

LA GENEALOGÍA DE LAS VIOLENCIAS EXPRESIVAS MEXICANAS

DE LA REVOLUCIÓN A LA INTEMPERIE FRONTERIZA

Paula Daniela Bianchi

¿Cuándo nos matarán?

“...y retiemble en sus centros la tierra”

Desde las primeras líneas del libro *Dolerse. Textos de un país herido* (2011) de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza es inevitable no asociar los cuerpos dolientes y sin entrañas con el verso del Himno Nacional mexicano –retomado por Gonzalo Celorio en el título de su novela publicada en 1999–. En la descripción de la escena inicial de la primera crónica de *Dolerse...* se alude a las entrañas expulsadas del abdomen del cadáver de una mujer que cuelga de un puente. La imagen diagrama un escenario espectacularizado de la muerte. Las entrañas condensan lo interno de un torso de mujer, lo entrañable como aquel sentimiento intenso e íntimo, los órganos hacia un afuera –o fuera de lugar–. No hay nada que se asemeje más a las entrañas que el centro de la tierra como un proceso de desterritorialización (Deleuze y Guattari, 1985) de pertenencia nacional, como el fruto de las entrañas del vientre de un posible cuerpo gestante. El fruto, la simiente, es el hijo varón, ciudadano y guerrero de una tierra teñida de sangre que no nacerá. Para Deleuze y Guattari, la desterritorialización opera en el plano de la organización y deshace los códigos y enunciados en una línea de fuga que se traduce como devenir. Pero cuando existen líneas de fuga también se producen líneas moleculares que reterritorializan los desvíos (líneas de fuga) en líneas molares para configurar planos de organización y codificación y acabar con el devenir y así volver a buscar desvíos para desterritorializar otra vez en un continuo devenir. Entonces, los cuerpos desprotegidos, vulnerables, abiertos, lacerados que

proliferan en *Dolerse* tiemblan porque la ciudadanía no existe y en su lugar irrumpe la “intemperie más atroz” (Rivera Garza, 2011: 11) y marginal de un Estado “sin entrañas” (11) que abandona “cuerpos desentrañados” (11) y fragmentados. Intemperie, margen y entrañas precisan cadenas de sentidos en los tres textos en los que intentaré capturar esa genealogía¹ de la “violencia expresiva” (Segato, 2003) mexicana. Rita Segato piensa la violencia demarcatoria como un dispositivo que impacta de manera directa en la constitución de las subjetividades disruptoras. A este tipo de violencia la denomina “violencia expresiva” porque se produce sobre el cuerpo de las mujeres o cuerpos débiles y se escribe en ellos un mensaje que se envía a otros hombres a modo de pacto.

Me pregunto cómo a partir de la escritura de Cristina Rivera Garza se puede armar un linaje de las violencias mexicanas entretejidas con otras ficciones que organizan un recorte del mapa que la autora selecciona para este montaje. En su obra se percibe una intencionalidad insistente de reescrituras y de ensambles entre diferentes materiales: literarios, de archivos, fotográficos, crónicas que forjan una escritura polifónica que da cuenta de esa genealogía que constituye la “violencia expresiva” de la literatura mexicana a través de la “necroescritura” y, por lo tanto, de una literatura de lo político y de reapropiación (Rivera Garza, 2013).

Para Cristina Rivera Garza, el concepto de necroescritura –término reconfigurado a partir de las teorías de Achille Mbembe (2011) y Sayak Valencia (2010)– está basado en esa trama en la que se conjugan la violencia horrorosa y las escrituras tecnodigitales. Dice al respecto que este tipo de relatos se legitiman en épocas en las que las decisiones sobre el poder no forman parte de conservar la vida sino que producen la muerte. Es decir que son “escrituras que sitúan en estado de alerta las violencias y las producciones de las muertes de los sujetos que a la vez nos activan la posibilidad de resistir o de leer entrelíneas ese pasado/presente para estar atentos” (Rivera Garza, 2011: 45).

1 El término genealogía lo tomo no desde una fundamentación filosófica, no desde una genealogía estructural sino teniendo en cuenta la historicidad del presente sin dejar de actualizarlo con las memorias del pasado, porque hay que revisar que el presente depende del ejercicio de la memoria y de la concepción de los parámetros para concebir la historicidad del presente.

Desde esta perspectiva, me centro en algunos itinerarios que Cristina Rivera Garza trabaja a modo de memoria actualizada o de historicidad del presente a partir de archivos diversos que funde con la narrativa ficcional en *Nadie me verá llorar* (1999), *Dolerse. Textos de un país herido* (2011) y *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) para mostrar que la violencia obscena de este presente mexicano es reabsorbida por escalas temporales de la memoria de un pasado consumado de violencias cruentas desde antes de la Revolución mexicana (1910-1917).²

Estos tres textos se entrecruzan con otras voces de la historia y la literatura mexicanas. La novela que le valió a Rivera Garza el premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2001, *Nadie me verá llorar*, se abre como un rizoma con su tesis doctoral, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930* transformada en libro en 2010 pero también con la revolución y la génesis

2 La Revolución Mexicana tuvo varias etapas, escenarios, componentes sociales y facciones políticas. Se toma como fecha de inicio el 20 de noviembre de 1910 durante el gobierno de Porfirio Díaz (1877-1911) y como fecha de finalización varixs historiadorxs toman 1917, cuando se proclama una nueva Constitución Nacional. Dicho período es definido por Javier Garciadiego como “un complejo proceso mediante el cual fue destruido el Estado oligárquico y neocolonial de fines del siglo XIX” (2008, 393). Estudiantes, juristas, médicos y gente influyente de la ciudad formaron el Movimiento Liberal, mientras los opositores al porfiriato publicaban en el diario *Regeneración* las denuncias de los abusos del gobierno tirano. A su vez, en 1906 en Sonora estalló una de las mayores huelgas mineras en México, la huelga de Cananea, que fue reprimida. Hacia 1910, Emiliano Zapata, Pancho Villa y Pascual Orozco se tornan protagonistas de la lucha armada, unidos con intelectuales liberales. Sin embargo, es el pueblo mexicano el que transforma las ideas en la gesta de la verdadera Revolución en pos de la libertad de derechos para todos. Madero quiso un gobierno democrático, Zapata quería recuperar las tierras y que gobernara gente del pueblo, Villa y Orozco se preocupaban por restablecer un mejor nivel socioeconómico para los pueblos norteños, algunas urbes y sectores campesinos. Carranza buscaba establecer un “Estado fuerte, legal y nacionalista” (394) y los sonorenses ansiaban que las clases medias lideraran los poderes del Estado. Finalmente, Carranza, Calles y Cárdenas intervinieron en la creación de la nueva Constitución. En la Revolución también participaron mujeres que se involucraron desde diversos sitios en la lucha: soldaderas (compañeras de los soldados campesinos, enroladas en el ejército), feministas (que luchaban contra el papel subordinado que les otorgaba el porfiriato), propagandistas (periodistas y escritoras que denunciaban el régimen) y enfermeras, entre otras. Como aclara Ana Lau “se convirtieron en agitadoras, contrabandistas, correos, portavoces, espías y enfermeras. Y en todos los ámbitos y en todas sus misiones lucharon con igual intensidad y compromiso que sus compañeros varones” (2009, 11).

de una patria donde se conjura la voz de lxs ausentes con el presente político ficcional y de archivo testimonial. El otro relato al que me referiré es *Dolerse. Textos de un país herido* (2011) cuyas crónicas nos conducirán de la moderna ciudad de México del 900 hasta la Ciudad Juárez, Tijuana, Tamaulipas, Guerrero, zonas del desierto fronterizo vigentes en las que se ahondan las necroescrituras del dolor para finalmente detenerme en el ensayo *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) donde las Luvina y Comala de Juan Rulfo disponen otro desierto de las violencias silenciosas del pasado reactualizado en el presente.

