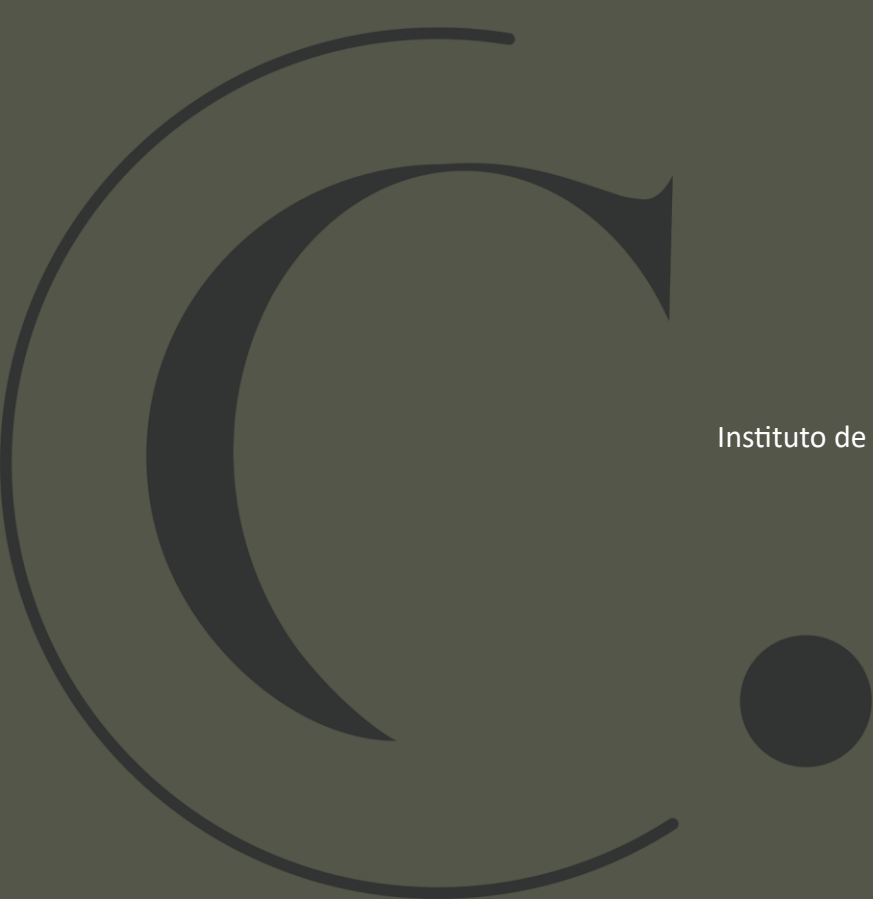


Cuadernos del CILHA N.º 44 – 2026  
Publicación continua  
ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615  
CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 07/05/26  
Aprobado: 25/05/26  
pp.1- 23  
<https://doi.org/10.48162/rev.34.129>

# Interpretación y responsabilidad: *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) de Cristina Rivera Garza ante el ensayo

*Interpretation And Responsibility: Cristina Rivera Garza's  
Había Mucha Neblina O Humo O No Sé Qué (2016) In the  
Face of the Essay*



 **Roberto Cruz Arzabal**

Universidad Veracruzana  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias  
México  
[robertcruz@uv.mx](mailto:robertcruz@uv.mx)

### Resumen

El artículo propone releer la obra de Cristina Rivera Garza desde la tradición del ensayo latinoamericano, cuestionando su frecuente clasificación como narrativa o escritura híbrida. En una primera parte, reconstruye el lugar del ensayo en la producción de la autora, destacando su relación con la historiografía, el archivo, la teoría literaria y las formas fragmentarias, así como su preocupación por la memoria y las condiciones materiales de la escritura. En una segunda sección, analiza *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) como un ensayo de interpretación (Weinberg) que, a través de la figura de Juan Rulfo, examina críticamente la modernización mexicana y la construcción de la identidad nacional desde una perspectiva contranacional. Finalmente, en diálogo con la teoría de la singularidad de la literatura (Attridge, 2011), se introduce la noción de ensayo de responsabilidad, entendida no como deber moral, sino como práctica material de la escritura que responde a la alteridad mediante formas de desapropiación, hospitalidad y apertura ética.

**Palabras clave:** ensayo latinoamericano, ensayo de interpretación, responsabilidad, archivo

### Abstract

The article proposes a rereading of Cristina Rivera Garza's work from within the tradition of the Latin American essay, challenging its frequent classification as narrative or hybrid writing. In its first section, it reconstructs the place of the essay in the author's production, highlighting its relationship to historiography, the archive, literary theory, and fragmentary forms, as well as its concern with memory and the material conditions of writing. In a second section, it analyzes *Había mucha neblina o humo o no sé qué* [There Was a Lot of Fog or Smoke or I Don't Know What] (2016) as an essay of interpretation (Weinberg) that, through the figure of Juan Rulfo, critically examines Mexican modernization and the construction of national identity from a counter-national perspective. Finally, in dialogue with the theory of the singularity of literature (Attridge, 2011), it introduces the notion of the essay of responsibility, understood not as a moral duty but as a material practice of writing that responds to alterity through forms of desappropriation, hospitality, and ethical openness.

**Kewywords:** Latin American essay, essay of interpretation, responsibility, archive

## Introducción

La obra de Cristina Rivera Garza comprende prácticamente los cauces literarios más relevantes actualmente: narrativa, poesía, ensayo, con la salvedad, quizá, del drama – en 2014 escribió el libreto para la ópera *Viaje*, compuesta por Javier Torres Maldonado, que permanece inédito, hasta donde se sabe (Secretaría de Cultura, 2014)–. Sus obras participan de una mixtura, mediante el uso de formas, registros y géneros literarios, para crear una poética que ha sido caracterizada, a partir de esas mezclas, pero no solamente, como impropia (Palma et al., 2015), “interdisciplinaria y border-crosser” (Alicino, 2022, p. 14), una “serie de escrituras atravesadas” (Cruz Arzabal, 2019, p. 16), escritura en movimiento hecha mediante gestos de escritura y lectura (Quintana, 2016), escritura que entiende la materialidad de la escritura literaria y la asume en sus fricciones y paradojas con el neoliberalismo (Sánchez Prado, 2018, p. 175).

Probablemente a razón del dominio que tiene la prosa narrativa en el mundo editorial contemporáneo, las obras que han recibido mayor atención de la crítica han sido las que pertenecen más claramente a esta e incluso las obras que ya son calificadas como híbridas son vendidas y leídas como “novelas”. Notablemente sucede en los casos de los libros en los que Rivera Garza exploró con mayor soltura lo que ha denominado “escrituras geológicas” mediante procedimientos artístico-políticos como la desapropiación, la desedimentación y el trabajo con no originales (Rivera Garza, 2019, 2022): *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), *Autobiografía del algodón* (2020) y *El invencible verano de Liliana* (2021).

Resulta poco productivo insistir en la delimitación precisa de un género literario resultado de la hibridación de otros, pero me parece relevante atender a las posibilidades de lectura que se abren cuando leemos estas obras a partir no de denominaciones comerciales –“novela”– o atajos críticos –“obra híbrida”–, por legítimos que sean, sino de géneros que participan de la historia literaria latinoamericana. La hipótesis que guía estas páginas sostiene que la obra de Rivera Garza no solo incorpora procedimientos ensayísticos, sino que despliega una poética del pensar (Weinberg, 2006, 2007) en la que el ensayo funciona como un espacio privilegiado de articulación entre exploración formal e intervención crítica. Esta dimensión se hace particularmente visible cuando se examinan sus textos en relación con una tradición del ensayo de interpretación que, desde América Latina, ha buscado dar cuenta de procesos históricos, culturales y políticos mediante formas discursivas que combinan reflexión, experiencia y toma de posición. En este sentido, más que insistir en la hibridez como rasgo distintivo, me interesa indagar qué ocurre cuando ciertos textos de la autora se leen desde las posibilidades abiertas por el ensayo en tanto forma histórica y práctica intelectual situada.

A partir de esta premisa, el artículo se organiza en tres momentos. En primer lugar, se reconstruye el lugar del ensayo dentro de la obra de Rivera Garza, entendido en un sentido general como prosa de ideas, mediante su relación con la historiografía, la teoría literaria y las formas fragmentarias de escritura. Este recorrido permite identificar una constante: la preocupación por las condiciones materiales de producción del texto, así como por las políticas de la memoria y la representación que lo atraviesan. En

segundo lugar, se propone una lectura de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* como un ensayo de interpretación. Leído desde esta perspectiva, el libro deja de aparecer como un artefacto híbrido para revelarse como una intervención crítica que, a través de la figura de Juan Rulfo, examina las tensiones de la modernización mexicana, la construcción de la identidad nacional y el lugar del trabajo intelectual en ese proceso. Finalmente, el análisis se desplaza hacia una dimensión ética de la escritura, que permite caracterizar el texto no solo como un ensayo de interpretación, sino también como un ensayo de responsabilidad.

