

NAYELI GARCÍA SÁNCHEZ

El Colegio de México – University of Houston

nayegasa@gmail.com

COMUNIDAD Y COMUNALIDAD. CLAVES PARA UNA LECTURA
DE LA NARRATIVA DOCUMENTAL

*Community and Communitality. Keys to a Reading
of the Documentary Narrative*

Cristina Rivera Garza sugiere en *Los muertos indóciles* que una lectura de la narrativa documental en consideración del binomio comunidad/comunalidad servirá para plantear algunas preguntas nuevas a esos textos literarios. Este artículo revisa los dos conceptos, propuestos respectivamente por Jean-Luc Nancy en diálogo con Maurice Blanchot y por Floriberto Díaz, para hacer una lectura en esta clave de *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas y ahondar en la propuesta teórica de la escritora.

PALABRAS CLAVE: comunidad, comunalidad, Cristina Rivera Garza, novela documental, *Juan Pérez Jolote*.

Cristina Rivera Garza suggests in Los muertos indóciles that a reading of documentary narrative in consideration of the community/communitality binnomiate should work as a way of posing new questions regarding these literary texts. This article reviews both concepts, respectively proposed by Jean-Luc Nancy in dialogue with Maurice Blanchot, and by Floriberto Díaz, in order to propose a concordant reading of Juan Pérez Jolote by Ricardo Pozas and delve into Garza's theoretical proposal.

KEYWORDS: community, communitality, Cristina Rivera Garza, documentary novel, Juan Pérez Jolote.

Fecha de recepción: 8 | IX | 2017

Fecha de aceptación: 30 | X | 2017

I. En el principio, una provocación:

Los muertos indóciles de Cristina Rivera Garza

Rivera Garza entró al territorio de la literatura mexicana en 1999 con la publicación de *Nadie me verá llorar*, que escribió con base en una

investigación documental realizada para su disertación doctoral en Historia, titulada “Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1930”. Después de leer muchos expedientes médicos del Manicomio General, “La Castañeda”, consignados en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud, Rivera Garza observó que el lenguaje cumplía una función fundamental en el diagnóstico de las internas del hospital y que, en la medida en que ella como historiadora pudiera conservar el carácter fragmentario y oscuro de las entrevistas entre médicos y pacientes registradas como parte de los historiales de consulta, podría acercarse de forma crítica al problema de la representación en los documentos institucionales del hospital para enfermos mentales.

Lejos de concentrarse únicamente en la información contenida en el mismo [en el documento], la ficción con documentos cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo. Más que reproducir una época o revelar una serie de secretos de preferencia escandalosos, la escritura documental, tanto en prosa como en verso, trae al presente un pasado que está a punto de ser aquí. Ahora (2013: 114).

Desde este interés por mostrar de manera abierta las características de los documentos médicos, Rivera Garza escribió no sólo su disertación académica, sino también su primera novela. En el registro de la ficción, las características de los documentos históricos tomaron lugar tanto en contenido como en forma. En el primer sentido, se incluyeron, con muy ligeras alteraciones, varios expedientes médicos en la narración y una “Nota final” que remite a los textos empleados para la escritura de la ficción. En el segundo, la estructura misma de la novela es fragmentaria y se rehúye a proporcionar soluciones definitivas tanto al problema de la representación, como al de la identidad de los personajes. *Nadie me verá llorar* toma distancia de una escritura ingenua, que pretende esconder los puentes que la unen a otros registros de la experiencia (en este caso, los expedientes médicos); en cambio, incorpora sus fuentes documentales ingeniosamente y hace de ello una poética.

Esta conexión entre su investigación académica y su primera novela es la base de la propuesta estética que Rivera enunciará, años más tarde, en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*:

Lejos, pues, del paternalista “dar voz” de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen a esos zapatos y a esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad. Y por comunidad me refiero aquí no sólo al entramado físico que constituyen el autor, el lector y el texto, sino también —y aquí parafraseo un concepto de comunalidad al que volveré después— a esa experiencia de pertenencia mutua con el lenguaje y de trabajo colectivo con otros, que es constitutiva del texto (23).