Nadie me verá llorar: revolución, locura y parodia

En *Nadie me verá llorar* (1999) la escritora cuestiona las ciudadanía vedadas para las mujeres y para los sujetos considerados desechables para construir la nueva Nación, porque quedan en las periferias de la Modernidad.

La novela refiere la historia de Matilda Burgos, un personaje prismático: es prostituta, obrera, amante, amada, loca, presa, lesbiana, bisexual, pansexual y de Joaquín Buitriago, un fotógrafo de putas y locas que trabaja y habita en el psiquiátrico La Castañeda,³ última morada de Matilda Burgos. La narración se inicia en el 1900, unos años antes de que comience la Revolución y los procesos modernizadores de México.

3 El Manicomio General de La Castañeda (1910-1968), ubicado en Mixcoac en las afueras de la ciudad de México “es el primer monumento inaugurado por Porfirio Díaz, con motivo de las celebraciones del centenario de la Independencia” (Castro Ricalde, 2005). En él se recluía a todas las corporalidades del dolor que mostraran una conducta considerada desviada para la concepción higienista de la época: sífilíticas, prostitutas, locas, madres solteras, pobres, morfínomanas e incluso los médicos y enfermeras que nunca podían escapar porque siempre flotaban “al margen de la Historia” (Rivera Garza, 1999: 26). El proyecto higienista inserto en la corriente positivista europea penetró en América Latina en pleno proceso modernizador y de consolidación de los Estados latinoamericanos alrededor de 1880. Se establece como un modelo de organización y control dentro del marco del orden y progreso de las naciones latinoamericanas. En las instituciones sociales, políticas, jurídicas y médicas a partir de esta corriente se imparte un discurso homogenizador que parte de una concepción biologicista, de un ideal eugenésico en pos de la salud social. Busca como objetivo crear el ideal del ciudadano varón como precursor del Estado nación excluyendo a toda persona que este proyecto considere desviada o peligrosa de infectar la nueva nación.

Una de las líneas que recupera la novela aborda la exposición de la Revolución y la modernización de la Ciudad de México en las que se colocan en tensión las sexualidades desviadas, la locura y el progreso como aquello que oscurece el futuro de la Nación. Si bien quiero en este artículo contar las violencias expresivas, no deja de llamarme la atención las preguntas que se hace la voz narradora de esta novela y de *Había mucha neblina...* respecto de que estas son a pesar de todo historias de amor: “—¿Es una historia de amor? [...] — No me gustan las historias de amor. —A mí tampoco” (Rivera Garza, 1999: 155). Este diálogo se produce entre Matilda y Paul, uno de sus tantos amores. Sin embargo, los relatos que se trenzan en *Nadie me verá llorar* pueden pensarse como discursos amorosos que circulan por los márgenes de un México en pleno proceso modernizador en los inicios del siglo XX. En este sentido, la novela, desde la visión crítica del siglo XXI, aborda la consolidación del Estado nacional mexicano a través de la narración de historias de amores heterogéneos y sexualidades flexibles en la medida en que transgreden la concepción del proyecto higienista. Así el eje literario acentúa la representación del ciudadano definido como la construcción de un sujeto nacional en términos políticos y jurídicos. Ciudadano inserto en un modelo literario y cultural que plantea una ciudadanía para las subjetividades disidentes, que concreta una cartografía amorosa y exclusiva, en el intento de sobrevivir a los discursos jurídicos, políticos, científicos y sociales que legitiman o deslegitiman ciertas prácticas y subjetividades. Este modelo de Nación excluye las subjetividades que considera desviadas en tanto no cumplen roles productivos dentro del sistema genuino, por ello son proscriptas como, por ejemplo, las prostitutas, locxs, travestis y adictxs, entre otras.

La proliferación de la palabra y la mezcla de discursos no abunda en la novela solo en boca de los personajes o en la voz narradora sino que se manifiesta también a través de las intertextualidades que operan como paratextos o dentro del mismo texto: los epígrafes, los documentos de los expedientes de los pacientes de La Castañeda —producto del trabajo de la tesis doctoral de Rivera Garza—, las referencias poéticas y literarias a narraciones de la época muy significativas como la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa, los versos de Manuel Gutiérrez Nájera, las minas del

Real de catorce⁴, las menciones a los diarios *El universal*, *El imparcial*, *El hijo del Ahuizote*, el Himno Nacional mexicano, *La génesis del crimen en México* (1901) de Julio Guerrero. Este recurso de tantas textualidades articuladas en la novela se relaciona con la heterogeneidad de los personajes que integran o rodean desde los márgenes el proyecto de un Estado nación hegemónico.

Matilda Burgos⁵ como protagonista decide parodiar a Santa, el personaje de la novela homónima escrita por Federico Gamboa, pero a diferencia de esta no busca ser redimida por nadie. Matilda sabe esconderse y mantenerse al margen de ese progreso que la hiere protegiéndose en el monumental loquero La Castañeda. Como dije anteriormente, la novela es producida a medida que la autora finaliza su tesis doctoral de historia en la Universidad de Houston. El trabajo de archivos que rescata el discurso médico, la deficiencia hospitalaria y una historia de locuras y excepciones tanto en la novela como en las *Escrituras dolientes* (2010) se forja como una fusión de textos de distintos órdenes. Así, Rivera Garza justifica la necesidad de ese ensamblaje: “la función del collage es sostener tantas versiones como sea posible y colocarlas una tan cerca de la otra como para producir contraste, asombro, gozo; es decir el conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, su arquitectura” (2010: 260).

Matilda Burgos va a recorrer igual que Santa los años previos a la Revolución mexicana: serán protagonistas del progreso, de las represiones, del nacimiento del Estado nación mexicano desde

4 Hace referencia a la explotación minera descubierta alrededor de 1778 rica en cuarzo y plata. El nombre que recibió el lugar fue Real de Minas de Nuestra Señora de la Limpia Concepción de Guadalupe de los Álamos de Catorce, pero con el tiempo se le llamó simplemente Real de Catorce, que es como hoy lo conocemos en San Luis de Potosí. Su establecimiento y desarrollo se encargó a Silvestre López Portillo, experimentado minero –y esto marca la diferencia– que había trabajado en los reales de Guanajuato, Guadalcázar y Cerro de San Pedro. Éste puso su mejor empeño por lograr que se asentase la población, por suplirla en tiempos de escasez y apoyarla en sus mayores dificultades, que fueron muchas si se piensa, por ejemplo, en la epidemia de tifo o tabardillo que llegó a Catorce en 1778 (Monroy, 2016).

