas, democratizando así las experiencias del lector frente al texto rulfiano dotándolo, como un *collage* en perpetua construcción, de nuevos significados y posibilidades. La experiencia que se produce una vez que la cámara irrumpe en la realidad con un *flash* se materializa como un evento en el mundo, como una imagen que sobrevive al tiempo y a nosotros mismos. La fotografía —apunta Susan Sontag—

¹⁶ Para un estudio detallado sobre la biografía de Juan Rulfo, véase Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*.

promueve activamente la nostalgia porque es un arte elegíaco (15). La conexión simbiótica entre el escritor y el fotógrafo —advierte Rivera Garza— es un vínculo inseparable de la mirada de un experimentalista, de un paisajista, lo que hace a Rulfo “un artista altamente interdisciplinario” (*Había mucha neblina* 76). Así mismo, el Rulfo escritor-fotógrafo que la autora nos presenta se vale de ambos registros para documentar las paupérrimas condiciones de vida de los pueblos indígenas con la finalidad de difundir sus hallazgos de forma objetiva a sus superiores en los empleos gubernamentales que desempeñó como asesor de la Comisión del Papaloapan y luego como burócrata del Instituto Nacional Indigenista. Rulfo se encontraba en una encrucijada: debía “producir un paisaje desolador y, a la vez, un futuro promisorio. Las dos cosas al mismo tiempo” (118). De manera que el lenguaje visual, el lenguaje fragmentado que Rulfo articula en su narrativa, actúa “sobre una instancia previa al contenido argumental de su literatura, es decir, sobre su elección temática” (Carrillo 651).

Las aficiones literarias de Rulfo son otro aspecto preponderante que se revelan en *Había mucha neblina*. Libros con temáticas afines como la crónica, la historia y la antropología se combinan con textos tan disímiles como los relacionados con cordilleras y montañas. Aunque Rulfo dialogó con una multiplicidad de registros, las obras narrativas de los Contemporáneos son escrituras intertextuales con las que Rulfo conversa constantemente y sin las cuales sus propios relatos no se entenderían. La importancia de los Contemporáneos para la obra de Rulfo radica en poner en entredicho la estética viril revolucionaria, además de enunciar una narrativa discordante con el canon testimonial de la novela de la Revolución afín a las explicaciones.¹⁷ De acuerdo con Rivera Garza, los textos rulfianos, por el contrario, rechazan las moralejas, privilegiando la fragmentación de la acción “sin preocuparse por volver explícitos, borrándolos de hecho, los vínculos que van una a otra escena” (83). Esta prevalencia al silencio se adscribe a una estética de la ausencia tanto en la narrativa de Rulfo como en la de la propia Rivera Garza, “no solo es temático sino textual: *Pedro Páramo* no solo es una narrativa sobre la ausencia, sino hecha de ausencias” (Vázquez-Medina 191). Ambas narrativas buscan, pues, un vaciamiento del lenguaje que desestabilice al lector y lo obligue a adentrarse activamente no solo en una propuesta estética contrahegemónica sino en un texto múltiple y crítico del poder.

Rivera Garza, no obstante, reconstruye a un Rulfo contradictorio con respecto a la modernidad mexicana del régimen alemanista del que era portavoz. La actitud benévola del autor jalisciense hacia el Estado se debe, según Rivera Garza, a su condición de testigo presencial en las comunidades, convirtiéndose en el “testigo melancólico de las alas del progreso en su paso por la cuenca del río” (*Había mucha neblina* 111). Rivera Garza recupera el testimonio de Yásnaya Aguilar, una habitante de Ayutla que narra el terror sistémico que la generación de su abuela padeció a manos del cacique de la localidad. De acuerdo con la autora, Rulfo optó “por delinear los aspectos más luminosos del líder,

¹⁷ Véase Sánchez 207-223.

ocultando o ignorando no sólo las muchas quejas, sino también los movimientos de resistencia que el peculiar ejercicio del poder [del cacique] ocasionaba entre la comunidad mixe” (113-14).