¿Cómo empezar a leer ese tipo de “prácticas de escritura” que permiten entrever, en el mismo texto terminado, su proceso de elaboración? ¿En qué sentido los conceptos de comunidad y comunalidad resultan claves para entender la constitución de estos textos literarios? Acaso lo primero sea atender al curso de dos conversaciones que esta pregunta convoca. De entre toda la tinta dedicada al concepto de comunidad, Rivera Garza remite al lector a un par de obras cuya lectura conjunta es obligada: *La comunidad inconfesable* de Maurice Blanchot y *La comunidad desobrada* de Jean-Luc Nancy, porque en el diálogo que generan hay una propuesta ontológica que ya no supone al individuo como base para la comprensión moderna del mundo, sino a la comunidad, entendida como la experiencia compartida de seres singulares que se comunica por medio del amor o de la literatura.

En cuanto a la noción de comunalidad, el reto reflexivo es de naturaleza distinta debido a que se trata de una noción nueva (sobre todo si se compara con la historia del pensamiento sobre la comunidad) y debido a que se originó como resultado de una lucha material de los pueblos mixes de Oaxaca por el reconocimiento legal de sus derechos fundamentales. En los textos del antropólogo Floriberto Díaz, la comunalidad es la comunidad entendida como resultado de la organización popular. Se trata de un término que relaciona *territorio* (relación de pertenencia entre el pueblo y la tierra), *consenso* (asamblea para tomar decisiones) y *tequio* (servicio gratuito, trabajo colectivo), como expresiones del don comunal (ritos y ceremonias), en un sistema que propone una forma de pensar la creación sin considerar al individuo como elemento mínimo constituyente, sino a la comunidad.

De tal manera, lo que Rivera Garza sugiere como base teórica de textos literarios que se “fraguaron en comunidad” se enraíza en la confluencia de dos corrientes de pensamiento, lejanas sólo en apariencia. Con ello, la escritora hospeda una reunión entre una justificación ontológica de la comunidad como fundamento para pensar la cultura, sobre todo después del final de la Segunda Guerra mundial, y un sustento teórico para la demanda de soluciones materiales a violaciones de derechos humanos contra pueblos indígenas de Oaxaca.

La reunión permite hacer preguntas sobre la dimensión estética de obras testimoniales que no parten de ideas preconcebidas sobre la autoría como un ejercicio fundamentalmente individual o sobre el papel mediador del escritor que tiene el afán de volverse invisible para el lector, en tanto poseedor indiscutible del discurso. La propuesta es optar por dar espacio a la negociación, que suscita y alimenta estas prácticas de escritura. Algo nuevo sucede cuando, en vez de preguntarle al texto por su propietario, se cuestiona el proceso debido al cual llegó a existir. ¿Qué relaciones materiales atraviesan la escritura como práctica social?, ¿qué noción de comunidad y de trabajo se juega en la elaboración de una obra literaria?

II. Maurice Blanchot y Jean-Luc Nancy conversan sobre la comunidad y la escritura

El diálogo entre Blanchot y Nancy sobre la comunidad quedó registrado en sus obras *La comunidad inconfesable* y *La comunidad desobrada*, respectivamente. Aunque las tres ediciones del libro de Nancy (1986, 1990 y 1999) presentan agregados novedosos, el primer texto del ensayo (que da título al libro) no sufrió ningún cambio desde su primera publicación en la revista *Aléa* en la primavera de 1983, y es precisamente en respuesta a él como Blanchot escribió en ese mismo año una reflexión sobre la comunidad y un comentario a *El mal de la muerte*, de Marguerite Duras. En 1986 Nancy decidió publicar, dentro de un libro, el ensayo que dio origen a la conversación, acompañado de otros textos que siguen reflexionando sobre el mismo tema en relación con la literatura y la filosofía, y que alargan el intercambio con Blanchot.

En el apartado que da nombre al conjunto, “La comunidad desobrada”, Nancy expone su tesis fundamental sobre la comunidad como base ontológica del ser humano, en términos de una posibilidad de encuentro con un fuera de sí que confirma su existencia. La comunidad no es algo que puede ser construido por medio de ninguna operación. En ese sentido, es “desobrada”: carente de obra que la sustente. La comunidad es algo que les acaece no ya a los individuos, sino a los seres singulares. En las palabras de Nancy hay una invitación para renunciar a nociones desconectadas de materialidad alguna, que suponen una existencia independiente del entorno.