5 Como se cuenta en las últimas páginas de *Nadie me verá llorar*, el personaje de Matilda Burgos se corresponde con el de la interna Modesta Burgos, paciente internada en el Manicomio General de la Castañeda. Su historia clínica se encuentra en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud Rómulo Ceballos en Ciudad de México.

diferentes ópticas temporales. A partir de esas miradas, sus cuerpos y subjetividades presenciarán hendiduras del proyecto nacional que se inicia entre la finalización del siglo XIX y el comienzo de siglo XX y continúa hasta la actualidad: el progreso como sinónimo de consumo deviene en la *humanimalidad* de los cuerpos que no valen la pena ser tenidos en cuenta, ni en el 900 y ni en el 2000, a partir de la intervención del Estado, el poder punitivo y del paradigma médico. Si en el 1900 lo moderno implica mantener limpia la nación, centrarse en las grandes ciudades –planificación edilicia, tendido eléctrico, transporte público, entre otras prácticas de consumo– y construir majestuosos edificios, muchos de ellos con finalidades opresivas: cárceles, manicomios, edificios para albergar a los funcionarios públicos, hospitales y orfanatos; entonces en el siglo XXI los proyectos estatales han evolucionado pero la intervención del Estado para unxs pocxs, la juricidad aplicada a discreción y el discurso médico dominante continúan funcionando como delimitadores de ciudadanías.

Santa y Matilda desde distintos inicios de siglos traspasan las fronteras mexicanas marcadas por una “violencia expresiva” (Segato, 2003; 2014) en aumento donde son los cuerpos los que duelen: “Es el olvido del cuerpo, tanto en términos políticos como personales, lo que le abre la puerta a la violencia. Son los ex humanos los que la atravesarán” (Rivera Garza, 2011: 77). Ya ni siquiera cuentan con el estatuto de persona, son apenas cuerpos dolientes que deambulan como Santa y Matilda. Mientras Santa es joven y casta, rebosa de salud y su tez blanca tiene pómulos rozagantes, luego, al ser violada, se transforma en mercancía de segunda: la prostituta más valorada de la ciudad mientras sea joven y mantenga fuerte la carne. Finalmente, en decadencia y marchita, acaba en las cercanías de las alcantarillas de las afueras de la ciudad. Suerte similar corre Matilda quien no desintegra su cuerpo pero sí su subjetividad prismática, cansada de ver que la modernidad la incomoda elige volver al psiquiátrico en el que la habían encerrado y callar para siempre como esos “ex humanos” espectrales.

Lo político y lo literario son significados que se dirimen en ambos textos a través del paso del tiempo, unidos en una revolución permanente que traspasa las “fronteras filosas y sangrientas” (Valencia, 2010: 14) de la cotidianidad mexicana. Las tecnologías y la

modernización transportan a Matilda en tren desde su pueblo jarcho a la ciudad para presenciar el desmoronamiento revolucionario, mientras Santa llega en carro al prostíbulo, situado al lado de una pulcra carnicería. Dos escenarios que con cien años de distancia refuerzan la negación de las ciudadanías descuidadas por el sistema jurídico y la participación estatal. Me refiero con esto a las fronteras de los entresiglos, tanto Santa como Matilda ingresan a la ciudad desde pueblos alejados del progreso y de la revolución porfiriana. Hablo de fronteras temporales, donde una es escrita desde la misma Revolución y la otra, casi cien años después, reescribe esos lindes que se reactualizarán en *Dolerse* con los presentes límites. Pienso en “la Bestia y la cosecha de mujeres”⁶ como un inquietante efecto de no permanencia. Rivera Garza respecto de Santa escribe al igual que Gamboa en los cambios de siglo. En este caso, la Revolución mexicana perdura disfrazada en necropolítica en la emblemática Ciudad Juárez donde otros cuerpos, como el de Santa y Matilda, continúan sujetos a la violencia unilateral de las fronteras, percibidos como productos de consumo.

Gamboa con *Santa* –cuya protagonista es una prostituta– gana dinero y brinda con su esposa porque la novela se convierte en un texto fundacional, además de constituirse en el primer *bestseller* mexicano. Logra también hacer de ello un cruce entre la literatura y lo político. Es decir, consigue que *Santa* sea una novela ejemplificadora, punitiva al goce y al trabajo sexual y también evidencia el funcionamiento de las maravillas monumentales del México previo a la Revolución. Gamboa es simpatizante del régimen porfirista. Escribe en su *Diario* el 14 de febrero de 1902:

6 La Bestia es el tren que cruza la frontera sur de México y llega hasta la frontera norte mexicana desde finales del siglo XX hasta la actualidad con algunas interrupciones temporarias. Allí todas las subjetividades son vaciadas de derecho, pero más las mujeres que saben al subir que serán violadas al menos más de tres veces en el camino si no mueren antes o si no quedan en trozos partidas por las ruedas de la máquina Bestial. *La Cosecha de Mujeres. Safari en el desierto mexicano* (2005) hace referencia al libro que escribe Diana Washington para denunciar los primeros crímenes de Ciudad Juárez cuando apenas se comenzaba a hablar de femicidios, porque como canta el grupo popular Los Wawancó: “la cosecha de mujeres nunca se acaba”.

Al fin del mediodía, alcanzó término y remate la novela de mi pobre pecadora Santa. Si a augurios vamos, el libro vivirá. [...] Notificada mi mujer de la terminación de mi obra, va hasta mi mesa, sirve dos copas, y solos ella y yo, brindamos porque Santa llegue a vieja, y con la narración de su endiantrado vivir nos agencie montañas de pesos, la cordillera de que habemos menester para que subsistamos sin servir ni a reyes ni a roques (1995: 89).

No obstante, Rivera Garza, un siglo después, indudablemente avanza de modo similar, pero advirtiendo una deconstrucción narrativa. Subraya en *Dolerse*: “El cuerpo dolorido habla [...] entrecortadamente, titubea, tropieza, pausa. Hay que encontrar una manera de representar [...] que encarne esa manera de hablar” (2011: 37). Con esta cita intensifica lo político con lo literario y se consigna una fuerte crítica del porfiriato, de la reclusión y del dolor de los cuerpos de las mujeres sin ciudadanía y de los varones desviados del régimen y, por lo tanto, castrados ciudadanamente, para la Nación. Ella narra la dolencia de la historia del 900 y también de la historia vigente a través de los cuerpos del dolor. En el desierto en el que se encierra/refugia Matilda con su amor extranjero “el lenguaje se vuelve tenue como la memoria” (1999: 168) en la medida en que la soledad mezclada con los silencios y el peyote que consume la pareja recrea una atmósfera de lentitudes traducida a la casi suspensión del tiempo y de la narración misma: “Matilda en esos años aprende todas las estrategias del silencio” (1999: 168). Ella cuenta los cuerpos muertos en esas explosiones del Real del Catorce que hoy nos recuerda a la Ciudad Juárez de *Dolerse*, pero también al encierro de la Castañeda, ese manicomio colosal que inaugura Porfirio Díaz en 1900 donde terminaban todas las corporalidades del dolor. Matilda reescribe desde la parodia el padecimiento de Santa, violada en el pueblo bucólico donde nació, expulsada por su madre y hermanos, reinando en el mejor prostíbulo de la ciudad de México hasta acabar en los sumideros conurbanos, enferma y terminando en la mesa de autopsia de un hospital pagado por un ciego ante las miradas exploratorias de los médicos.