En diálogo con las reflexiones de la propia Rivera Garza sobre la desapropiación y la deuda, así como con la propuesta teórica de Derek Attridge, quien piensa la literatura desde la alteridad, se argumenta que la forma del ensayo en *Había mucha neblina...* encarna una ética de la relación con el otro. No la responsabilidad en términos morales o normativos, sino como una práctica material de la escritura que busca hacer justicia a la singularidad de las voces, los cuerpos y las experiencias que aborda. De este modo, el libro puede leerse simultáneamente como un ensayo de interpretación contranacional —en tanto desmonta las narrativas homogéneas de la identidad— y como un ensayo de responsabilidad, en el que la forma misma se convierte en el lugar donde se ensaya una política de la hospitalidad. Con ello, busco reubicar la obra de Rivera Garza dentro de la historia del ensayo latinoamericano, así como mostrar la manera en la que su escritura redefine, en el presente, las posibilidades críticas de esta tradición.

## Historia, teoría, fragmento:

### Cristina Rivera Garza ante y con el ensayo

A la primera novela de la autora subyace la investigación que realizó para su tesis de doctorado en historia. *Nadie me verá llorar* (1999) posee, por ello, dos correlatos, en formas distintas, pero íntimamente relacionados. El primero, anterior a la novela, es la disertación *The Masters of the Street: Bodies, Power, and Modernity in Mexico 1867–1930* (Rivera Garza, 1995), le sigue el libro *La Castañeda: Narrativas dolientes desde el Manicomio General, México, 1910–1930* (Rivera Garza, 2010), dentro de la colección dedicada al bicentenario y centenario de los inicios de las guerras de Independencia y Revolución mexicanas. Colocando la novela en el centro, Silverstein llama a esta metatexto, a la tesis prototexto, que luego se actualiza en *La Castañeda* (Silverstein, 2013, p. 535).

Aunque *La Castañeda* es el único ensayo historiográfico de Rivera Garza, la autora lo llama con vaguedad deliberada “un libro”. En “Un prefacio en cinco vocales”, pórtico de *La Castañeda* (2010, pp. 11-12), la autora traza la trayectoria de este como la restitución de un hermano siamés de su primera novela. Si la novela es caracterizada desde el principio como “libro”, al restituir la tesis doctoral en la misma forma, esta adquiere valores estilísticos: “¿En qué se convertiría una vez traducido al español y transformado, o medio transformado, de una escritura netamente académica a como escribo hoy?” (2010, p. 12); pero también hermenéuticos o, cabría decir, antihermenéuticos, puesto que sirven no para deducir una verdad traspuesta a los signos, sino para desplazarla hacia lo inexpresable: “El valor [de un libro] radica, en este caso, en que su lectura ofrece

claves que, con algo de suerte, podrían incluso ahondar un misterio” (2010, p. 12).

Como ha sucedido con otras obras de carácter historiográfico que mezclan la ambición ensayística con el estudio de sucesos pasados –por ejemplo *Una muerte sencilla, justa, eterna* (1990) de Jorge Aguilar Mora–, *La Castañeda* ha sido frecuentemente citada como estudio de referencia para el tema y el periodo, pero no ha sido estudiada como obra ensayística por derecho propio. Debido al espacio, menciono por ahora que su carácter ensayístico, aunque con los modos de la escritura académica, permite leer la obra como parte de la formación del estilo interpretativo de la autora en el que las singularidades de la historia aparecen no solo dispuestas en las contradicciones entre discursos –científico, político, personal, técnico–, sino como huellas inscritas en los archivos, que deben ser escuchadas, más que “usadas” por quienes se acercan a ellas, algo que Silverstein señaló en su momento como la influencia de las tesis sobre la violencia de Benjamin en la obra temprana de Rivera Garza (2013).

El libro es una obra que al mismo tiempo que presenta los documentos y la historia del manicomio emblema de la psiquiatría porfirista, examina la configuración de un momento clave en la formación de la ideología del Estado-Nación a partir de quienes fueron relegados a los márgenes de este: los internos del manicomio. De manera semejante a como lo hizo en la novela hermana, en la que los personajes viven vidas singulares que son tocadas por los movimientos de la historia, aunque subyacen a los acontecimientos históricos –“Si algo ha aprendido Joaquín es que las grandes catástrofes ocurren siempre, siempre, en los cuerpos” (1999, p. 72)–, en el ensayo, explora la formación de la disciplina psiquiátrica como una forma de

dominación, la escritura de los internos como restitución de subjetividades sobrevivientes, a su pesar, en el archivo documental y fotográfico. Como ha señalado Sánchez Prado, este libro forma parte de una genealogía que en décadas recientes desplazó “la narrativa del sujeto al archivo y, por ende, del acontecimiento histórico concreto a sus políticas de la memoria” (2017b, p. 435).

El cuestionamiento de las políticas de la memoria ha llevado a Rivera Garza por exploraciones sobre el archivo, el testimonio, la documentalidad y los soportes. Su escritura teórica está profundamente preocupada por estos elementos y con ellos, con la situación de la literatura en el mundo contemporáneo. De la mano de Josefina Ludmer y su concepto de “literaturas postautónomas” (2007, 2010), la autora ha planteado cuestionamientos muy relevantes en torno de la autonomía de la literatura como un ideal artístico, especialmente en relación con la manufactura del texto literaria en diálogo con textos previos. Al mismo tiempo, continúa y actualiza una tradición latinoamericana de escritores que intervienen en el debate público.

Tanto *Los muertos indóciles* (2013) como *Escrituras geológicas* (2022) se ocupan de obras y formas de la escritura literaria en relación con las condiciones sociales que le dan forma y que la definen: el mercado, la política de la representación, la memoria, la técnica. Aunque ambos libros concentran la expresión que más fácilmente podemos denominar como teórica dentro de su obra, es cierto que el proyecto de las escrituras geológicas —que comprende la desapropiación, la desedimentación, la necroescritura, los norignales y otros conceptos— se extiende a lo largo de su obra de tal manera que es lo que la ha configurado, con mayor claridad y proyección, el híbrido entre literatura y

política, cerca de las estéticas activistas, que la caracteriza. Aunque se ha mostrado en otro lugar que la obra de Rivera Garza posee una dimensión teórica que recorre su obra (Cruz Arzabal *et al.*, En prensa), es innegable que esta se ha mostrado con más fuerza en los libros mencionados, pues poseen un rasgo de sistematicidad que ha provocado que sean utilizados por otros escritores y artistas como fundamento de sus propias poéticas, y que también sean citados para el estudio de obras artísticas contemporáneas. Esto se extiende también a otros ensayos teóricos que han sido publicados en antologías o como obras independientes, tal como su discurso de ingreso al Colegio Nacional, *Escribir con el presente* (2023).

A semejanza de la prensa y las revistas, que en el siglo pasado fueron el espacio en el que los intelectuales participaban del debate público con reflexiones sobre la situación del arte y la política contemporáneas, en el siglo XXI ese espacio ha sido ocupado parcialmente por la prensa electrónica y las bitácoras personales. Calificado acertadamente como espacio de contienda (Keizman, 2013), el blog de Rivera Garza ha reunido sus participaciones en medios impresos, especialmente en “La mano oblicua”, columna que mantuvo en el periódico *Milenio* entre 2006 y 2013, y “Timbre” en *La Jornada*, desde noviembre de 2025, al mismo tiempo que ha operado como archivo y sustrato de obras posdigitales, elaboradas en el diálogo entre soportes, como *Viriditas* (2011a), *Había mucha neblina...*, *Autobiografía del algodón* o *Lo roto precede a lo entero* (2021b) (véanse Cruz Arzabal, 2014, 2016; Olaizola, 2020, 2023).

Del blog y de las columnas proceden también los ensayos reunidos y reescritos en *Dolerse* (2015, or. 2011), conjunto de ensayos teóricos escritos al principio de la

“guerra contra el narco” iniciada por el gobierno de Felipe Calderón contra cárteles de droga que han cambiado de nombre y de líderes, que se extiende, reformada y renombrada, a lo largo de cuatro gobiernos de variadas posiciones ideológicas. En el libro, Rivera Garza desarrolla un concepto muy relevante para la comprensión de la relación entre el poder dentro del orden neoliberal, tanto estatal como paraestatal, y las personas que habitan el territorio que este domina: el “estado sin entrañas” (2015, pp. 69-79). Leído por ella como consecuencia del vaciamiento de las relaciones de cuidado y dominación entre el Estado posrevolucionario y los ciudadanos, el estado sin entrañas es aquel que establece una relación irresponsable con los ciudadanos, basada en el desplazamiento del cuerpo por la ganancia, conseguida a costa de los mismos cuerpos que la producen. Esta idea, de manera indirecta, será retomada en los trabajos de la autora en los que el ensayo es un vehículo de la revisión histórica del desarrollismo en México, como *Había mucha neblina...* y *Autobiografía del algodón*.