Cuando Nancy habla del pensamiento enfocado en absolutos como la Idea, la Historia o el Estado, dice que la lógica del absoluto es inconsecuente en sí misma, pues conlleva en su seno una atomización de los asuntos que es absurda. Un absoluto, en el sentido de lo que está ‘libre de cualquier conexión’, reclama que un individuo sólo sea el único que está solo y así llega a una contradicción: “El individualismo es un atomismo inconsecuente, que olvida que lo que está en juego en el átomo es un mundo” (17).

Consciente de la raíz cristiana del pensamiento sobre la comunidad, Nancy busca deslindarse de ella apartándose de toda posibilidad de comunión con la inmanencia. Si el gozo de la comunidad estaba cifrado en la comunión con el cuerpo de Cristo, resultaba urgente renunciar a la mera posibilidad de una inmanencia pura (algo cercano al Dios cristiano), para entender la cuestión desde otro horizonte: uno que no supone la pérdida de una comunidad primera que debe reencontrarse, sino el deseo de algo por venir, que acontece porque existen los demás. “De modo que la comunidad, lejos de ser lo que la sociedad habría roto o perdido, es *lo que nos sucede* —pregunta, espera, acontecimiento, imperativo— *a partir* de la sociedad” (29).

La revelación de la comunidad aparece en la muerte del otro. Nancy propone una nueva ontología entendida como un *ser-con*, *ser-juntos*, alrededor de la experiencia de la muerte ajena que confirma la pérdida de la inmanencia y se traduce en la imposibilidad de la fusión colectiva. “La comunidad se revela en la muerte del otro: de esta manera, se revela siempre al otro. La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro” (35). De manera tal que, en su misma presentación,

la comunidad niega la existencia del individuo. Si hay comunidad queda cancelada la posibilidad de una experiencia atomizada, contra la que Nancy se expresaba en su rechazo a los absolutos. Por medio de la revelación de la comunidad, es posible que la experiencia de algo fuera de sí (exterior al ser singular) tome forma en el espacio.

Ahora bien, cuando se piensa en la comunicación de la comunidad, aparece el problema que implica su enunciación:

Sólo un discurso de la comunidad puede indicar, agotándose, a la comunidad la soberanía de su partición (es decir, *no presentarle ni significarle su comunión*). Una ética, una política del discurso y de la escritura están evidentemente implicadas allí [...] No se trata de otra cosa que de la cuestión del *comunismo literario*, o de lo que he intentado al menos indicar con esta torpe expresión: algo que sería la partición de la comunidad en y por su escritura, su literatura (53).

He aquí una provocación para poner en cuestión las formas de escritura literaria en su relación con la comunidad. La expresión *comunismo literario*, usada de forma nada ingenua por el autor, se refiere precisamente a la comunicación (la *indicación*, dice él) entre seres singulares de la comunidad cifrada en la muerte del otro.

En realidad, lo que se comparte, esa materia común de la que diversos seres singulares participan, es la exposición al fuera-de-sí. Eso ya ocurre de hecho, no es necesario obrar por ello ni es algo que pueda perderse. Sin embargo, el imperativo recae en “renovar el don”, es decir, en comunicar la experiencia de la comunidad. Entendida como tarea y no como operación, los más aptos para la preservación de esta experiencia que acaece entre seres singulares son los amantes, ya que “exponen por excelencia el desobramiento de la comunidad. [...] Para la comunidad están en su límite, están afuera y adentro, no tienen, en el límite, sentido sin la comunidad y sin la comunicación de la escritura: allí es donde adoptan su sentido insensato” (75).

En su respuesta, Maurice Blanchot enuncia la relación entre muerte y comunidad como un cuestionamiento radical de la existencia del yo frente a la pérdida del otro. Si Nancy había sido cuidadoso al hablar del “comunismo literario”, Blanchot toma la estafeta y marca una distancia entre esta conversación y el comunismo partidista. El punto nodal no

es hacer propaganda de una ideología, sino huir del inmanentismo: la comunidad no debe concebirse como obra, puesto que eso supone una realización del hombre que terminará por definirla, cuando en realidad se trata de una revelación que acaece. Una comunidad no requiere de individuos iguales entre sí para formarse, sino de seres singulares que descubren su semejanza con otros y se abren hacia algo fuera de sí en la pérdida de la vida ajena.