En *Nadie me verá llorar*, Rivera Garza desbarata la idea de progreso, las sexualidades disidentes y los tratamientos psiquiátricos. Una de las mejores formas que tiene de hacerlo es parodiando la

novela de Gamboa. Si bien Gamboa, como varios escritores de la época, mata a su personaje en busca de la redención, sin quererlo logra dejar rastros ínfimos, pero rastros al fin, de una Santa transgresora para 1904. Huellas que Rivera Garza no duda en recoger para enfrentarla con Matilda que la representa en unas performance del prostíbulo La Modernidad. Matilda a diferencia de Santa nunca se redime, sino que cuando se cansa de querer ser rescatada a su pesar, se vuelve a recluir en el manicomio y deja de hablar. Recordemos que cuando no encaja en ningún sitio, ni en la casa de su tío, ni en la de la primera médica universitaria mexicana, ni en la fábrica de cigarrillos, ni en el prostíbulo es encerrada en La Castañeda. En *Santa* no se menciona el manicomio, pero es un espacio muy presente en Gamboa que en su *Diario*, en la entrada del 14 de agosto de 1935 escribe:

Atardecía cuando me asomé a presenciar el crepúsculo en la sierra, desde la ventana de mi dormitorio. Dos alienadas jóvenes, internas de la clínica frontera de mi casa, me saludaron desde el jardincito privado en que las *pobres locas* se pasan varias horas del día, *vigiladas por robustas* enfermeras. Les devolví el saludo y una de ellas, con su mala voz, púsose a cantar la popular canción que Agustín Lara compuso para mi Santa y todavía al concluir, me la ofrecieron ambas y ambas tornaron a saludarme... Es decir, que a pesar de su razón perdida, en raptó de lucidez me identificaron a la distancia, quisieron halagarme... Más que halagarme, me impresionaron hondamente con ese calderón de lucidez en sus cerebros desequilibrados (1995: 322, énfasis propio).

En este sentido, Matilda y Santa son desordenas y desobedientes y a pesar de los esfuerzos de los cien años de tiempo que las separan, abren zonas de silencio, acaban sin hablar, sin pronunciar logos posible ya sea por la muerte de una, ya sea por decisión propia de la otra, pero ambas violentadas por el sistema del Estado nación mexicano.

En sendas novelas, la Revolución funciona como la solidificación de un Estado mexicano en ciernes de violencias infinitas, en los 2000, mientras escribe la novela, el Estado genera otros mecanismos de exclusión floreciente: Ciudad Juárez. En 2008 esta problemática

será plasmada a la inversa en la novela de Rivera Garza *La muerte me da*. Allí la autora irrumpe con un proceso inverso de escritura paradigmática policial, se deduce que la que mata y castra hombres es una asesina que actúa en las fronteras de la noche urbana y la voz narradora deja flotando una pregunta: “¿por qué siempre la víctima es femenina?” (26). A lo que responde que no siempre lo es:

–Pero si es un cuerpo. [...] –Si, es un cuerpo [...] –Es un cuerpo [...] Lo estaba observando. No había escapatoria o cura. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, solo estaba el cuerpo. [...] Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un Contexto. Un punto de ebullición. Algo desecho. (2008: 16).

La disociación de los sentidos y los desmembramientos no concluyen en *Nadie me verá llorar*; la matriz del germen de la violencia higienista continúa en las otras novelas, cuentos y ensayos de Rivera Garza donde los cuerpos aparecen “sin manos o sin orejas o sin narices [...] invisibles, incapaces ya de reclamar sus maletas en las estaciones de autobuses a donde sí llegan sus pertenencias [...] Esto es la versión actual de un tipo de horror moderno” (2011: 11). Los cuerpos en relación íntima con la disputa concreta de lo político se dimensionan como torsos, trozos de pieles, restos de huesos sin nombre, donde el horrorismo (Cavarero, 2009) de esos cuerpos despliega el espectáculo del poder más extremo. Por eso, en *Nadie me verá llorar* se fraguan los cuerpos excluidos de ciudadanías, de género, de razón, y más adelante, ya postergados de todo y en extrema fragilidad, en intemperies baldías. Los personajes son asumidos como los despojos que legitiman la suspensión de los derechos en una absoluta descorporización. Es así que en *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016) Rivera Garza no duda en marcar un hilo narrativo que mezcla reflexiones y recuerdos del pasado traídos a un presente de la enunciación descarnada en la que expone una Comala, una Oaxaca, o Ciudad de México de la intemperie brutal, de muertos parlantes, de cuerpos que titubean desde sus miembros esparcidos y un Estado que narra cuentos de humo “porque la diferencia entre el amparo y la intemperie es esa línea delgada” (2016: 13).

En este sentido, México cumple el papel de encarnar un matadero de cuerpos que no valen la pena ser llorados ni tenidos en cuenta (Butler, 2006; 2010). Gamboa –tal vez sin sospecharlo– anticipa en su novela estos mataderos de cuerpos dolientes, que retoma Rivera Garza en el siglo XXI, cuando Santa ingresa al burdel. Allí la voz narradora en tercera persona enfatiza el marco de la producción y circulación de mercadería, de las reses de la carnicería La Giralda emplazada al lado del prostíbulo y de un jardín de infantes:

carnicería a la moda, de tres puertas, piso de piedra artificial, mostrador de hierro y mármol, con pilares muy delgados para que el aire lo ventile todo libremente; con grandes balanzas que deslumbran de puro limpias; con su percha metálica, en semicírculo, de cuyos garfios penden las reses descabezadas, inmensas, abiertas por en medio, luciendo el blanco sucio de sus costillas y el asqueroso rojo sanguinolento de carne fresca y recién muerta; con nubes de moscas inquietas, voraces, y uno o dos mastines callejeros, corpulentos, de pelo erizo y fuerte, echados sobre la acera, sin reñir, dormitando... (Gamboa, 2006: 19).

En contraste con esta escena, Santa traspasa la puerta del burdel con 15 años y la colocan en una vidriera del mismo modo que la carne que se vende en La Giralda. En paralelo su carne es autenticada por la libreta sanitaria que le extiende el Ministerio de Salud Pública.

La carne de res y la carne de las prostitutas recorren un circuito mercantil cotidiano ante la mirada expectante de los compradores. Algo similar ocurre con los cuerpos en serie que representa Rivera Garza en *Nadie me verá llorar* cuando los obreros efectúan huelgas o trabajan en la fábrica de cigarrillos, lo que marca la diferencia es que Matilda elige con quién sí y con quién no vincularse y también cuándo retirarse del trabajo sexual para hacer otra cosa. No solo Santa adquiere visibilidad de producto de consumo sino también sus hermanos proletarios: “a la esclavitud mansa de bestias humanas que practican la honradez, a fin de huir de las malas tentaciones” (Gamboa, 2006: 69) quienes desean conquistar el mundo alejándola del brutal “vampiro” urbano y cruel.