Para Estelle Tarica, el libro forma parte de la “contravictimización”, una estrategia de la clase letrada mexicana en torno de la violencia necropolítica para pensar colectivamente sobre la posición de las víctimas como agentes políticos activos (2014). El ensayo político de la autora se dispone en relación con las funciones conectivas del intelectual letrado: provee de conceptos y resguarda la memoria de ciertos hechos que, singulares, permiten identificar las prácticas sociales generales. A tono con el giro afectivo que domina las ciencias sociales y la política desde hace algunas décadas, Rivera Garza responde a la violencia necropolítica con “el lenguaje del dolor”. No es, sin embargo, la recuperación de la empatía como un deber

dado por la condición humana sino una labor del lenguaje, uno que sea capaz de “crear un espacio para un habla testimonial que no produzca una agencia heroica del hablante” (Tarica, 2014, p. 212). En este sentido, la relación entre los ensayos teóricos sobre literatura y los dedicados a la vida política es tan estrecha como puede serlo en el pensamiento de una autora que considera que la labor de la escritura es operar sobre sus condiciones para producir un *sensorium* renovado, dedicada “al pensamiento crítico y al deseo de intervención en las estructuras del imaginario público, la política y la literatura misma” (Sánchez Prado, 2014, p. 5).

En Rivera Garza, la teoría no es solamente una práctica académica sino una forma de mirar el mundo, al mismo tiempo que una vía para intervenir sobre él; del mismo modo, la escritura literaria, no es solamente un discurso que circula imaginarios, sino que se trata de una labor sobre el lenguaje para pensar el mundo. En la convergencia de una y otra es que la obra de la autora despliega las potencias de la forma y del pensamiento. No es extraño que por ello, el ensayo –es decir, las muchas formas que toma el cauce de la prosa de ideas (Weinberg, 2006, pp. 168-178, 2007, pp. 158-163)– sea uno de los puntos de articulación de su pensamiento.

De las posibilidades latentes en la prosa de ideas, quiero comentar finalmente la que aparece en la expresión mínima del ensayo, que la autora denomina “infraensayo”. Se tratan estos de textos breves extraídos del blog, reordenados y publicados en una sucesión aparentemente arbitraria. Es una obra del archivo al mismo tiempo que su negación: recontextualiza, copia, despliega sobre materias que no estaban presentes en las publicaciones primeras: “Lejos de ser indubitable, coherente, unívoco, el archivo, fragmentario, se organiza alrededor de su exceso de sentido, por lo

tanto, es inútil buscar en él algo que pueda conciliar los contrarios” (Olaizola, 2025, p. 234). El nombre del género es una derivación de la obra póstuma de Georges Perec, *L’Infra-ordinaire* (1989). En él se cifra la doble composición de su forma y su atención: la brevedad y lo inadvertido. En la versión de Rivera Garza, los infraensayos se aproximan no tanto a lo trivial como a lo que subyace a ello. Gracias a una poética de la “brevedad y la elusión” (Romano Hurtado, en prensa), la autora produce un conjunto heterogéneo de ensayos brevísimos, a veces aforismos, a veces citas o apuntes que reflexionan sobre la escritura, sus tecnologías y sus residuos.

Resulta interesante que en estos ejercicios aparezca de soslayo la presencia del pensamiento derrideano, en dos horizontes: el problema de la escritura y el problema de la ceniza. El primero cruza los infraensayos repetidamente: en las máquinas de escribir, el cuerpo que escribe, la letra, el libro, el blog, la repetición, la autoría, la copia, la lectura. El segundo, enmarca lo anterior mediante una cita de Sergio Villalobos-Ruminott sobre la desaparición y la violencia: “Es necesario intersectar la época de la desaparición generalizada con la pregunta por los restos y los desperdicios que la misma producción de mercancías va generando en su despliegue...” (2016, p. 213).

Como señala Romano Hurtado, la relación entre epígrafe y ensayos produce que lo no mencionado en ellos aparezca como suplemento de lo sí expresado. La escritura en blog es recuperada como residuo que constituye el cuerpo del libro; de la escritura a la compilación, el texto es producido como una alternativa a la producción de mercancías. Lo que leemos son apuntes, fragmentos de sentido que se resisten a cerrar y, por lo tanto, a ser reintroducidos en la línea de producción del marco del sentido común. Con una ironía

que era frecuente en sus primeros libros, sostiene la voz de la ensayista en el infraensayo 42 que “Sólo alcanzo a reconocer dos géneros literarios: el libro y la nota suelta” (2021b, p. 103). Uno y otro marcan la temporalidad de su escritura, pero no solo como sucesión sino como concomitancias, o mejor en los términos riveragarcianos, tal colindancias, es decir, escrituras y archivos colindantes (Rivera Garza, 2016, p. 73).

Al igual que en su narrativa y su poesía, en las obras que cabría leer desde el ensayo – o mejor, “cuando el ensayo” como sugiere Weinberg (2026)–, Rivera Garza practica tanto el pensamiento como la forma. En ellas, la expresión de la inteligencia está al servicio de la forma y esta se usa como mecanismo del pensamiento. Ya sea desde el ensayo historiográfico, el ensayo teórico o el infraensayo –que podemos asociar con la “minucia”, la nota y el apunte–, la autora visita las tradiciones del ensayismo latinoamericano con preguntas que por distintas no dejan de ser constantes en la historia de nuestra prosa de ideas: la función política de la literatura, la responsabilidad del Estado ante las personas, las formas de la escritura y de la imaginación. Por ello, me parece importante revisar otra obra que, leída desde el ensayismo, participa de un modo singular de la tradición latinoamericana.

### *Había mucha neblina o humo o no sé qué: un ensayo de interpretación*

Se ha escrito mucho sobre los dilemas del ensayo a partir del binomio entre interpretación y forma. Quienes sitúan la práctica del pensar ensayístico en el primer polo asumen el valor hermenéutico de la escritura como parte un pensamiento público que, al serlo, interviene en la calidad dialógica de lo colectivo al tiempo que sirve como guía de una conciencia

social en movimiento. Quienes en cambio, se sitúan en el segundo polo, asumen como fundamental el placer de la escritura y la lectura como pulsiones que conducen al ensayo por vías de la experiencia compartida, más que del sentido. A partir de la caracterización de Theodor Adorno del ensayo como forma que especula sobre objetos culturales preformados (2009, p. 11), Liliana Weinberg ha propuesto una vía tercera que concilia sin sintetizar los polos mencionados. Para la estudiosa, el ensayo es

[...] toma de posición y desarrollo discursivo de una interpretación, que permite el despliegue de un juicio sobre alguna cuestión del mundo, que traduce una visión personal y fundamentada en la propia experiencia y las propias indagaciones sobre alguna cuestión: una “retórica del yo” que es a la vez un reexamen del mundo a partir de los valores, y de allí su consideración de todo tema como problema y la conversión de todo problema en tema (2006, p. 191).

En su generalidad, esta caracterización incluye las variadas prácticas de lo que Angenot denomina prosa de ideas al mismo tiempo que, en su especificidad, enfatiza su desarrollo en la historia intelectual y literaria de América Latina. Esta definición permite comprender tanto las dimensiones formales que el ensayo despliega en tanto artificio retórico, como los diálogos que sostiene en el entramado social que produce una figura intelectual inscrita en un campo de saber.

En la trayectoria del ensayismo en México ha sido igualmente importante la presencia de la subjetividad que reúne y ordena como la formación de una comunidad crítica que la voz del ensayo concita. Esta comunidad, a veces explícita en el diálogo mediante polémicas y respuestas, a veces implícita en la espera de su aparición, es la que ha permitido que el género privilegiado por el pensamiento cambie y se transforme de continuo. Por esto es lógico que los

cambios en la forma social de la comunidad crítica interfieran en las formas literarias que adopta el ensayo. Ignacio Sánchez Prado propone caracterizar la trayectoria del ensayismo mexicano mediante tres vías generales en las que se desplegó durante buena parte del siglo XX. Estas tres vías, que no son excluyentes como el autor recuerda, son, 1) el ensayo como parte del proceso modernizador de la literatura mexicana mediante la inclusión de saberes y temas mundanos, 2) el ensayo en el centro del discernimiento sobre la cualidad esencial de lo mexicano, o sus contradicciones, y 3) el ensayo centrado en sus nociones estética y subjetiva que acompañan la defensa de la autonomía de la literatura (Sánchez Prado, 2019). Estos contratos del ensayismo en México no han desaparecido durante lo que va del siglo XXI, aunque sí se han transformado de acuerdo con las condiciones de la sociedad contemporánea, toda vez que el ensayo además de formar parte de la comunidad simbólica se encarga de interpretarla.

Rivera Garza ha sido una de las autoras que ha contribuido a renovar los contratos del ensayismo mexicano, desplazando los centros de enunciación de la Ciudad de México y la ciudad letrada a la posición sesgada de una escritora y académica que, sin abandonarlos, extiende su enunciación puesto que labora y vive en Estados Unidos. En relación con la dimensión general del ensayo como parte de la prosa de ideas, también llamada en los avatares del mercado anglosajón como “no ficción”, me parece relevante destacar la dimensión del pensar como forma que posee *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Aunque reconozco la dimensión híbrida de la obra de la autora, en este caso me interesa someterla a escrutinio desde los espacios de por sí flexibles del género ensayístico.