¿Qué es, pues, aquello que me pone más radicalmente en cuestión? No mi relación conmigo mismo como finito o como conciencia de ser en la muerte o para la muerte, sino mi presencia en el prójimo en tanto que éste se ausenta muriendo. Mantenerme presente en la cercanía del prójimo que se aleja definitivamente muriendo, tomar sobre mí la muerte del otro como la única muerte que me concierne: he aquí lo que me pone fuera de mí y es la única separación que puede abrirme, en su imposibilidad, a lo Abierto de una comunidad (18).

Esta puesta en cuestión activa una “conciencia de la insuficiencia”, un principio de incompletud que desvela lo que hay en común entre seres singulares. La cercanía de la muerte invita a la comunidad, no para completarse, sino para congraciarse en la finitud de lo que no tiene fin, debido a que se agota en su imposibilidad de ser obra: “la experiencia no puede ser tal (‘ir al extremo’) más que si es comunicable, y sólo es comunicable porque, en su esencia, es apertura al exterior y apertura a los demás, movimiento que provoca una relación de violenta disimetría entre yo y el otro: la desgarradura y la comunicación” (34).

En consonancia con su época, Blanchot dice que escribir en tiempos de guerra no implica necesariamente una escritura *sobre* la guerra, sino en su horizonte mismo. Hablar de esto remite a una alta vulnerabilidad de la vida, implica una presencia cotidiana de la muerte. Es decir, una constante y radical puesta en cuestión de la existencia propia, un llamado a reconocer la pertenencia a una comunidad de seres singulares que han tomado consciencia de su finitud al atestiguar la muerte de otros. “La comunidad nos es dada —o somos dados y abandonados conforme a la comunidad: es un don que hay que renovar, que hay que comunicar, no es una obra que hay que hacer” (Nancy: 68). He allí la necesidad de escribir.

III. Floriberto Díaz: hacia una idea material de la comunalidad como herramienta de crítica literaria

En los textos de Floriberto Díaz (mixe de Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca) hay una urgencia material muy evidente que le exige escribir. Ese impulso inicial no se encuentra sepultado bajo formas objetivas del lenguaje. Por el contrario, el tono de sus escritos vira constantemente hacia la demanda del cumplimiento de acuerdos con las autoridades gubernamentales o hacia la denuncia de las condiciones que precarizan la vida en Oaxaca. En sus textos hay una reflexión profunda sobre los derechos indígenas fundamentales, sobre la educación y sobre la alfabetización, que siempre busca fundamentarse en luchas concretas de los pueblos por la restitución de su dignidad.

A partir de la narración de la resistencia organizada del pueblo mixe que ha tomado años de trabajo y esfuerzo compartido y se ha materializado en las asambleas comunitarias, Díaz elabora un sistema para pensar de forma amplia organizaciones sociales y prácticas colectivas que no operan en la lógica del capitalismo individualista, sino que proponen estructuras teóricas sobre la base de la comunidad. A esas acciones transformadoras, Díaz les llama *comunalidad*, palabra que se refiere al sentido común mixe, en tanto que conjunto de principios que rigen la vida cotidiana del pueblo y mecanismos de respuesta ante la explotación material de sus territorios, el ataque sistemático contra sus habitantes y la imposición del sistema económico capitalista. Los editores de la antología de textos de Díaz sobre comunalidad explican que:

La composición de la vida colectiva adquiere sentido mediante el trabajo que transforma el entorno en una relación respetuosa de los hijos de la Tierra como nuestra Madre, en el que se recrea y organiza el pueblo, en el que se forman los sujetos con compromiso y responsabilidad comunitaria ejerciendo las funciones que les corresponden para retroalimentar y potenciar a la comunidad (4).

A partir de la idea de la comunalidad pueden generarse preguntas pertinentes para la lectura de obras literarias que muestran los arraigos testimoniales o documentales de su realización como una forma

de compromiso estético con el mundo; asimismo, para reconsiderar el fundamento de ciertas escrituras que, desde sus poéticas han decidido abandonar nociones como inspiración, originalidad y autoría, para dar espacio dentro de sí mismas a una dimensión material de las narraciones que las componen.

Díaz se localiza dentro de una corriente crítica de la cultura que tiene que ver con pedagogías populares y procesos de autonomía. Sus textos hablan de prácticas emancipatorias que permiten que los pueblos originarios se nombren en sus propios términos. Con un gesto contestatario, la lectura de Rivera Garza no emplea las teorías sobre la comunalidad como objeto de estudio, sino como herramienta de interpretación para hacer crítica literaria. Esto tiene sentido, sobre todo si se atiende el hecho de que en la obra de Díaz hay una reflexión constante sobre el lenguaje (muy específicamente sobre la escritura del mixe y la alfabetización) y una preocupación no resuelta sobre la forma de narrar una historia de resistencia económica y cultural.