De una manera u otra volvemos a la territorialidad, a los cuerpos desperdigados en las fronteras de los tiempos y de la patria o de la Nación. Se celebra en *Santa* el día de la independencia mexicana donde las nociones de patria se confunden: para inmigrantes andaluces, la patria es Andalucía, para el pueblo, el Palacio Nacional, para Santa, la patria es el prostíbulo. La patria en *Santa* es del pueblo, de los andaluces, de las prostitutas. La *patria es el otro*, un territorio prostibular y extraño. Podría decirse que la patria es la “chingada” del Artemio Cruz de Carlos Fuentes o que está bien chingada.

Para Matilda, la patria identifica el margen de la Historia, simboliza el contorno de la ciudad, porque su cuerpo y su subjetividad nunca alcanzan la ciudadanía, sino que se estancan en los lindes: “haré de ti una buena ciudadana” (Rivera Garza, 1999: 72) le dice su tío cuando recién baja del tren y llega a la ciudad, inculcándole la higiene y el trabajo; proyecto que para el tío fracasa. El proyecto nacional y el proceso modernizador mexicanos quedaron resumidos en esa cita. La ciudadanía de la que fueron excluidas las mexicanas, recién en 1928 comienza a otorgarles igualdad de derechos. En este sentido, la formación del ciudadano como “sujeto de derecho” en el porfiriato solo era posible dentro del marco de las instituciones disciplinarias y dentro de un campo de identidades homogéneas y estandarizadas. La novela *Nadie me verá llorar* retorna a los últimos años del siglo XIX y a las primeras décadas del siglo XXI para repensar la problemática de la construcción del sujeto moderno por medio de la configuración de personajes no adaptados a la heteronormalidad social y, por ello, degradados en la historia oficial de México.

Dolerse o las violencias expresivas

Ya anticipé varios fragmentos de *Dolerse...* (2011) que comienza con una primera crónica que dispone la imagen de un Estado desentrañado que ha desmantelado todo de manera precisa, “quirúrgica” (2011: 22), y que ha abandonado cuerpos que deben hallar los modos de expresarse, de hablar, de decir. Pero cómo contar el horror entonces. Una de las propuestas es a partir de la escucha y desde la mirada de eso que acontece. Sentencia la voz doliente: “Tenemos

que oír; aprender a oír. El momento de la micropolítica es, también, el gran momento de la escucha social” (2011: 26).

Es en esa micropolítica de los cuerpos que quieren expresar su pesar y producir así en la superficie social y propia una acción performática y visible donde se resuelve el dolor. Afirma Rivera Garza que la Revolución de 1910 en la actualidad mexicana se ha transformado en “una épica oficial y fundamental” (2011: 35) en la que no se le ha prestado la atención suficiente a los orígenes trágicos de esa lucha y mucho menos a los trágicos sujetos dolientes.

¿Cómo se narra el dolor? Interrogante que muchxs se han planteado porque desde lo no dicho se escenifica una violencia cruenta y disciplinadora (Segato, 2003: 21) y, de ese modo, se acalla la enunciación de lo que se quiere decir. El acallamiento se establece como el acto de la borradura del cuerpo y, por consiguiente, en la clausura final. Lo no dicho en el discurso está en tensión con el silencio y con la imposibilidad de contar el dolor. El silencio opera como el discurso de lo que no se puede nombrar y se consolida con las relaciones de poder hegemónicas. La ausencia de la palabra hace que eso no dicho se llene de sentido porque, como propone Julia Kristeva: “Los discursos elípticos designan un naufragio de las palabras frente al afecto innombrable” (1997: 212).

Ante este recurso narrativo entonces repito: ¿cómo se narra el dolor? Al respecto Veena Das intenta dar cuenta de esta imposibilidad de nombrar el dolor que puede producir, por ejemplo, una violación y hace una crítica vinculada con la dificultad que existe en el lenguaje para decir esas cosas que no se pueden decir y que ella liga con lo simbólico y lo real lacaniano. Es decir, lo real como lo que no se puede nombrar. Observa, entonces, una rigidez entre el lenguaje y los cuerpos femeninos cuando estos han pasado por experiencias de violencia. Sostiene que el lenguaje intrínsecamente es incapaz de enunciar la violencia más extrema. Das relata haberse quedado sin palabras para nombrar eso innombrable y ve en el acto de callarse una valoración positiva porque expresarlo sería desatar un “veneno en la sociedad” (2004: 330). Para Das no solo es importante destacar que existen aspectos que no se pueden enunciar sino que de hacerlo la sociedad no podría soportarlos y sentiría ese dolor narrado como un “veneno” violento que podría generar más violencias colectivas sobre un hecho particular. En este caso, donde

se sugiere el silencio rescato las reflexiones de Giorgio Agamben cuando señala que lo no dicho, que la imposibilidad de decir o de nombrar lo ocurrido “solo contribuye a la glorificación” (2000: 57) de esa práctica violenta. Esto es, que se le otorga un poder mayor al que posee. Claro que esto es discutible porque algunas personas sostienen que para conferirle menos poder no habría que nombrar, como lo asegura Das. Aunque no nombrar los hechos contribuye a aumentar el miedo a que el estigma sea más aleccionador aún y a la invisibilización de los hechos. Respecto de no contar lo ocurrido, Agamben propone el acto de enunciación como una “vocación de la memoria”, nombrarlo, decirlo es la posibilidad de reconstruir la subjetividad deshecha y de insertar el discurso en la esfera pública, lo cual puede resultar “venenoso” (Das: 2004, 331) pero que es, también, una estrategia de lo político.

Por su parte, Virginie Despentes manifiesta que mientras no se enuncien ciertas palabras como violación o tortura, la agresión pierde su especificidad (2007: 34). En esta dinámica, el silencio actúa como una decisión política, un control de lo que se puede o no decir y, por lo tanto, funciona como un mecanismo de dominación. En concordancia con esta línea de pensamiento, Judith Butler sostiene que dentro de la esfera pública se decide qué es lo impronunciable, cuáles son “los límites de lo decible, los límites de lo que puede aparecer circunscribe el campo en el que funciona el discurso político” (2006: 19). Al respecto, Elaine Scarry (1985) se refiere a las prácticas violatorias o de violencia extrema sobre los cuerpos como la aniquilación de las percepciones que tienen las víctimas de su entorno, destruyendo la interioridad además del propio cuerpo. Se entabla una situación de asimetría entre una víctima en estado de indefensión y dominación, respecto de un violador o torturador que deja a su presa en una pasividad inerme, de horrorismo (Cavarero, 2009). La asimetría supone condiciones de fragilidades puntuales de quien esté desamparado y su vinculación con el horror como herramienta de lo político para sojuzgar, en este caso, a víctimas, porque el horrorismo borra todo rasgo de humanidad posible. Entonces, entre el narrar o no el dolor se produce una tensión teórica y política.