Este libro, que ha sido leído como híbrido de ensayo y biografía (De la Cruz, 2017), un

texto “híbrido y yuxtapuesto... un ejercicio de reescritura” (Carreno Medina, 2023, p. 7), “*a composite multi-layered volume of narrative and visual texts*” (Lindsay, 2024, p. 434), como “escritura indócil que cabalga entre varios géneros literarios en una carrera cuyo ritmo y alcance están dictados por el amor” (García Sánchez, 2018, p. 63) y como texto narrativo (Olaizola, 2024, p. 61), es una lectura crítica de la vida y obra de Juan Rulfo a partir de su lugar en el proceso de modernización mexicana, particularmente en relación con el trabajo intelectual y con los pueblos indígenas. Su valor va más lejos que la reflexión crítica sobre la obra de Rulfo, punto fundamental del libro. Es el resultado de una labor sobre el pensamiento al mismo tiempo que sobre la forma, por ello me interesa insistir en la lectura que, sin olvidar las coordenadas de la hibridez y la escritura geológica, profese también su vínculo con la tradición del ensayismo latinoamericano.

Para ello, vale la pena recordar de nueva cuenta la idea de Weinberg: “El ensayo es una operación estética que se aplica a cuestiones éticas, y como tal encuentra su organización” (2006, p. 97). La ética que constituye el libro de Rivera Garza es un elemento multiplicado, pero no por ello menos palpable durante la lectura. Primero, el libro es una lectura en homenaje a Rulfo mediante un acto de transformación desde la lectura, la relación horizontal más sagrada posible (Rivera Garza, 2016, p. 19); segundo, es un acto de comprensión a partir de una pregunta por la condición material de la escritura: ¿qué lugar ocupa el trabajo profesional no literario en el desarrollo de la vida y obra de Rulfo?; tercero, es la formación de un espacio de tensión entre identificación y desidentificación entre autor y lectora, por ello Rivera Garza escribe sobre la obra de Rulfo y rastrea sus documentos, y también

viaja a donde él viajó: “Uno no puede sentir lo sentido por otro, eso es cierto. Pero uno puede estar ahí, en ese sitio compartido, y sentir lo propio” (2016, p. 18). Así, tanto la inclusión de fragmentos narrativos que recuentan el viaje de Rivera Garza por la zona mixe y por la cuenca del Papaloapan, como los emocionados que dedica al amor por la obra de Rulfo, incluyendo los que recurren a la desapropiación poética, no necesariamente constiuyen un artefacto discursivo híbrido sino que responden a la organización propia de un ensayo cuya materia es Rulfo y cuya sustancia es la profesión de amor de la lectora y el develamiento de las circunstancias materiales de la crítica.

En el prólogo a *Escrituras geológicas*, escribió Rivera Garza que “escribir ensayos ... tiene mucho de ese viejo arte de fraguar conversaciones entre una serie de personas que, sin haberse encontrado antes, ya han estado platicando entre ellas” (2022, p. 17). En este sentido, ¿de qué manera entender la forma múltiple de *Había mucha neblina*, sino como un diálogo con y desde Rulfo, es decir, una disposición estética ante una ética? No estoy sosteniendo que el libro pertenezca exactamente a un género único, no me interesa el papel de custodio de los géneros. Antes bien, me interesa preguntar qué pasa con esta obra cuando se lee desde la poética del pensar que es el ensayo, especialmente en la historia intelectual de América Latina.

Rivera Garza lee a Rulfo, pero no solo a él, sino a su circunstancia, a la especificidad desde la cual produjo una de las obras más estimulantes de la literatura mexicana. La mayor parte de la bibliografía se ha ocupado de Rulfo a partir de dos vías: una, la excepcionalidad del genio que tras dos obras, una de ellas acaso el centro del canon de la novela mexicana, decidió no publicar más; otra, la trayectoria textual de

su escritura y el profundo conocimiento que Rulfo poseía de literatura mundial (véanse Jiménez Muñoz y Zepeda, 2018; Sánchez Prado, 2017a). Rivera Garza toma una vía materialista en la que el texto literario existe en diálogo contradictorio con la realidad a la que responde. Rulfo no es no solo lector sino, sobre todo, trabajador.

Se pregunta la autora “¿Es posible concebir la producción de una obra y la producción de una vida sin que una esté supeditada a la otra” (2016, p. 15) En esta formulación brilla el principio metodológico de la escritora. Antes que caer en el biografismo que supedita la obra a la biografía, Rivera Garza lee a contramano y explica la vida de Rulfo a partir de las dos dimensiones fundamentales de su obra: la narrativa y la fotográfica; la primera bien conocida, la segunda recientemente expuesta; la primera, la que lo sitúa como parte central del campo cultural; la segunda, la que vuelve una vez que el prestigio ha sentado sus reales. Como trabajador –agente de viajes, fotógrafo, editor–, Rulfo contribuyó a producir una realidad simbólica y material que se mostraba fragmentada y ruinosa en su obra, pues

[...] como al mítico ángel de Benjamin, a Rulfo le interesaba la mirada en retrospectiva: esa que observa en todo detalle el desastre ocasionado por los vientos que lo jaloneaban hacia el futuro. La ruina era lo suyo, sin duda. Al empleado del gobierno o de la iniciativa privada le pagaban por viajar, pero del viaje se quedaba con algo que pertenecía sólo a sus ojos. El pedazo mínimo de realidad en la que se concentra, con todo su poder crítico, lo que, pudiendo haber sido, no fue (2016, p. 76).

Rulfo opera simbólica y materialmente sobre la realidad. En su vida supeditada a una obra artística, es decir, leída desde ella, se crea como Jano que mira lo mismo a la modernidad desarrollista del México alemanista como a la supervivencia del sustrato indígena en el territorio nacional.

De acuerdo con Rivera Garza, a propósito de su novela, Rulfo:

[...] saca a la modernidad mexicana de la historia como realmente pasó, de la historia como contexto o como *continuum*, para llevarla al espacio liminal donde, a fuerza de convivir con fantasmas, los cuerpos de esa historia pueden ser y dejar de ser y ser una vez más en su propio terror o en su sueño alucinado o en su interrupción redentora (2016, p. 93).

Mediante la interpretación invertida que supedita la vida a la obra, es decir, la realidad a la experiencia simbólica de esta, Rivera Garza expone las contradicciones acres de un momento clave de la formación de la cultura mexicana que lo mismo elaboraba simbólicamente una identidad para derruir la parte viva que pretendidamente subyace a ella. La identidad es, entonces, un signo doble unido por un pliegue incómodo, una máquina de operaciones escriturarias que crea una temporalidad recurrente. Mediante una lectura de corte geológico, en la que despliega la ineficacia de la temporalidad lineal para la genealogía nacional, con originales y sucedáneos, Rivera Garza explica:

¿Cómo se fragua una identidad nacional? Con originales propios, así entonces. Con versiones de la copia tan bien hechas que producen, en su quehacer, un original que nunca existió pero en el que todos creemos. Y se hace así: se construye una carretera donde no había una carretera para que lleve sobre su lomo a todos esos sedientos de maravillas y monedas hasta sitios que, habiendo existido, en realidad sólo empezaron a existir entonces. Sitios arqueológicos, por ejemplo, sobre mapas de la más angustiosa modernidad. Sitios donde se fragua ese nosotros que es el folclore nacional: su pasado y su presente y, sobre todo, su futuro (2016, p. 60).

La operación de producción de una identidad nacional es simbólica y acompaña la transformación de la realidad mediante la modernización; en ese sentido, la estructura de la lectura riveragarciana

sobre la identidad es homóloga a la que hace sobre Rulfo. No es que los procesos de formación de identidad y de elaboración de una obra estén jerarquizados sino que se atraviesan mutuamente, mediante territorializaciones y cortes. Ambos procesos, trenzados en un movimiento constante, aparecen en la medida en que obra y vida de Rulfo son interpretadas y sirven, a su vez, como motivo de interpretación. En este sentido, *Había mucha neblina...* adquiere una dimensión crítica más poderosa cuando es leído dentro de la tradición del ensayo de interpretación.

A partir de Theodor Adorno, quien establece el doble carácter ideológico e interpretativo del ensayo, y Reda Bensmaïa, quien lo hace sobre el escritural y artístico, Weinberg propone caracterizar el ensayo en general, y el de interpretación nacional, en particular, como una recorvención entre interpretación y simbolización (2008, pp. 249-250). Este procedimiento hace del ensayo una incisión sobre la realidad simbólica de manera que no solo la piensa sino que la transforma. Como sostiene Weinberg, “El ensayo de interpretación se acerca siempre a los límites entre lo pensable, lo imaginable y lo nombrable por una sociedad” (2008, p. 250). En el caso de *Había mucha neblina...*, se trata de una interpretación que mediante Rulfo, desmonta la cualidad aparentemente homogénea de la identidad mexicana formada durante su proceso de modernización. No es que Rivera Garza interprete la realidad y la obra de Rulfo, sino que mediante la intersección entre vida y obra en Rulfo produce un tropo interpretativo sobre la realidad mexicana. Esta intervención, como se verá en el siguiente apartado, concluye con la presencia de la lengua mixe en una historia que la negó y desplazó, así como a sus hablantes. También sucede en las

fotografías que Rulfo capturó como parte de la Comisión del Papaloapan, en las que retrata individuos de las etnias mixe, chinanteca, yalalteca, entre otros. De manera sutil, con la ambigüedad que otorga la producción de una realidad dentro de la ficción, Rulfo los describe en su cuento “Luvina”. Estas representaciones son desmontadas por las voces que Rivera Garza recoge y que responden al cuento. Siguiendo la estrategia de la desapropiación, la autora no dispone un comentario sobre Rulfo sino que permite que el espacio legitimado del ensayo sea tomado por las voces que no suelen ser presentadas dentro de él. En su ensayo, Rivera Garza desplaza hacia el centro el sustrato étnico elaborado por el mestizaje, como correlato del pasado que debe ser actualizado.