En el punto de partida del concepto de comunalidad está la pregunta por la relación entre la teoría y la materialidad que le dio origen: “la discusión de las autonomías no puede provenir solamente de disertaciones teóricas sino, y sobre todo, de la reflexión de las realidades concretas en las cuales se matizan ciertas prácticas autonómicas” (20). Anclado a la participación activa en los procesos de organización y con estudios de caso, Díaz teoriza que en la base de la comunalidad hay tres elementos fundamentales, a los que ya aludí en el inicio de este artículo: territorio, consenso y *tequio*, como expresiones del don comunal.

En primer lugar está el territorio, que es la relación de pertenencia (y no de propiedad) entre la Tierra y el hombre. Ya sea por medio del trabajo con la tierra o de los ritos y ceremonias ofrendados a ella en calidad de Madre del pueblo, esta relación prescinde de prácticas de explotación enfocadas en la acumulación de bienes. El territorio es una justificación, en términos espaciales, de la existencia de la comunidad. Por esta razón, Díaz explica que la comunidad indígena es geométrica y no aritmética. Dentro de la comunalidad el territorio es una noción con un eje vertical y otro horizontal, que da sentido al hombre a partir de la relación entre “donde me siento y me paro”, “la porción de la Tierra que

ocupa la comunidad a la que pertenezco para poder ser yo” o “la montaña” y “la Tierra, como de todos los seres vivos” o “el Universo” (25).

En segundo plano está el consenso cifrado en la asamblea, que se rige por un principio de armonía bajo el que todas las decisiones se toman en consideración de los demás y no de uno mismo. De esa forma, se construye un bien común y se definen derechos y obligaciones de los miembros de la comunidad. Una de las funciones principales de esta organización es nombrar a los encargados de dar servicio anual a la comunidad.

Por último, el *tequio* se refiere al trabajo colectivo que no recibe una paga monetaria. Es un servicio gratuito que se ofrece a la comunidad como forma de continuar una relación de reproducción-recreación mutua entre la Tierra y el ser humano. En concreto, se trata de trabajo físico directo para realizar obras públicas, ayuda recíproca entre familias, atención a los huéspedes en las fiestas patronales, intercambio de bandas filarmónicas entre distintas comunidades o trabajo intelectual.

Algo fundamental del *tequio* es que “convierte al trabajo de *jää’y* [el ser humano] en algo creativo, en energía transformadora, no esclavizante” (36). En este sentido, el *tequio* no es trabajo enajenado, en cuanto el trabajador sigue siendo dueño de su tiempo y de su actividad porque ambos están dedicados al bien común y no al beneficio de un ser externo a la comunidad. El servicio gratuito brindado ayuda a determinar quiénes pueden ser autoridades, no para ejercer un monopolio de poder político, sino para ofrecer su tiempo completo a lo que su comunidad necesite.

Cada uno de los pilares de la comunalidad establece un vínculo importante con la palabra. Por ejemplo, Díaz explica que “no es una locura ni una ocurrencia supersticiosa el que nuestros padres y madres nos hayan enseñado que hay que platicar con la tierra para trabajarla” (32). Antes de la llegada del sistema de votos por conteo de brazos levantados en las asambleas, su principal motor era el *cuchicheo* entre grupos espontáneos de personas: “el papel de autoridades se convertía en el de recolectores de las opiniones para ir las agrupando, según su parecido, porque al final tenían que presentarlas a la asamblea para corroborar si estaban en lo correcto o no” (27). Por un lado, cuando se platica con la tierra, la relación mediadora del trabajo campesino está dotada de senti-

do humano, generado por acción de la palabra; por otro, la conversación informal y espontánea en asamblea permite sopesar pros y contras que afectarán a toda la comunidad, así se genera una reflexión realmente colectiva que resulta del ejercicio de la conversación y no de la suma de opiniones individuales.

En consecuencia, la comunalidad tiene que ver con ciertos procesos de escritura cuando hay un interés manifiesto por ofrecer en forma de *tequio* el texto mismo. La literatura es un trabajo colectivo y, si se tiene conciencia de su proceso comunitario de elaboración, es servicio gratuito a una comunidad lectora. Esta toma de conciencia tiene una expresión material y se comunica por medio de herramientas textuales. A esto, Rivera Garza le llama desapropiación.