Es así como Rivera Garza toma el último escrito de María Luisa Puga: *Diario del dolor* (2004) donde el dolor de la escritura va amarrado a la artritis reumatoide crónica de la escritora. Allí expone su

sufrimiento y lo obliga a expresarse: “es esa conversación silenciosa, ese diálogo a gritos mudos, este tú a tú que la doliente establece, de manera activa y sin misericordia alguna, con su otro Otro, su símil, su sombra interna. Su Dolor.” (Rivera Garza, 2011: 38). El dolor de su cuerpo es el dolor más cruento, ese del luto butleriano, ese del que no puede escindirse su piel, su cuerpo, sus huesos porque palabra y Dolor son “la casa de la transformación más ardua. La casa donde el cuerpo cae” (Rivera Garza, 2011: 40).

Ese Dolor con mayúsculas que reescribe Rivera Garza sobre el Dolor de Puga acopia el dolor de lo privado que se vuelve público, así como el mismo dolor de los testimonios de los padres y madres de las niñas y mujeres masacradas en Ciudad Juárez, en Tijuana, en Guerrero, en Chihuahua, en cada frontera en la que el cuerpo propio pasa a ser una corporalidad azotada por el dolor de lxs otrxs, por el dolor que infringen las pedagogías de la crueldad corporativas (Segato, 2014) de esos que asesinan por nada y por todo a la vez. A esta espectacularización de la vida privada se antepone la de los cuerpos expandidos por el desierto como mensajes: el de las asesinadas de Juárez, el de periodistas, el de niñxs, el de tantxs no ciudadanxs o aquellxs que buscan cruzar con la Bestia o a pie las fronteras. El “show escópico” (Sepúlveda y Valencia: 2016) se torna morbo, curiosidad, impotencia. Sayak Valencia y Katia Sepúlveda sostienen que la violencia obscena actúa como una “ideología *live*” que pone de manifiesto la vigilancia, el espectáculo, lo cotidiano y las violencias encadenadas en significantes de múltiples capas de la realidad (2016: 81).

En la misma consonancia casi musical se pregunta Rivera Garza: “¿Cómo evadir el shock comercial de la violencia y tocar, y trastocar si es del todo posible, el mundo de los sufrientes?” (2011: 41). La respuesta reclama una lengua de lo político como una alternativa a eso que no se puede dejar de ver y de nombrar, a la vez que el Estado la descarta porque es “desentrañado y descarnado”. Es decir, se rotula solo apariencia espectral, no cuerpo. Así el cuerpo fragmentado y despedazado se recupera por partes en el lenguaje ya que “el dolor no solo destroza sino que también produce realidad: de ahí que sus lenguajes sociales sean sobre todo lenguajes de la política: lenguajes en que los cuerpos descifran sus relaciones de poder con otros cuerpos” (2011: 44). Cuerpos que solo son espectros, que dejan desiertos

tendidos de fantasmas, de pueblos vacíos, arrasados por la violencia feroz y disciplinadora del Estado. Pueblos ficcionales como Comala o Luvina de Juan Rulfo donde lxs habitantes flotan entre desiertos monstruosos que hay que atravesar y baldíos corporales diseminados en la intemperie y cuerpos en tránsito que intentan en la actualidad mexicana cruzar las fronteras hacia el norte. Todos cruzan fronteras entre limbos o reales: “Todos ellos están cruzando” (2011: 56). Ese gerundio *que no cesa* es el permanente *pasar haciendo camino* o dejando huella, huesos, dermis, miembros, partes, cascajos. El p/P/aso por la frontera, por el desierto, los femicidios, los fantasmas, todo eso es el dolor público que también asoma en la escritura de Puga: el Dolor de los huesos de lo privado.

A cien años de la Revolución, Rivera Garza en *Dolerse...* se cuestiona si no se sigue pugnando por tierras, desigualdades y poder como en toda historia. Retoma a Mariano Azuela y piensa en el narrador de *Los de abajo* (1915) que tiene una visión de desprecio por soldaderas y campesinos resaltando el racismo y la mirada elitista. Pero también piensa en Nellie Campobello y en *Cartucho* (1931) donde esa mujer con ojos de pequeña narra aquello que cien años después se sucederá en violencias iteradas: esos decapitados, esos muertos, esas muertas. El relato de Campobello distingue lo cotidiano, como el Dolor de Puga, los detalles de las muertes en la mirada de esa niña que era Nellie y contaba la violencia sin morbo, solo describiéndola. Ella ¿intuiría que esos juguetes sin cabeza en el siglo XXI serían cuerpos y torsos reales?

El miedo, confirma Sara Ahmed en *Las políticas culturales de las emociones* (2004), es el que paraliza, el que deja sin respiración. Es pues, el discurso del Estado, son las palabras que selecciona para que se adentren en el habla social. Pero a la vez, el miedo es poroso, de una materialidad maleable, flexible en la que se puede revertir la memoria activa. Sin embargo, el miedo a no salir a la calle porque algo malo puede ocurrir funciona como una operación primordial de muchos Estados americanos, desde Canadá hasta la Argentina. El Estado “sin entrañas” nos abyecta a un estado de desprotección, de aislamiento, de soledad, de temor, de precariedad, en la intemperie del desierto continental. Con estos relatos, Rivera Garza deja al descubierto las estéticas de la crueldad que irrumpieron en la Revolución, en el discurso de la medicina higienista, en la actual

medicina (el desamparo desde un Estado desentrañado). Señala el descuartizamiento de los cuerpos y la enunciación de un discurso del miedo implementado por las violencias expresivas y filiatorias, unidas en una espiral que asciende o desciende dejándonos en el baldío ese, en el que “no existe tal lugar”. Se cuestiona al igual que Butler (2006; 2010) cuánto vale una vida, al igual que Segato (2014) y Valencia (2010; 2014) respecto de esas microviolencias eficaces estatales para desechar cuerpos por fuera de la ciudadanía.

En *Dolerse...* la herida prevalece, lo segmentado y lo escópico también. En *Dolerse...* se articula ese proyecto modernizador, la Revolución y los desaciertos de la medicina psiquiátrica en los cautiverios de los manicomios cuando se depositan cuerpos locxs al no ser consideradxs ciudadanxs, por lo tanto, remanentes que no interesan. Entonces, se exalta el arrancar las entrañas desde el núcleo de la Modernidad mexicana hasta la actualidad. En *Dolerse...* impera el horrorismo, ese estado de vulnerabilidad de aquellos cuerpos inermes de los que habla Adriana Cavarero (2009). Nada importa, solo el mensaje inscripto en las pieles. El enunciado más eficaz es ese que se escribe e inscribe en los cuerpos dislocados. Un claro ejemplo de ello son las narcomantas que aparecen exhibidas por todo el territorio mexicano. Las narcomantas son trozos de telas colgados en las calles en los que los cárteles de drogas envían mensajes cifrados o amenazas expresas a otros cárteles o políticxs. La finalidad es que el narcomensaje sea eficaz. Rivera Garza respecto de esa vulnerabilidad afirma que: “Más que vulnerables –una condición que compartimos todos– desarmados. Más que frágiles, inermes. Por eso el horror es, sobre todo, un espectáculo –el espectáculo más extremo del poder” (2011: 10). Si en *Nadie me verá llorar* Rivera Garza hablaba del nacimiento de un Estado y de una ciencia médica y jurídica exclusivos y expulsivos, en *Dolerse...* denuncia un Estado responsable y descarnado que desde 1917 ha violado la Constitución Nacional. En *Dolerse...* se refleja esa certeza de que los cambios no son buenos si a pesar de asumir nuevos gobiernos, de reformar el sistema de justicia penal y civil, “logrará transformar el espectáculo del cuerpo desentrañado hasta que el Estado –que somos una relación encarnada, es decir, una relación viva entre cuerpos–” no esté dispuesto constitucionalmente a preservar los cuerpos, esos “muertos míos y tuyos” (2011: 76).