Rivera Garza no cuestiona la simpatía de Rulfo por los pueblos indígenas, su labor como editor dentro del Instituto Nacional Indigenista, ni la disposición de sus contemporáneos por ver en las obras del jalisciense una manifestación de las voces indígenas. Sin embargo, desde la lengua y la vida mixe interpreta la operación modernizadora en la que el autor participó:

Rulfo estuvo ahí, sí, en efecto, como agente de la más pura modernidad de mediados de siglo. Rulfo vio, sí, críticamente, o dolidamente, o ambivalentemente. Rulfo fue testigo, en efecto, de lo que su participación en estos proyectos hacía posible: llevar “esperanza” a estos lugares y llevar también más dislocación y miseria (2016, p. 136).

Mediante Rulfo, la autora explora los límites de lo pensable en relación con la identidad nacional y la formación del campo literario en los años de la Guerra fría. No solo lee a Rulfo sino que lee a través de él. De la interpretación a la simbolización, Rulfo es el centro y el margen del libro. Este movimiento ensayístico alcanza su momento más logrado en la

caracterización del autor de Pedro Páramo como “Angelus Novus sobre el Papaloapan”, en el capítulo homónimo. En él, la autora despliega, con convicción interpretativa, el pensamiento de Walter Benjamin para producir una imagen renovada de la destrucción por el progreso del Capital:

Juan Rulfo parece encarnar aquí una figura contradictoria: un apasionado del progreso que va hacia delante 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, la orfandad. ¿Se puede ser las dos cosas a la vez sin morir en el intento? ¿Se puede ser ambas cosas y seguir, después, escribiendo? (2016, p. 110).

Resulta notable que la simbolización no suceda a través de la obra más prestigiosa del autor jalisciense, sino por una que era, en sentido estricto, instrumental: su labor como fotógrafo en la comisión del Papaloapan. Se recordará que no es la primera vez que Rivera Garza se detiene en la fotografía como un espacio liminal entre documento e imaginación. Lo ha hecho en la ficción, en *Nadie me verá llorar*—en que la autora hace de la fotografía el elemento mediador entre disciplinamiento, crítica y fascinación (Kressner, 2018; Vázquez-Medina, 2014), y del fotógrafo Joaquín Buitrago un avatar del trapero benjaminiano (Silverstein, 2013)—, en el ensayo historiográfico de *La Castañeda*, en obras de experimentación poética, como *Viriditas*—en que, mediante gestos intermediales, interviene la materialidad digital de la imagen (Cruz Arzabal, 2016; Olaizola, 2024)—, y en obras de no ficción sobre el archivo, como *Autobiografía del algodón*—en que imágenes asincrónicas reaniman la presencia del trabajo y los cuerpos contra la temporalidad del capital (Lindsay, 2024, p. 431). En *Había mucha neblina...*, la atención a la fotografía le sirve por un lado para identificar a Rulfo como un artista “altamente interdisciplinario”, y al mismo

tiempo para hacerse de las huellas que el progreso deja a su paso con él. La fotografía es el medio que, simbolizado en la escritura, le permite hurgar en las fisuras de la identidad nacional mientras caracteriza al escritor como artista y trabajador.

Ante el Rulfo fotógrafo, que ha sido convertido en un renovado Angelus Novus, Rivera Garza dispone otra imagen fotográfica para completar la alegoría. No se trata solo de una fotografía, sino de un documento legal que contienen una fotografía, dentro de un relato que reúne temporalidades mediante la invención literaria. “La imaginación que [...] sustenta [el relato] zigzaguea en el espacio y en el tiempo” (Pittarello, 2024, p. 80), y al hacerlo produce una fractura de la representación para avanzar la interpretación. En la página 32 de *Había mucha neblina...*, reproduce la licencia de conducir de “Juan N. Pérez V.”, Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno. El documento presenta al hombre antes del autor, a la persona que, siendo un cuerpo en un momento histórico, debe trabajar para ganarse la vida, atada al automóvil. Rulfo, con la voz de la ficcionalización, explica: “[El auto] Es de la empresa –murmura... Es de la fábrica –confirma al final” (Rivera Garza, 2016, p. 33). La fotografía lo atrapa en su relación con el automóvil. El auto es de la fábrica, pero la voz también sugiere que él lo es. El cuerpo de un trabajador pertenece al espacio de producción de valor, es lo único que puede vender. La fotografía abre esa mirada cruel sobre la historia, al mismo tiempo que anticipa la mirada sobre los cuerpos de los habitantes de la ribera del Papaloapan. El ensayo avanza creando zonas de interpretación y de alteración de los regímenes escópicos de la modernidad, explica, narra e interpreta. Rulfo participa de una máquina automotriz, una máquina fotográfica y una máquina de enunciación.

En la estela del ensayo latinoamericano, las alegorías como mecanismos hermenéuticos aparecen como piedras fundamentales de los que se han caracterizado como ensayos de interpretación nacional. Por ejemplo, *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada retoma el motivo del cuchillo como elemento de doble faz, o fármaco, de la historia argentina; *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, hace lo propio con la chingada como madre y mujer doliente de la soledad mexicana; *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1941) de Fernando Ortiz, personifica en la pareja de don Tabaco y doña Azúcar la historia dialéctica de la Cuba anterior a la revolución. Frente a esos ensayos, *Había mucha neblina* aparece por supuesto como una anomalía, no por que carezca del ímpetu interpretativo que colma a sus antecesores, sino porque su dirección es otra. Más que ensayo de interpretación nacional, el de Rivera Garza puede caracterizarse como de interpretación contranacional.

A diferencia del ensayo clásico de interpretación nacional, cuyo horizonte consiste en producir una imagen inteligible de la comunidad, el ensayo contranacional opera sobre las fisuras de esa inteligibilidad, exhibiendo las violencias, heterogeneidades y residuos que la narración moderna de la nación requiere excluir para sostenerse. No busca lo general en la singularidad sino la fisura en la totalidad de lo moderno. Contra el mito de Rulfo, Rivera Garza esgrime la complejidad del autor y su situación económica; contra el mito del autor nacional, la imagen del fotógrafo de lo particular; contra el desarrollismo del milagro mexicano, la crisis de las comunidades que fueron arrojadas bajo el tren del progreso, contra la homogeneidad de la identidad nacional, la heterogeneidad radical de la lengua mixe.

Si hasta aquí he propuesto leer *Había mucha neblina...* como un ensayo de interpretación contranacional, conviene ahora desplazar la atención hacia otra dimensión igualmente decisiva del libro: aquella en la que la interpretación deja de operar únicamente como elucidación crítica de la modernidad mexicana para convertirse también en una práctica de respuesta ética ante la singularidad del otro.

### Hacia el ensayo de responsabilidad

Una parte de *Había mucha neblina* es un ensayo de interpretación cuya dimensión crítica se despliega sobre la obra y vida de Juan Rulfo, a partir de las formas en las que se ganó la vida. El trabajo de Rulfo no solo subyace a su vida como escritor sino que, como muestra Rivera Garza, apoyada en la nutrida bibliografía crítica, opera para darle forma a su literatura. No mediante una traducción directa o un reflejo, sino en un proceso que recuerda las ideas de Kenneth Burke (2003) sobre la literatura como acción simbólica: la literatura de Rulfo es una respuesta estratégica a una pregunta planteada en una situación específica, una cuya forma despliega tanto las limitaciones de la situación como las virtualidades del talento del escritor. Otra parte del libro es una lectura de la obra de Rulfo en clave personal. Me interesa ahora detenerme en las posibilidades de esta como una continuación, o mejor, una insistencia en mi propuesta del libro como ensayo de interpretación contranacional.

La cuarta parte del libro, titulada “Mi pornografía / Mi cielo / Mi danza estelar”, es probablemente la más inesperada dentro de un cuerpo crítico como este. Es todavía una lectura interpretativa de la obra rulfiana, en la medida en la que es sometida a una clave que, al superponerse a los códigos de la primera, se muestra como un

espacio habitado tanto por las ideas de Rivera Garza como por Rulfo. Al mismo tiempo, es una intervención sobre la obra que sigue los fundamentos sobre desapropiación y arqueología que la autora adelantó en *Los muertos indóciles* y que confirmará en otras obras teóricas.