El interés de Rulfo por el mundo indígena, sin embargo, no se limita al de un testigo privilegiado que captura con sus fotografías la miseria que observa en tierras mixes para los proyectos de la Comisión de Papaloapan. El universo indígena en Rulfo no solo se materializaría en su narrativa creativa sino en su labor como editor. Rulfo colaboró en diferentes publicaciones, las cuales van desde *Medicina maya en los altos de Chiapas* hasta *Organización social de los mixtecos*. Su actividad de documentalista en el INE, por ejemplo, estuvo “directamente ligada a la lectura y la edición de textos antropológicos y etnográficos...” (138-39). Comala y Luvina, en consecuencia, no se entenderían sin su trabajo documental y ni su capacidad de desplazamiento, el cual, al igual que la escritura de Rivera Garza, es campo de acción en el que opera su escritura. A la manera de Jack Kerouac en *On the road*, el desplazamiento significó para Rulfo algo más que una actividad laboral, significó un llamado, una verdadera estética.

El cuerpo y la sexualidad femenina fueron otras de las contribuciones de Rulfo a la narrativa mexicana de medio siglo que Rivera Garza rescata en *Había mucha neblina*. Personajes femeninos como Susana San Juan, Eduviges Dyada o la Tacha, por ejemplo, entran en conflicto con el arquetipo de la mujer pasiva que Octavio Paz articuló en *El laberinto de la soledad*. Rivera Garza advierte que Rulfo

está muy lejos de creer en la Malinche de Octavio Paz o en la Santa de Federico Gamboa. Que las pirujas tienen voluntad y deseo, es decir, que poseen agencia, resulta claro en los adjetivos que utiliza Rulfo para presentarlas: ambas son “retobadas” y “rezongonas”. Se trata, pues, de dos mujeres que han consecuentado su deseo y hecho su voluntad, aun cuando esa voluntad esté ciertamente limitada por un entorno de escasez en el que el dinero, “un capitalito” como lo es una vaca, es capaz de asegurar la virtud de los adolescentes (*Había mucha* 150-51).

El caso de Eduviges Dyada es revelador, pues como se lee en una de las escenas de *Pedro Páramo*, sostiene relaciones íntimas con el cacique en lugar de Dolores, la madre de Juan Preciado, en su noche de bodas. Lo interesante de la narración es que Eduviges anticipa su atracción por Pedro Páramo y, sobre todo, su proclividad a la acción; no es una víctima sino una participante activa del acto sexual. “Eduviges no es aquí la Malinche pétrea y perforada de Octavio Paz —escribe Rivera Garza—, ni la limitada mujer de la condición femenina de Rosario Castellanos. Eduviges es aquí un cuerpo sexuado a cargo de su deseo” (151). Los personajes femeninos de Rulfo se enuncian como esas mujeres que ejercen la soberanía de sus cuerpos y deseos sobre las que Hélène Cixous ensayó: “my desires have invented new desires, my body knows unheard-of songs ... your body is yours, take it” (941). La representación del deseo sexual femenino en la narrativa rulfiana

es, pues, activo e insubordinado: es *chingón*, lo que contrasta con la madre abierta, la Malinche *chingada* que Paz hegemoniza en el imaginario nacional.¹⁸ Rivera Garza nos presenta así a un Rulfo hacedor de personajes transgresores, rebeldes con la supuesta pasividad asignada al cuerpo femenino, el cual es la primera y la última realidad con la que entendemos el mundo (Quintana 27). De ahí que leer a la escritora tamaulipeca sea una disidencia de género que, de acuerdo con Oswaldo Estrada, traspasa “los límites del lenguaje” y nos deja “al filo del suspenso con muchas preguntas y pocas respuestas” (*Ser mujer y estar presente* 252).