De esta manera, la autora lo que hace es coser fragmentos del dolor de la historia mexicana y de relatos canónicos para organizar en palabras los cuerpos en ruinas donde rescata la experiencia de la violencia expresiva mexicana. Así hilvana las necroescrituras del pasado actualizándolas para darle sentido a este presente violento. Por eso rescata en *Nadie me verá llorar* los archivos de La Castañeda, rebela que no todas las Santas fueron sumisas aunque las hubo y las habrá, anuncia que las indómitas de Elena Poniatowska como Jesusa tienen nombre y que, como Matilda, tuvieron una existencia replicada en miles y para ello es imprescindible la noción de comunidad de redes tentaculares (Haraway: 2016) y solidaridades humanas: “Porque utilizar el lenguaje o dejarse utilizar por él, eso es una práctica cotidiana de la política. Trastocar los límites de lo inteligible o de lo real, que eso y no otra cosa es lo que se hace al escribir, es hacer política” (Rivera Garza, 2011: 175).

Había mucha neblina

“La diferencia entre el amparo y la intemperie es, en efecto, esa línea delgada, con frecuencia horizontal, que es el techo” (2017: 13). Así casi comienza *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016). Se inicia el recorrido de la escritura con fronteras difusas en medio de la intemperie y de un refugio con una limitación: ese techo que no deja ver qué hay arriba, adentro o afuera. De alguna manera, la intemperie y la necesidad de amparo o resguardo demarcan las fronteras de las pieles, de los cuerpos y de los huesos que interfieren en esa antigua pero vigente dicotomía de lo público y lo privado: “Lo oculto sale a relucir. Lo privado se vuelve atrozmente público. La intimidad del cuerpo queda así en plena conexión con la vida de los astros y de las máquinas” (2016: 13).

En este relato que se centra en la obra de Juan Rulfo, de su Rulfo y de ella, Rivera Garza no puede escapar a escribir otra historia: la de la violencia primera de ese México, de este y del que vendrá. Habla de su Rulfo, de la sesgada reescritura en verso de *Pedro Páramo* que realizó en 2011 en su blog “Mi Rulfo mío de mí”. Sabe que Rulfo intuyó que Juárez, Oaxaca, San Juan Luvina seguirían siendo ese *Llano en llamas*, ese páramo desierto, ese sitio violento que se debate

entre los muertos espectrales de *Pedro Páramo* y los cadáveres que yacen en el suelo del país del humo.

Y retorna sobre la pregunta de siempre: ¿cómo escribir en un país que se ha olvidado del cuerpo? Esa pregunta que se hace en *Dolerse...* se responde en *Había mucha neblina...* y, de ese modo, Rivera Garza se encarga de narrar la vida de Rulfo a su manera, reuniendo diversos materiales como fotografías, archivos, entrevistas. Es así como la autora rearma y logra ligar el trabajo de Rulfo como escritor, como empleado y su obra respecto de la modernización mexicana: “Ese huracán pasó por Comala [...] y por un llano en pleno incendio, dejando solo los murmullos sin cuerpo y las ruinas que, luego de destruirlas, formaron parte del universo Juan Rulfo” (2016: 108).

Me interesa resaltar lo que Rivera Garza repone con el personaje de Doroteo de *Pedro Páramo* (1955) en el capítulo “Doroteo/Dorotea” (2017) y la manera en la que sitúa la violencia en la mezcla de género y capturas del pasado mediante una reactualización del futuro porque la memoria es importante para reconstruir esa historización vital para estas entrañas de un Estado desalmado: “Porque yo no olvido. Porque no olvidaré. Porque no olvidaremos” (2011: 179). De ese modo, Rivera Garza conceptualiza un planteo dialógico con fragmentos y recalca una violencia estructural expresiva y sensible de lo brutal: “–Dicho de un cuerpo, penetrar significa introducirse en otro. Dicho del frío, penetrar quiere decir hacerse sentir con violencia e intensidad” (2017: 171). Penetrar es irrumpir, cortar, rasgar, hundirse, violar, amar.

Si en su blog reescribe algunos de los pasajes en versos, son fragmentos selectivos y lo hace desde un recordar, desde una reescritura de esos muertos en vida que flotan en Comala. Las neocroescrituras construyen cuerpos marginales, muertos, fantasmales o despedazados y no existe historia sin violencias fundacionales que mal naturalizado oculte una historia de amor. Si retomo la novela *Nadie me verá llorar* podemos mostrar otro ejemplo en el que el desierto y la muerte se amalgaman. Matilda se enamora de Paul, en el desierto, y dice:

El amor no se puede contar. El amor es inocuo. Está hecho de gestos anodinos y costumbres difíciles de cambiar. El amor es los años que pasan uno tras otro sin variar. En el desierto, el amor es una planicie

donde no crece nada, una mina que escupe plata de cuando en cuando, un párroco que se muere, la falta de agua. El amor es lo que hay bajo la lengua cuando se seca y a un lado de los pasos cuando no se oyen [...] El amor es una tonadilla, apenas una canción (1999: 116).

Luego lo que hace Rivera Garza es repetir esa fórmula en *Había mucha neblina...*:

Toda historia es una historia de amor. Y toda historia de amor, es sobre todo, un amor a la historia. *Pedro Páramo*, la muy leída y muy interpretada novela de Juan Rulfo publicó en 1955 es una historia de amor: una historia rota y un amor no correspondido. Mejor decir: un amor no correspondido y una historia en forma de interrupción (2017: 165).

Justamente por la detención del tiempo, por el deterioro de esa historia es que “una historia de amor imposible precisa de una enunciación imposible” (2017: 166). Y lo imposible son esos cuerpos parlantes, agujereados por fuera de la historia que desean ser vistos y escuchados. Así que Doroteo en *Pedro Páramo* encuentre una manera de leer otros cuerpos resuelve como estrategia, también los cuerpos castrados en *La muerte me da* y en *Nadie me verá llorar* porque, al fin y al cabo, Joaquín Buitriago tampoco logra penetrar a Matilda. El penetrar que se repite en *Había mucha neblina...* es un pene que no entra y que no fecunda, es un pene sin simientes, que no procrea ciudadanxs. Demuestra que los cuerpos masculinos no solo son cuerpos muertos o aislados o alienados sino castrados. Juan Preciado le dice: “Tienes razón Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo? Da lo mismo aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo” (Rulfo, 2017: 181). Si da lo mismo ser Doroteo o Dorotea se pone en juego la flexibilidad del género del que escribe Rivera Garza respecto de Matilda en *Nadie me verá llorar*: ella es Matilda, es la Diabla, es la prostituta, es la lesbiana, la bisexual, finalmente es el Menso y es esa subjetividad prismática e inaprensible, esa que no se deja fijar en ninguna categoría de género.