El germen del capítulo es la publicación que, entre abril y septiembre de 2011, Rivera Garza hizo en un blog *ex profeso* (2011b): una serie de intervenciones conceptuales y relecturas de la obra de Juan Rulfo. Mediante borraduras, recortes, diálogos imaginados, disposición de la prosa en versos, la autora crea un corpus de obra que no niega la autoría de Rulfo sino que la acompaña. Como si se tratara de la contrafacta de la desapropiación, que en sus palabras supone “desposeerse del dominio de lo propio” de la autoría (2019, p. 19), Rivera Garza hace a un lado el mandato de la originalidad y afirma el poder del inventario para hacer de la obra de Rulfo una caja de palabras limitadas por la labor de este. El doble ejercicio, entre lectura y selección, por un lado afirma la interpretación como práctica y por otro la niega como deber del ensayo. Se trata de un procedimiento conocido entre las prácticas conceptualistas, que limita el inventario de palabras para producir una desviación mediante reglas arbitrarias. Sin duda, se trata de una acción lúdico-crítica en la que Rivera Garza homenajea y entabla una relación íntima con el lenguaje de Rulfo.

En su teoría de la literatura basada en el pensamiento de Jacques Derrida, Derek Attridge comprende la creación verbal como “la manipulación del lenguaje por medio de la cual hacemos o permitimos que algo que llamamos ‘otredad’, o ‘alteridad’, o ‘lo otro’, influya sobre [...] un campo cultural concreto, tal y como se materializa en una subjetividad particular” (2011, p. 53). Asimismo, distingue entre *creación* y *producción* en que la segunda

“no introduce alteridad ni promueve la transformación del campo cultural, sino que reutiliza componentes ya existentes de acuerdo con normas aceptadas” (2011, p. 63).

Es legítimo plantear si el ejercicio de (des)apropiación de Rivera Garza pasa por producción o por creación, toda vez que, leída de manera superficial, la práctica conceptualista reutiliza materiales lingüísticos previos. Sin embargo, considero que esta lectura carecería de perspectiva sobre el tipo de labor que realiza la técnica citacionista sobre los materiales. El proceso inventivo de la creación verbal no pasa exclusivamente por la producción de innovaciones lingüísticas sino todavía más por el hallazgo de formas para materiales conocidos.

Dado que el extrañamiento –concepto de los formalistas recuperado por Attridge para su teoría– es el elemento diferencial para comprender la inserción de la inventiva en el camino a la alteridad, resulta fundamental que el producto de la creación verbal experimente un desajuste con respecto a las normas del momento y que con ello permita introducir la presencia de una alteridad en tanto acontecimiento. La práctica conceptualista “*have given poets license to incorporate subjective experience and emotional material without fetishizing the lyric ego*” (Epstein, 2012, p. 315). En la teoría de Attridge, la diferencia

es el elemento fundamental –al fin y al cabo, proviene del pensamiento derrideano–, pero no por ello rechaza la posibilidad del ajuste de las obras a la cultura. Sin embargo, este acomodo parcial de las obras resulta en la capacidad de proveer a los escritores posteriores de configuraciones no previstas por los sistemas culturales.

Rulfo, todavía más, su novela *Pedro Páramo* está en el centro del canon literario mexicano. Su importancia parece convertirla en un inevitable de la cultura mexicana, por lo que ha suscitado variadas interpretaciones. Con todo, se trata de un autor que opera sobre el desajuste permanente. No solo su figura –al mismo tiempo apartada de los centros de reproducción de prestigio cultural y premiada por esos centros–, sino también su silencio posterior a la novela –que ha sido motivo de especulación y parodia– y sobre todo su obra configuran un espacio incómodo de la cultura literaria mexicana<sup>1</sup>. Al aproximarse a ese espacio, Rivera Garza se inscribe dentro de una genealogía de la literatura mexicana –de manera semejante a como lo hará en su siguiente obra, *Autobiografía del algodón*, en la que recupera la figura de José Revueltas, o como lo hizo tempranamente con Amparo Dávila en *La cresta de Ilión*, o Alejandra Pizarnik en *La muerte me da*–, pero

<sup>1</sup> Heriberto Yépez ha insistido sobre una lectura especialmente radical de la incomodidad de Rulfo dentro del sistema literario mexicano. Para él, “La historia de la literatura mexicana de las últimas décadas es la historia de cómo Rulfo perturba al sistema literario y cómo el sistema literario intenta desactivar el Efecto Rulfo” (2017, p. 2). En esta conferencia, el crítico y escritor hace una muy sugerente revisión de la presencia de Rulfo como influencia en la literatura radical en México y América Latina, en la que reconoce especialmente la modalidad política de la escritura rulfiana como escucha del sufrimiento. *Había mucha neblina...* le

merece una nota al pie y su evaluación es negativa, pues asegura que “se vuelve a utilizar apropiación y reescritura biográfica de Rulfo para desacreditarlo, presentándolo como un escritor financiado por el gobierno mexicano y norteamericano (pp. 86-89), como un supuesto agente de la modernidad y un mal indigenista (pp. 99-139 y 201-202), trucando información de modo más bien burdo y conveniente” (2017, p. 39). Sobre decir que estoy en desacuerdo con su juicio sobre el libro, aunque me parece que su lectura de lo rulfiano es muy relevante para comprender el lugar de este en la historia literaria como espacio de disputa sobre la representación.

además se enfrenta con el desajuste rulfiano para producir en él uno distinto.

La técnica citacionista constituye un principio inventivo, más que una mera estrategia de reproducción. Attridge (91) recuerda que en su origen, *inventar* era equivalente a *encontrar*. Al extender la *inventio* de la vieja retórica, se halla un material para una forma y se halla una forma para un material. Así, la renovada disposición de Rulfo mediante apropiación resulta, paradójicamente, en una búsqueda por un Rulfo distinto del conocido, pasado por la respiración riveragarciana: “la invención es siempre la invención de lo otro. Y lo otro no existe como entidad, sino que es experimentado como un acontecimiento”, sostiene Attridge (p. 92).

Rivera Garza se encuentra con el acontecimiento Rulfo. Lo experimenta. Además, toma distancia de él al situarlo en los campos cultural y económico en los que este escribió su obra. No logra con ello, desasirse de la experiencia sino profundizarla y compartir el desajuste entre Rulfo y la modernización de México. Luego, vuelve a acercarse para inmiscuirse en el texto y transformarlo sobre la página. Las intervenciones visuales para convertir la prosa en verso visible marcan el paso de un ensayo de interpretación crítico a uno que, sin rendir su cauce ideológico, alienta otra dimensión: la responsabilidad.

Retomar la responsabilidad como eje de la lectura de Rivera Garza parece contraintuitivo, toda vez que ella se ha desligado de esta en su escritura, para dar paso a una actitud que proviene de la disposición comunal ante la literatura que adoptó, siguiendo las ideas de Floriberto Díaz. Frente a la responsabilidad, Rivera Garza pondera la deuda:

El escritor no tiene una responsabilidad con los otros; tiene una deuda con los otros. La deuda no es moral sino material (la escritura

es trabajo). Más que la prueba de esa deuda, la escritura en su forma desapropiativa es la deuda misma, la deuda en sí. Entre más grande, larga, inaudita la escritura, más grande, larga, inaudita la deuda. Cuando escribimos desapropiativamente decimos que no (en)cubriremos la deuda, la descubriremos (2016, p. 101).

En su elaboración sobre la escritura en comunidad, Rivera Garza sigue tanto a Díaz como a Jean-Luc Nancy. La deuda abre un espacio irreparable que liga a las personas en un deber mutuo que permite el hallazgo de lo común como una promesa siempre renovada. Por ello, insiste en que la desapropiación es la deuda misma, o mejor, su materialización mediante el trabajo reconocible en los nombres y en los extractos. El problema de la deuda, insiste la autora, no es moral —un deber público interiorizado— sino material —una retribución, un acto de justicia—.

En su reflexión sobre la ética de la literatura, Attridge no considera la responsabilidad un asunto de moral, sino de forma. Partiendo de que define la forma como “una escenificación del acto de significar y de sentir: una escenificación que se materializa en ... una lectura realizativa” (2011, p. 190). El teórico establece que la responsabilidad es “intentar hacerle justicia como otredad singular, y que ello implica un juicio que no es simplemente ético o estético... sino que funciona como afirmación de la inventividad de la obra” (2011, p. 219). La responsabilidad, entonces, consiste en una acción intelectual nacida de un acto material. Lo que realiza Rivera Garza con Rulfo nace de la relación afectiva con la obra y de la intromisión crítica con la obra. No supedita una a otra sino que despliega un horizonte de sentido al que también dirige un doble trabajo de simbolización y formalización.

Esto se muestra de manera más clara en el apartado titulado “Unos diyitas”, también dentro de la parte cuatro. En él, desarrolla

mediante párrafos intercalados una interpretación extensiva de la escena del encuentro entre Eduviges Dyada, la amiga y por ello sustituta de Doloritas Preciado, y Pedro Páramo durante la noche de bodas de este y la madre de Juan. Rivera Garza escribe una obra en respuesta a *Pedro Páramo* de tal manera que quede entrelazada con ella. En el apartado previo, Rivera Garza explica el episodio como la forma en la que Rulfo expone, como no se había hecho en la literatura mexicana hasta entonces, la perspectiva del deseo femenino desde un personaje femenino: “Eduviges es aquí un cuerpo sexuado a cargo de su deseo” (2016, p. 151). Lo mismo sucede con la profundidad y complejidad con la que se describe el deseo sexual de Susana San Juan. En su lectura, el deseo de las mujeres es concomitante a la modernización de la subjetividad y la política en México.