El trabajo etnográfico que Rivera Garza realiza en San Juan Luvina, Oaxaca, es uno de los más significativos que se destaca en *Había mucha neblina*. Esta tendencia antropológica ha sido una constante en su quehacer literario, pues “muchas de sus narradoras llevan a cabo ese deseo por indagar (la periodista, la detective, la antropóloga, etc.) ...” (Cantú 350). La indagación que nos propone la lectura no solo nos invita a recorrer el mismo poblado que inspiró a Rulfo a fundar dos de las imágenes arquetípicas de la modernidad literaria —Luvina y Comala— las cuales han estado dando vueltas en el imaginario literario, sino que también nos desvela las voces de los habitantes de carne y hueso que habitan la comunidad, contradiciendo así las narrativas individuales que justifican la modernidad a través de la autoridad del “yo”. En este sentido, el “nosotros” es una anomalía de las identidades establecidas (Lyotard 26). En *Había mucha neblina*, Rivera Garza limita la hegemonía del “yo” y le otorga a la comunidad el control de los discursos y significados tanto de su propia obra como la del mismo Rulfo:

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. Su nombre es Reyna ... 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? (198)

En la narración también sobresale la presencia de vegetación y tierras fértiles, ausentes en el relato rulfiano. Sin embargo, el rasgo más sobresaliente es la actividad económica de la población, la cual depende, precisamente, de la explotación de los recursos naturales de la región:

No hay bosques alrededor de Luvina en el cuento, sino aire. Sólo aire y sequedad. Silencio ... De ese mismo lugar salieron, por años enteros y al decir de los habitantes de la Luvina de hoy, los trabajadores que dieron vida a la Fábrica de Papel. Y ahí siguen ahora, ya que la zona boscosa ha regresado al control comunitario luego de luchas frontales y resistencias alimentadas por tradiciones del pasado. (204)

¹⁸ Véase Carreño Medina, “El México indígena en dos cuentos de Octavio Paz” 951-962.

La Luvina oaxaqueña, no obstante, no es una población sedentaria, paralizada, sino una población transeúnte y migratoria, cuyos lazos con Luvina continúan intactos a través de su participación activa tanto con la economía como con las festividades de la comunidad a pesar de que varios de sus habitantes viven en los Estados Unidos.

La presencia de luvinitas en ambos lados de la frontera no solo corrobora su capacidad de supervivencia, sino que también demuestra que, al igual que Rulfo, no echan raíces verticales sino horizontales, convirtiéndolos en sujetos errantes y transfronterizos que continúan poniendo en entredicho el mito romántico de una identidad nacional estable y homogénea que el primero de enero de 1994 vio trastocados sus cimientos ideológicos con el levantamiento zapatista en Chiapas.¹⁹

Había mucha neblina es, pues, un libro multifacético e interdisciplinario que mantiene vigente la obra de Rulfo. Es, asimismo, una tentativa de reconstrucción, en una reescritura que se enuncia desde un ahora en movimiento, mutable, siempre en revisión, que desarticula tanto el monumento rulfiano que el mito romántico construye con el amparo estético de la Revolución, como la propia subjetividad de la autora tamaulipeca que se reencuentra con la comunidad oaxaqueña de San Juan Luvina inmortalizada por Rulfo en su narrativa. La poética de la desapropiación actualiza, así, la obra de Rulfo y la convierte en un catalizador inagotable de presente. Oswaldo Estrada tiene razón cuando escribe que hay que leer a Rivera Garza “en clave de trasgresión” (“Cristina Rivera Garza, en clave” 43). De la misma manera, se podría afirmar que hay que leer a Rulfo en “clave de desapropiación”, cuyo fundamento esencial radica en la renuncia del “yo” a la vez que privilegia el “estar-con-otro” en favor prácticas y experiencias literarias ajenas al poder hegemónico de la autoría individual y del mercado, así como de los límites geográficos y las fronteras nacionales.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Mora, Jorge. *El silencio de la Revolución y otros ensayos*. Era, 2011.
- Alonso Bejarano, Mijangos García, Miriam A., et al. *Decolonizing Ethnography. Undocumented Immigrants and New Directions in Social Science*. Duke UP, 2019.
- Bruce-Novoa, Juan. “Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza”. *Estrada*, 203-222.
- Cantú, Irma. “El margen como centro: exploración del espacio en dos cuentos de *La frontera más distante* de Cristina Rivera Garza”. *Estrada*, 349-367.
- Carreño Medina, José Clemente. “El México indígena en dos cuentos de Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana*, LXXXV.268, 2019, 951-962.