Lo mismo ocurre con Madame Porfiria que viste de mujer pero con bigotes y se la llama a/o. No es él, no es ella, no es trans, no es travesti, no es Porfirio Díaz pero lo es desde la enunciación paródica

en el baile de los 42. Esa inestabilidad del género también habla de la castración o de la infertilidad, ni Doroteo/a, ni Matilda dan a luz, no alumbran, deambulan por los márgenes fantasmales o loqueros pero no están, porque “no hay tal lugar”. Joaquín Buitriago tampoco la posee a Matilda, se conforma con sacarle fotos a las muertas en la morgue, con sacarle fotos a las putas, con ser morfinómano y renunciar a su fortuna, con travestirse para Matilda porque, al fin y al cabo, no son ciudadanxs sino seres recludxs por el régimen violento y opresivo que anticipa *los cadáveres de la Nación*, los femicidios, los asesinatos en la Bestia, las muertes en las transfronteras que perciben a esos cuerpos como remanentes de lo sacrificial, sumidos en una estética de la crueldad, bien escópica en un continuum de violencias. Por eso Rivera Garza está atenta a estas filiaciones, y presta atención a las temporalidades del presente sin borrar las viejas temporalidades, dado que sin memoria es inexplicable esta historia, es imposible enunciarla, por eso hace un collage de capturas temporales y lo plasma en palabras para exponer esa violencia iterada y ver hacia dónde se dirigen esas latencias para estar atentxs.

Finales que se bifurcan: “desbordar, rebasar, desbocarse”

Para concluir, Rivera Garza no busca reescribir la historia o deconstruir la historia sino “sujetar un recuerdo cuando aparece en momento de peligro” (2010: 33). Narrar en retrospectiva aquello que aconteció y traerlo de regreso a un sitio extraño demuestra la capacidad de contacto que nos hace vibrar en ese territorio común del miedo y de la violencia que nos tajea. Porque el pasado por más lejano que esté se torna inevitablemente presente, reciente.

Rivera Garza forja la genealogía de las violencias expresivas mexicanas con preguntas inquietantes en sus obras, pero por sobre todo, pone en el tapete la tensión manifiesta de la filosofía respecto de la aporía entre la continuidad (o discontinuidad) con el pasado.

Nadie me verá llorar comienza con dos interrogantes nucleares: “¿Por qué motivo se convierte alguien en una prostituta?” y “¿[C]ómo se convierte uno en una loca?” (1999: 16). Como afirmé antes, en *La muerte me da* (2008) el personaje de Cristina Rivera Garza se cuestiona: “¿por qué siempre la víctima es femenina?”. En *Había mucha*

neblina o humo o no sé qué apunta: “¿De qué se hace una identidad nacional? De mentiras, por su puesto” (2017: 59) y en *Despavoridas no* (2015), poema dedicado a Marisela Escobedo, activista social mexicana, asesinada el 16 de diciembre de 2010 de un disparo en la cabeza cuando protestaba en la Plaza Hidalgo, Chihuahua, frente al Palacio de Gobierno por el femicidio de su hija Rubí ocurrido en 2008 escribe: “Balbucir. Trastabillar. Que es quebrarse, entiéndase. Decir: Aquí Decir: Duele. Repetirlo. Que significa no me levantaré. Que es pedir que regresen vivas... que encuentren el camino a casa [...] que despavoridas no. [...] Sentir el peso del cuerpo que no está” (Rivera Garza, 2015: 99-100).

Es decir, los cuerpos de Rivera Garza entrecruzados con lo político y el horrorismo espectacular continúan en una perpetua re-evolución que involuciona, que desarticula los huesos amortiguados en palabras, surge así una violencia expresiva que aúna los entresiglos de la intemperie que va más allá de la ley y que el Estado lo deja escrito en “Nuestros cuerpos”. Enfatiza la autora sinceramente, ¿darse por vencidas? Y en este contexto de necropolíticas y guerras diarias ella lanza un manifiesto: “Ellas y nosotros. Nosotras. Reparando las fuerzas. Con quietud o sin quietud, pero reparando las fuerzas. Alistándonos para la batalla siguiente que es el siguiente día o el siguiente minuto. Éste” (Rivera Garza, 2016).

Y para una última puntada a este tejido de textos y violencias dialógicas, Rivera Garza convoca con sus palabras a salir a las calles, a las revueltas, a la revolución del no silenciar esos cuerpos acallados, dejar de ser sujetos pasivos para accionar: “Lo supimos de inmediato: a eso no lo detendría nadie ni nadie lo controlaría. Desbordar. Rebasar. Desbocarse. Eso es un movimiento social. Nadie participa en una revuelta alzando la mano y esperando su turno para hablar. Lo que sale a la luz es humano y aterrador” (2019).

Bibliografía

Ahmed, S. (2004). *La política cultural de las emociones*. México, PUEG/UNAM.

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y El testigo. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-Textos.

Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.

_____. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.

Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona, Anthropos.

Das, V. (2004). “Language and Body: transactions in the Construction of Pain”, en Scheper–Hughes, N. y Bourgois, Ph., *Violence in War and Peace*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 327-333.

Deleuze G. y Guattari, F. (1985 [1972]). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

Gamboa, F. (1995[1910]). *Mi diario II (1897-1900). Mucho de mi vida y algo de la de otros*. México, Conaculta.

_____. (2006 [1904]). *Santa*. México, Editores Mexicanos Unidos.

Garciadiego, J. (2008). “La Revolución”. En *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*. México, El Colegio de México, pp. 393-467.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press.

Kristeva, J. (1997 [1987]). *Sol negro, depresión y melancolía*. Venezuela, Monte Ávila.

Lau, A. (2009). “Todas Contra La Dictadura: Las Precursoras”. En *Proceso*, pp. 4-11. México.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

Monroy, M. I., Calvillo Unna, T. (2016). *Historia Breve. San Luis Potosí*. México, El Colegio de México.

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

_____. (2008). *La muerte me da*. México, Tusquets.

_____. (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México, Surplus.

_____. (2012). *Mi Rulfo mío de mí*. Blog. <https://mirulfomiode-mi.wordpress.com/>

_____. (2013). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desappropriación*. México, Tusquets.

_____. (2015). “Que despavoridas no”. En *La imaginación pública*. Ciudad de México, Práctica mortal.

_____. (2016). “Las miradas que ellas tenían sobre el mundo”. En *Literal*. Disponible en: <http://literalmagazine.com/la-mirada-que-ellas-tenian-sobre-el-mundo/>

_____. (2017). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Buenos Aires, Random House.

_____. (2019). “El fin del silencio de las mujeres”. En *Literal. Latinoamerican voices/ Voces latinoamericanas*. <http://literalmagazine.com/el-fin-del-silencio-de-las-mujeres/> Consulta: 16 de abril de 2019.

Scarry, E. (1985). *The body in pain. The making and Unmaking of the World*. Oxford, Oxford University Press.

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes.

_____. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla, Pez en el árbol.

Sepúlveda, K. y Valencia, S. (2016). “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: psico/bio/necro/política y mercado gore”. En *Mitologías hoy*. Vol. 14 pp. 75-91.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