Más adelante, la ensayista lee a los personajes de Rulfo desde una dimensión afectiva inusitada. Ante la equívoca presentación de los hermanos Donis y Dorotea, Rivera Garza recuerda que esta es también, o puede ser, él: Doroteo. En esta bifurcación, la autora sitúa una experiencia de la singularidad de *Pedro Páramo* en los márgenes del proyecto de nación mexicana. En la realización de su lectura, Rivera Garza dispone el género, las voces desmaterializadas y la materia corporal de la historia en la crisis del proyecto moderno: “Ya en la Comala llena de espectros o ya en el llano, los personajes rulfianos responden apenas, y eso con trabajos, a los llamados de la masculinidad y la feminidad dominantes, comportándose, en cambio, con el desparpajo o la determinación de quien se sabe singular y complejo y problemático” (2016, p. 185).

Rivera Garza explora, por un lado, la participación de Rulfo en el despliegue a veces violento del proyecto de

modernización nacional. En las labores que parecen periféricas a su narrativa –el trabajo asalariado, la fotografía–, la autora identifica la crisis de la modernidad y las contradicciones de alguien que vio tanto sus honduras como sus promesas. En cambio, lee los elementos centrales de su obra –los personajes y el discurso–, desde la ambigüedad y el desplazamiento. Rulfo es uno y otro, es ambos como la realidad a la que su obra responde y que se constituye como una experiencia de la singularidad, un acontecimiento hospitalario. La lectura en *Había mucha neblina...* realiza el acontecimiento de Rulfo y lo trastoca, no para impedir su proliferación, sino para multiplicarla; esta lectura es también hospitalaria.

Vale recordar que para Derrida, la hospitalidad no puede ofrecerse a cambio de una deuda pues entonces perdería su carácter absoluto para convertirse en un intercambio (Derrida y Dufourmantelle, 2000, pp. 79-87). Pero ¿qué sucede si en lugar de demandar una remuneración, la hospitalidad sucede en *conformidad con* la deuda y no por ella? Para ello, la obra resultante de la lectura hospitalaria habría de serlo igualmente. Es decir, responder con responsabilidad a la deuda de singularidad que Rulfo produce, nos demanda, como críticos, “responder de manera responsable a la otredad de una obra literaria”, es decir, “hacerle justicia; tratar la literatura como literatura significa ser hospitalario y generoso” (Attridge, 2011, p. 216), del mismo que Rivera Garza ofrece una obra también hospitalaria. La apertura de *Había mucha neblina...* sucede en la forma que adquiere cuando entrevera vida y obra de Rulfo. Lo sitúa en un horizonte histórico en el que no le niega complejidad, tampoco reduce la novela a una alegoría, aunque produzca una imagen alegórica como motivo de interpretación. *Pedro Páramo* es un sitio activo en el que la autora

encuentra el material de una forma y la forma de una respuesta. Ante la moral de la forma y la forma de la moral, el libro de Rivera Garza apuesta por la afirmación de una ética. No es la negación del ensayo, sino su prolongación.

Como adelanté, considero que *Había mucha neblina* puede ser leído como ensayo de interpretación, pero también como un ensayo de responsabilidad. Responde con generosidad a la obra de Rulfo al desplazarla hacia otro espacio de lectura, posibilitado por ella misma; al hacerlo, opera como un ejercicio de restitución. El último capítulo del libro es una traducción al mixe del capítulo previo, titulado “Lo que podemos hacer los unos por los otros”. Mediante el formato de la crónica, la autora relata el viaje al Zempoaltépetl, montaña habitada por la comunidad mixe-ayuuik que también visitó Rulfo. Como él, ella es incapaz de entender la lengua ayuuik: “Extranjeros. Eso es lo que somos aquí. Incapaces de hablar su lengua, mantenemos una distancia que no es necesariamente nuestra” (p. 221). En ello, sin embargo, no hay rechazo o cerrazón. Al contrario. La crónica es el recuento de la hospitalidad de los habitantes de Tlahuitoltepec, una hospitalidad casi absoluta, que no demanda retribución ni produce deuda, una forma divergente del parentesco entre peregrinos, extranjeros uno, mixes otros (Lindsay, 2024, p. 436). Ante la singularidad del otro, la autora responde con el acuerpamiento de la tierra que visita. En lugar de dar cuenta de la montaña mediante tropos asociados con el dominio y la representación estetizada, “*Rivera Garza’s ascent culminates in tactility, a supine repose that yields to the shape of the land*” (Lindsay, 2024, p. 436). Al contacto con la tierra, le antecede la respiración como motivo que en su repetición constituye un marco afectivo para el ascenso y el reconocimiento:

Inhalamos y exhalamos, ruidosamente. Éstos son nuestros pulmones, ardiendo, mientras seguimos a la procesión en silencio... Inhalamos y, después, exhalamos. El aire pasa a través de la nariz y la boca, viaja a través de la tráquea hasta alcanzar los bronquios y, una vez ahí, los alvéolos. A esto se le llama arder. El intercambio entre el dióxido de carbono y el oxígeno se lleva a cabo aquí, en los alvéolos. Exhalamos. Las plantas de los pies. El globo terráqueo. Inhalamos (2016, p. 219).

La respiración será un tropo que volverá al pensamiento de la autora más adelante. Lo hará en *El invencible verano de Liliana* cuando al encontrarse, luego de 30 años, con el archivo de su hermana, recuerde y explique que fue asesinada por Ángel González Ramos mediante sofocación tras años de “trabajo soterrado y constante de la violencia” (2021a, p. 196), pero también cuando el olor a cloro rompe la linealidad del tiempo e instaura la afectividad plena de la memoria restituida (Rivera Garza, 2021a, pp. 293-298). La respiración que será entre 2020 y 2022 motivo de preocupación mundial durante la pandemia de Covid-19; la misma que será un gesto político tras el asesinato de George Floyd, asfixiado por Derek Chauvin mientras clamaba “*I can’t breathe*”; la misma que se vuelve parte de la injusticia en la distribución inequitativa del aire respirable en la crisis ambiental del Capitaloceno. La respiración es la acción que conecta al individuo con el entorno, lo integra en él sin fundirlo, como lo integra con el resto de individuos de una comunidad. Conspirar, se sabe, es respirar en compañía como cuando al contar historias compartimos aire y ritual.

En otra reflexión, la autora retomará la sintaxis del párrafo citado: “Inhalamos, conducimos aire a los pulmones, y ahí ocurre el intercambio gaseoso al que llamamos respiración. También exhalamos. Los signos de puntuación constituyen el sistema respiratorio de un texto. [...] Leer es respirar al unísono” (2025,

pp. 25-26). Se refiere a su lectura del archivo de Liliana. Pero resuena en él el viaje al Zempoaltépetl. Resuena, sobre todo, la crónica de ese errar en compañía de los ayuuik. De acuerdo con Rivera Garza, Rulfo admiró al pueblo mixe pero “nunca fue capaz de producir la imagen del habla, el momento en que la boca se abre y el lenguaje, la lengua del bosque, emerge desde los órganos internos del cuerpo” (2016, p. 228). En ello, la autora indica señala una ausencia y una incapacidad.

La ausencia es la del pueblo indígena que fue fotografiado pero cuya lengua no pudo escucharse en la obra de Rulfo. La incapacidad es la de reproducir una lengua distinta en un medio literario que entonces incluía las lenguas indígenas solo como material etnográfico. Rulfo abrió en su obra un espacio para los murmullos, para las voces espectrales que sobrevivieron el

proceso de modernización mexicano, para los deseos de sus personajes femeninos. Rivera Garza escribe con la responsabilidad de quien en otro momento pudo abrir una habitación hospitalaria para la lengua del bosque; en la traducción a cargo de Luis Balbuena Gómez “queda manifiesto un puente que este libro comienza y que ahora hay que transitar” (García Sánchez, 2018, p. 64). La traducción incluida como capítulo final es una habitación solidaria para una lengua extranjera en su propia tierra. No es un gesto de exclusión pues quienes no sabemos leer ayuuik entendemos el texto gracias a que se reproduce previamente en español. Podemos leer esa lengua otra y respirar con ella. Tal como hacemos también cuando al leer las intervenciones poéticas de Rivera Garza sobre *Pedro Páramo* leemos con ella y él. Respiramos en la misma cadencia, experimentamos el acontecimiento de la respiración común.

## Referencias

- Adorno, T. W. (2009). Notas sobre literatura. *Obra completa* (A. Brotons Muñoz, Trad.) (tomo 11). Akal.
- Aguilar Mora, J. (1990). *Una muerte sencilla, justa, eterna: Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. Ediciones Era.
- Alicino, L. (2022). *El guiño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza*. Albatros.
- Attridge, D. (2011). *La singularidad de la literatura* (M. J. López Sánchez-Vizcaíno, Trad.). Abada.
- Burke, K. (2003). *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica* (J. García Rodríguez y O. Pardo, Trads.). Antonio Machado Libros.
- Carreno Medina, J. C. (2023). Juan Rulfo: De la estética revolucionaria a la poética desapropiacionista de Cristina Rivera Garza. *Cincinnati Romance Review*, (54), 1-15.
- Cruz Arzabal, R. (2014, abril 18). Dispositivos artísticos post-digitales: Escrituras de ida y vuelta [Blog académico]. *Humanidades Digitales*. <http://humanidadesdigitales.net/blog/2014/04/18/dispositivos-artisticos-post-digitales-escrituras-de-ida-y-vuelta/>

Cruz Arzabal, R. (2016). Archivos potenciales: Domiciliación y colindancias en Viriditas de Cristina Rivera Garza. *Letras Femeninas. A Journal of Women and Gender Studies in Hispanic Literatures and Cultures*, 42(2), 35–43.