¹⁹ Véase Lemus, *Breve historia de nuestro neoliberalismo*, en especial la Introducción “La era neoliberal” 9-24.

- Carrillo, Francisco. "Modernidad y ferrocarriles: trayectorias urbanas de Juan Rulfo". *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo LI, 3, 2017, 645-658.
- Castro-Gómez, Santiago. "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro". *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander y Santiago Castro-Gómez. CLACSO, 2000. 145-161.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *Literary Theory an Anthology*. Translated by Keith and Paula Cohen, edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, Wiley Blackwell, 2017, 940-954.
- Doñán, Juan José. "El milagro Juan Rulfo". *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, editado por Federico Campbell, Era, 2010, 364-369.
- Estrada Medina, Francisco. "Reimaginar la autoría: la desapropiación según Cristina Rivera Garza". *Letras Femeninas*, 24.2, 2016-2017, 27-34.
- Estrada, Oswaldo. "Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza". *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, edited by Oswaldo Estrada, Ediciones Eón / The University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 2010, 179-201.
- . "Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión". *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, edited by Oswaldo Estrada, Ediciones Eón / The University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 2010, 27-46.
- . "Cristina Rivera Garza: escribir en la frontera en tiempos de guerra". *Letras Femeninas*, 42. 2, 2016-2017, 17-26.
- . editor. *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, Ediciones Eón / The University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 2010.
- . *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. UNAM, 2014.
- Fernández Perera, Manuel, coordinador. "Los años treinta". *La literatura mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Veracruzana, 2008, 119-202.
- Finnegan Nuala. "Juan Rulfo's World Literary Consciousness". *Mexican Literature as World Literature*, edited by Ignacio M. Sánchez Prado. Bloomsbury, 2022, 171-185.
- Garay Graciela de., y Gerardo Necochea, "Disputas por la memoria". *University of Hawai'i Press on behalf of Center for Biographical Research*, 40.4, 2017, 626-632.
- Hadatty Mora, Yanna. "Regimes of the Avant-garde: Colonialists, Stridentists, Proletarians, Surrealists, Contemporáneos, and Independent Rupture (1920-1950)". *A History of Mexican Literature*, edited by Ignacio Sánchez Prado et al., Cambridge University Press, 2016. 246-259.
- Joseph, Gilbert M. y Daniel Nugent, editors. *Everyday Forms of State Formation*. Duke UP, 1994.
- . "Popular Culture and State Formation". Joseph y Nugent, 3-23.