Se trata de poner en claro los mecanismos que permiten una transferencia desigual del trabajo con el lenguaje de la experiencia colectiva hacia la apropiación individual del autor. Todo con el fin de regresar al origen plural de toda escritura y construir, así, horizontes de futuro donde las escrituras se encuentren con la asamblea y puedan participar y contribuir al bien común (Rivera 2017).

Lo que se sugiere es una lectura relevante en términos estéticos que, en primer lugar, parta de una ontología de la comunidad (de ahí la atención a la conversación entre Blanchot y Nancy) y que, por otro, revise los procesos de escritura en su anclaje ineludible con el trabajo que permitió a sus responsables hacerlos (siguiendo para ello el sistema propuesto por Floriberto Díaz).

Para leer (y para escribir) desapropiadamente, es necesario atender a las relaciones materiales que les permiten a los escritores un ejercicio de invención que nunca es plenamente individual, pues necesariamente parte de una experiencia colectiva que suele ocultarse bajo la noción de autor y los procesos creativos implicados en ella (como la inspiración o la originalidad). Considerar la escritura literaria como trabajo colectivo y como servicio gratuito no debe conllevar a una lectura ingenua del mercado editorial o de la industria del libro. Lo fundamental es traer al presente de la lectura crítica los procesos materiales de la escritura como práctica social. Considerar la creación como resultado de un trabajo, hecho en condiciones históricas específicas. De esta forma, el

tequio se presenta como la transmisión de ese don comunal que es la palabra y, a la vez, como expresión de comunidad.

IV. Juan Pérez Jolote o la novela testimonial que funda el género en México

En 1952 se publicó en la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, del antropólogo Ricardo Pozas. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Juan Almela (nombre civil de Gerardo Deniz) y las ilustraciones (dieciséis que se intercalan con el texto y la portada), a cargo de Alberto Beltrán, integrante del Taller de Gráfica Popular de la Ciudad de México. Por lo tanto, el proceso de elaboración material del texto implicó la conjunción de, al menos, tres labores: escritura, edición e ilustración. Si bien no tenemos a la mano los detalles de cómo se sumaron estos trabajos para lograr el resultado final (porque escribir esa historia constituiría una investigación aparte), en el libro como producto está contenida una comunidad que se vuelve comunalidad cuando se activa con la lectura.

La narración, escrita en primera persona, cuenta la vida de un habitante del municipio de Chamula, Chiapas, llamado Juan Pérez Jolote. Como la historia está narrada desde la primera persona singular, el texto aparenta ser una autobiografía y, como tal, se inserta en una larga tradición literaria en Hispanoamérica. No obstante, el nombre del autor no coincide con el del personaje principal, lo cual implica que se trata de una biografía novelada. En el prólogo, sin embargo, Pozas aclara que escribió la vida de Jolote tras una serie de encuentros con él y una larga investigación documental de un pueblo tzotzil y, por tanto, es representativa de su grupo social; de esta forma, busca reforzar el vínculo de su escritura con un discurso más historiográfico que literario: “El marco de las relaciones en que se mueve el hombre de nuestra biografía, descrito aquí en sus rasgos más importantes, debe ser considerado como una pequeña monografía de la cultura chamula” (7).

Este mecanismo está en sintonía con la escritura de la microhistoria, según explicaba Carlo Ginzburg en su obra fundamental, donde narra el proceso inquisitorial de Menocchio (un molinero italiano del siglo XVI)

condenado a la hoguera por sostener ideas heterodoxas sobre la creación del hombre, bajo la certeza de que “en un individuo mediocre, carente en sí de relieve y por ello representativo, pueden escrutarse, como en un microcosmos, las características de todo un estrato social en un determinado periodo histórico” (22). Desde este lugar complejo de enunciación, que tiene el interés de comunicar una experiencia para constituir un documento historiográfico y al mismo tiempo transmitir lo relevante de la vida que se registra, Pozas subvierte relaciones tradicionales, tanto con la literatura como con la historia.