Cruz Arzabal, R. (2019). Introducción. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 13–23). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/120](http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/120)

Cruz Arzabal, R., Loría Araujo, D., & Samuelson, C. (Eds.). (En prensa). *La teoría colindante. Pensar con Cristina Rivera Garza. A contracorriente*.

De la Cruz, N. (2017). Un Rulfo nuestro, el de cada quién. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza. *Casa del tiempo*, 76-79.

Derrida, J. y Dufourmantelle, A. (2000). *La hospitalidad* (M. Segoviano, Trad.). Ediciones de la Flor.

Epstein, A. (2012). Found poetry, “uncreative writing,” and the art of appropriation. En J. Bray, A. Gibbons y B. McHale (Eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 310-322). Routledge.

García Sánchez, N. (2018). Comunidad y comunalidad. Claves para una lectura de la narrativa documental. *Acta poética*, 39(1), 45-65. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2018.1.814>

Jiménez Muñoz, V. y Zepeda, J. (Eds.). (2018). *Juan Rulfo y su obra: Una guía crítica*. Editorial RM.

Keizman, B. (2013). El blog de Cristina Rivera Garza: Experiencia literaria y terreno de contienda. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 42(1), 3-15.

Kressner, I. (2018). Especulaciones sobre gelatina de plata: El poder de la indeterminación fotográfica en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 47(1), 315-330.

Lindsay, C. (2024). “Queer Errantry” in the Work of Cristina Rivera Garza. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 33(3), 425-441. <https://doi.org/10.1080/13569325.2024.2401846>

Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas. Ciberletras. *Revista de crítica literaria y de cultura*, (17). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.

Olaizola, A. (2020). Reescritura y crítica en la era digital: Reversiones de crítica y literatura en los blogs de Cristina Rivera Garza y Vicente Luis Mora. *Valenciana: Estudios de Filosofía y Letras. Nueva época*, año 13, (26). <http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/5708>

Olaizola, A. (2023). Una historia digital que no se cuenta del todo: Las Afueras, de Cristina Rivera Garza. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (202), article 202. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi202.9824>

Olaizola, A. (2024). Escrituras discordantes Una lectura de la poética de Cristina Rivera Garza (2005-2015) [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/andres.olaizola/53>

Olaizola, A. (2025). Reseña de Cristina Rivera Garza. Lo roto precede a lo entero. 125 infraensayos, Houston, Literal Publishing, 2021. *Literatura Mexicana*, 36(1), 231-236. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2025.1/S00X1337>

Palma, A., Quintana, C., Lámbarry, A., Ramírez Olivares, A. y Ríos Baeza, F. A. (Eds.). (2015). *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia: Un estudio de su obra literaria 1991-2014*. Educación y Cultura, Asesoría y Promoción; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; Université de Poitiers.

Pittarello, E. (2024). “Había mucha neblina o humo o no sé qué” de Cristina Rivera Garza: Dilemas intermediales. *La fotografía en la narrativa hispánica actual: nuevos enfoques intermediales*, 71-91. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9718619>

Quintana, C. (2016). *Cristina Rivera Garza: Une écriture-mouvement*. Presses universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/55431>

Rivera Garza, C. (1995). *The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1930* [Tesis doctoral]. Universidad de Houston. <https://www.proquest.com/docview/304180551/abstract/A28A2AE1A24148DAPQ/1>

Rivera Garza, C. (1999). *Nadie me verá llorar*. Tusquets Editores.

Rivera Garza, C. (2010). *La Castañeda: Narrativas dolientes desde el Manicomio General, México, 1910-1930*. Tusquets.

Rivera Garza, C. (2011a). *Viriditas*. Mantis Editores; Universidad Autónoma de Nuevo León.

Rivera Garza, C. (2011b). Mi Rulfo Mío de mí. *Mi Rulfo Mío de Mí*. <https://mirulfomiodemi.wordpress.com/>

Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.

Rivera Garza, C. (2015). *Dolerse: Textos desde un país herido* (2.ª edición). Surplus.

Rivera Garza, C. (2016). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Literatura Random House.

Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo.

Rivera Garza, C. (2021a). *El invencible verano de Liliana*. Literatura Random House.

Rivera Garza, C. (2021b). *Lo roto precede a lo entero. 125 Infraensayos*. Literal Publishing.

Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Iberoamericana/Vervuert.

Rivera Garza, C. (2023). *Escribir con el presente: Archivos, fronteras y cuerpos*. El Colegio Nacional.

Rivera Garza, C. (2025). Los archivos de la respiración: Afecto, escritura y desahogo. En O. Estrada y L. Alicino (Eds.), *Documentar la realidad. Cruce de géneros y fronteras en América Latina* (pp. 19-29). Fondazione Università Ca' Foscari.  
<https://doi.org/10.30687/978-88-6969-925-2/002>

Romano Hurtado, B. (en prensa). “Lo roto precede a lo entero”: El resto como productor de una escritura-fragmento. En R. Cruz Arzabal, D. Loría Araujo y C. Samuelson (Eds.), *La teoría colindante. Pensar con Cristina Rivera Garza*. A contracorriente.

Sánchez Prado, I. M. (2014). Nota introductoria. En C. Rivera Garza, *Escribir no es soledad* (pp. 3-6). Universidad Nacional Autónoma de México.  
<http://coralito.umar.mx:8383/jspui/handle/123456789/1105>

Sánchez Prado, I. M. (2017a). Juan Rulfo: El clamor de la forma. En P. Á. Palou y F. Ramírez Santacruz (Eds.), *El llano en llamas, Pedro Páramo y otras obras. (En el centenario de su autor)* (pp. 171-202). Iberoamericana; Vervuert.  
<https://www.torrossa.com/en/resources/an/4374958>

Sánchez Prado, I. M. (2017b). “La casa del dolor ajeno” de Julián Herbert. No-ficción, memoria e historicidad en el México contemporáneo. *MLN*, 132(2), 426-440.

Sánchez Prado, I. M. (2018). *Strategic occidentalism: On Mexican fiction, the neoliberal book market, and the question of world literature*. Northwestern University Press.

Sánchez Prado, I. M. (2019). El ocaso del paseo. Los nuevos contratos del ensayo literario. En M. Quijano Velasco, J. R. Cruz Arzabal, E. Santangelo y A. O. Velázquez Soto (Eds.), *Literaturas en México (1990-2018): Poéticas e intervenciones* (pp. 111-136). Universidad Nacional Autónoma de México.  
[https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/1067](https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/1067)

Secretaría de Cultura. (8 de septiembre de 2014). *Viaje, una ópera postmoderna que comisionó y estrenará el FIC*. Gob.mx. <http://www.gob.mx/cultura/prensa/viaje-una-opera-postmoderna-que-comisiono-y-estrenara-el-fic>

Silverstein, S. (2013). Ragpickers of Modernity: Cristina Rivera Garza's Nadie me verá llorar and Walter Benjamin's Theses on the Philosophy of History. *Revista de Estudios Hispánicos*, 47(3), 519-547. <https://doi.org/10.1353/rvs.2013.0050>

Tarica, E. (2014). La biopolítica en contra de sí: Víctimas y contravíctimas en el México contemporáneo. En M. Moraña y I. M. Sánchez Prado (Eds.), *Heridas abiertas: Biopolítica y representación en América Latina* (pp. 203-223). Iberoamericana; Vervuert.  
<https://www.torrossa.com/en/resources/an/4022330>

Vázquez-Medina, O. (2014). Seeing the insane in Cristina Rivera Garza's Nadie me verá llorar (1999). *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 20(2), 185-209.  
<https://doi.org/10.1080/14701847.2014.986850>

Villalobos Ruminott, S. (2016). *Heterografías de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción*. La Cebra.

Weinberg, L. (2006). *Situación del ensayo* (Vol. 1). Universidad Nacional Autónoma de México.

Weinberg, L. (2007). *Pensar el ensayo*. Siglo Veintiuno Editores.

Weinberg, L. (2008). Ensayos de interpretación. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, 3, 243-257.

Weinberg, L. (2026). El viaje del ensayo por el país de la prosa. *Otros diálogos*, (35). <https://otrosdialogos.colmex.mx/el-viaje-del-ensayo-por-el-pais-de-la-prosa>

Yépez, H. (18 de mayo de 2017). *El Efecto Rulfo y el sistema literario en México* (2017) [Conferencia magistral]. Academia.edu. [https://www.academia.edu/38157997/El\\_Efecto\\_Rulfo\\_y\\_el\\_sistema\\_literario\\_en\\_M%C3%A9xico\\_2017\\_](https://www.academia.edu/38157997/El_Efecto_Rulfo_y_el_sistema_literario_en_M%C3%A9xico_2017_)