- Keizman, Betina. "Sensibilidades y rearticulaciones humanas y no humanas en la narrativa de Cristina Rivera Garza". *Anclajes*, XXIV. 3, 2020, 189-203.
- Knight, Alan. "Weapons and Arches in the Mexican Revolutionary Landscape". Joseph y Nugent, 24-66.
- Larsen, Neil. *Modernism and Hegemony. A Materialism Critique of Aesthetic Agencies*. University of Minnesota Press, 1990.
- Lemus, Rafael. *Breve Historia de Nuestro neoliberalismo: Poder y cultura en México*, Debate, 2021.
- Long, Ryan. *Fictions of Totality. The Mexican Novel, 1968, and the National-Popular State*. Purdue UP, 2008.
- . "The Institution of Fiction: From Yáñez, Rulfo, and Fuentes to Pitol and Del Paso". *A History of Mexican Literature*, edited by Ignacio Sánchez Prado et al. Cambridge University Press, 2016, 260-277.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Explained*. Translated by Don Barry, Bernadette Maher, Julia Pefanis, Virginia Spate, and Morgan Thomas, University of Minnesota Press, 1993.
- Martin, Joshua D., y Rivera Garza, Cristina. "Cruzando fronteras". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 21, 2017, 95-101.
- Mbembe, Achille, "Necropolitics". *Public Culture*, 15. 1, 2003, 11-40.
- Moretti, Franco. *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*. Translated by Quintin Hoare, Verso, 1996.
- Necoechea, Gerardo y Graciela de Garay. "Disputas por la memoria". *University of Hawai'i Press on behalf of Center for Biographical Research*, 40.4, 2017, 626-632.
- Nugent, Daniel and Gilbert M. Joseph, editors. *Everyday Forms of State Formation*. Duke UP, 1994.
- . "Popular Culture and State Formation". Joseph y Nugent, 3-23.
- Palma Castro, Alejandro y Cécile Quintana, "Cristina Rivera Garza: Desde la situación de lo impropio". *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, editado por Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana., et al., Ediciones EyC, 2015, 7-21.
- Palou, Pedro Ángel. "The Ateneo de la Juventud: The Foundations of Mexican Intellectual Culture." *A History of Mexican Literature*, edited by Ignacio M. Sánchez Prado., et al., Cambridge University Press, 2016, 233-245.
- ., y Francisco Ramírez Santacruz, editores. *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (En el centenario de su autor)*. Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- . "Juan Rulfo: la vida no es muy seria en sus cosas, relectura hecha por un escritor". Palou y Ramírez Santacruz, 2017, 327-340.
- Parodi, Claudia. "Cristina Rivera Garza, ensayista y novelista: el recurso del método". *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, edited by Oswaldo Estrada, Ediciones Eón / The University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 2010, 73-84.

- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius. Poetry by Others Means in the New Century*. University of Chicago Press, 2010.
- Price, Brian L. "Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia". *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, edited by Oswaldo Estrada, Ediciones Eón / The University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas, 2010, 111-133.
- Quintana, Cécile y Alejandro Palma Castro, "Cristina Rivera Garza: Desde la situación de lo impropio". *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, editado por Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana., et al., Ediciones EyC, 2015, 7-21.
- . *Cristina Rivera Garza. Un écriture-mouvement*. Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo veintiuno editores, 1982.
- Ramírez Santacruz, Francisco y Pedro Ángel Palou, editores. *El Llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras (En el centenario de su autor)*. Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Rivera Garza, Cristina y Joshua D. Martin. "Cruzando fronteras". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 21, 2017, 95-101.
- Rivera Garza, Cristina. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Penguin Random House, 2016.
- . *La frontera más distante*. Tusquets Editores, 2008.
- . *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019.
- Sánchez, Fernando Fabio. "Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33.66, 2007, 207-223.
- Sánchez Prado, Ignacio M., editor. "Introduction". *Mexican Literature in Theory*, Bloomsbury, 2018, 1-10.
- . "Juan Rulfo: el clamor de la forma". Palou y Ramírez Santacruz, 171-202.
- . *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. Purdue UP, 2009.
- . "La literatura mundial como praxis: apuntes hacia una metodología de lo concreto." *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post Otherwise*, edited by Gesine Müller and Mariano Siskind, De Gruyter, 2019, 62-75.
- Sontag, Susan. *On photography*. Doubleday, 1990.
- Thakkar, Amit. *The Fiction of Juan Rulfo. Irony, Revolution and Postcolonialism*. Tamesis, 2012.
- Vázquez-Medina, Olivia. "Estéticas de la ausencia: Amparo Dávila y Juan Rulfo en la escritura de Cristina Rivera Garza". *Bulletin of Hispanic Studies*, 97.2, 2020, 187-202.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía 1762-2016*. 2da ed., Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, 2017.
- Zepeda Jorge. *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. Fundación Juan Rulfo/Editorial RM, 2005.