Dentro de la crítica literaria, a este tipo de textos, basados en investigaciones materiales, Julio Rodríguez-Luis propone llamarlos narrativas documentales, debido a que el uso de la categoría de *documento* en lugar de *testimonio* permite dirigir una mayor atención a “las circunstancias textuales y extratextuales, así como a los procedimientos narrativos, que influyen en toda narración documental, incluyendo la testimonial propiamente dicha” (12). De igual forma, la consideración del carácter documental de los textos “permite incluir discursos que sólo indirectamente son testimoniales, pero que comparten el énfasis en lo documental que, a fin de cuentas, expresa cierta manera de narrar” (13).

Antes de integrarse a la colección Letras Mexicanas (cuyo catálogo es predominantemente literario), *Juan Pérez Jolote* fue un estudio etnográfico que se publicó en 1948 en *Acta Antropológica* ya con las ilustraciones de Beltrán, mientras Pozas trabajaba como etnólogo en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. La principal diferencia entre la primera edición y la segunda fue su contexto de enunciación. La inclusión de *Jolote* en un fondo dedicado a la promoción de textos literarios invitaba a hacer otro tipo de lectura, aunque conservaba su relación documental con discursos apegados a la búsqueda de la objetividad y el registro fiel desde una perspectiva científica, preservando así un pacto de veracidad con los hechos narrados. Es decir, invitaba a hacer una lectura desapropiada.

En una reseña de 1949 que se publicó en el *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, César Lizardi señalaba la mediación del escritor en la narración de la historia: “me asalta la duda de si por lo menos de cuando en cuando, ese técnico no habrá metido mano para corregir una que otra cosa, pues observo, por ejemplo, que usa a ve-

ces la forma correcta —y casi erudita— del pretérito definido del verbo venir” (163). En un sentido similar iba el comentario de Stresser-Péan que hablaba de “una cierta inquietud en el espíritu del lector que se pregunta de vez en vez si, en esta colaboración [entre Jolote y Pozas], la responsabilidad de tal o cual pasaje no sería más del etnógrafo que del informador” (mi traducción, 249).

Juan Pérez Jolote es importante porque supone que en la escritura de la historia hay precisamente eso, escritura, y que en su reverso se encuentran experiencias que traspasan el horizonte singular de una persona. Dejando de lado la cuestión sobre la fidelidad del texto de Pozas con la experiencia real de Jolote, el libro afirma que para narrar una vida, se emplean mecanismos de la ficción. Por ello, el texto hace hincapié, con su cambio editorial, en que la experiencia de Jolote no llega de manera directa al lector ni siquiera cuando éste lo lee en clave de discurso etnográfico, debido a que no puede escapar de la mediación del antropólogo que la registra.

Por su carácter híbrido, *Jolote* es considerada obra clave en el desarrollo de la literatura documental en México y su influencia ha sido reconocida por escritores que han seguido una línea de trabajo afín. En un ensayo referente a su novela *Hasta no verte, Jesús mío*, Elena Poniatowska expresaba, no sin cierto humor, su relación con Pozas: “Me preguntaba: ‘¿Cómo le haría Ricardo Pozas con su *Juan Pérez Jolote*?’ y envidiaba su formación de antropólogo, su paciencia. Ese libro fue para mí definitivo, y si de mí dependiera hubiera casado a Jesusa con Juan Pérez Jolote” (50).

La escritura de *Jolote* debió requerir no sólo los encuentros entre el antropólogo y el tzotzil, sino también la colaboración entre Pozas y Beltrán para decidir la presentación del texto y el lugar que ocuparían los grabados; más que simples ilustraciones, cuentan partes de la historia que no están expresadas verbalmente. Los dibujos a dos tintas otorgan un tono a la narración y ayudan a construir un ambiente emotivo para lo que se cuenta. Por ejemplo, la primera imagen que aparece en el cuerpo del texto presenta a un Jolote de perfil, muy joven, que mira hacia un cielo de nubes pasajeras mientras empuja un palo contra la tierra, con una mujer y un hombre cuyas caras no se ven a los costados. La ropa blanca del niño contrasta con el atuendo ennegrecido de las otras

personas. “Desde muy pequeño me llevaba mi padre a quebrar la tierra para la siembra; me colocaban en medio de ellos, cuando padre y madre trabajaban juntos en la milpa. Era yo tan tierno que apenas podía con el azadón [...] esto embravecía a mi padre, y me golpeaba” (15).

A pesar de que la tensión dramática de la escena recae en las golpizas que el niño recibía de su padre y que finalmente provocarán la huida de casa, el grabado de Beltrán se detiene en momentos previos y sugiere un distanciamiento entre Jolote y sus padres con la expresión que imprime en el niño, que aparece de pie, inclinado hacia adelante y con la mirada dirigida al cielo (muy atento al paso de las nubes) mientras que sus padres se inclinan hacia la tierra que aran. El aire de esperanza insinuado en el color blanco de la ropa del niño y en su postura corporal, que se erige entre los cuerpos trabajadores de sus padres, es una aportación de la ilustración a la historia narrada. Cuando Jolote decide dejar la casa paterna, lo hace con el deseo de vivir en mejores condiciones.

El grabado que se detiene en el reencuentro de Jolote con su familia también aporta información ausente en las palabras, pero en esta ocasión antecede el pasaje con el que se conecta, de manera que genera expectativas sobre lo que sucederá a continuación en la historia. En la imagen aparecen de nuevo tres personas: Jolote, su madre y su padre. En primer plano está el joven de rodillas, con las manos cruzadas a la altura del pecho y la mirada clavada en el suelo. En segundo plano está un hombre con la mano izquierda levantada y el semblante tenso; un poco atrás de él, una mujer con preocupación en el semblante levanta ambas manos como en señal de agradecimiento. Al fondo se asoman una choza sencilla y algunos árboles.

Después de la imagen, la narración continúa: “—Salí de la finca y me fui para México de soldado. Esto se lo decía yo hincado de rodillas. [...] Vino mi madre y le dije a mi papá: —¿Lo conoces a éste? Yo le dije, hincándome de nuevo: —¡Yo soy Juan, mamacita! Mi madre se puso a llorar [...] No pude platicar con ellos, ya no podía hablar bien el idioma” (52). Además del paisaje, el grabado añade detalles a la narración: mientras Jolote lleva botines, su padre usa huaraches y su madre está descalza. Este detalle subraya la separación entre los miembros de la familia, que en el texto se cifra como el olvido de la lengua materna y el tiempo que tarda la mamá en reconocer a Juan.

Estos pasajes están atravesados por dos temas fundamentales, tanto para Pozas como para este artículo: el trabajo y la comunidad. En el prólogo al libro, el autor explica que Jolote “como todos los hombres de su pueblo, convive dentro de dos tipos de economía: indios con restos de organización prehispánica, la una, y nacional de tipo capitalista, occidental, la otra” (7), pero como el carácter de la narración impide explicar de forma sistemática el funcionamiento económico de la comunidad, éste se explicará en el prólogo y continúa: “el trabajo productivo se organiza por familias, participando en él hombres y mujeres, en cooperación determinada por las relaciones de parentesco, y sin fines lucrativos, pues la mayoría de los productos se destina al consumo de la familia” (8). ¿No es esta organización de trabajo la que se narra justo antes de la huida de Juan? ¿No es ese desmembramiento de la familia el que rompe los lazos más fuertes de la comunidad y trae la miseria a sus vidas? Pozas y Beltrán dotaron de un sentido humano y profundo esta descripción académica del pueblo tzotzil por medio de acciones estéticas como escribir y grabar. De ese modo, mostraron algo que se escapaba del aire objetivo que pretendía tener el prólogo, por medio de la desapropiación de la experiencia de Jolote: el ejercicio artístico no se quedó en “darle voz” al indio chamula, sino que trajo al presente del encuentro con el lector una interpretación de la vida de su comunidad.

Tras terminar de escribir su libro, Pozas regresó a San Cristóbal de Las Casas para leerle el resultado a su informante, que se encontraba muy enfermo por su alcoholismo. En una semblanza dedicada al escritor, Ricardo Méndez cuenta que en ese viaje de regreso “Pozas leyó el texto y Pérez Jolote empezó a reconstruirse lentamente en la semblanza que escuchaba. Al final, emocionado, y con una angustia que se exorcizaba de lo remoto de su alma, expresó: ‘Yo quiero vivir’” (18). De ese encuentro salieron las últimas palabras de la novela: “Así murió mi papá. Pero yo no quiero morirme. Yo quiero vivir” (113). La anécdota, falsa o no, evidencia el carácter comunitario del texto en los términos que se han propuesto a lo largo de este artículo. En este caso, pareciera que ese cuestionamiento radical al que nos enfrenta la muerte del otro, del que hablaban Blanchot y Nancy, estuvo mediado por la elaboración colectiva de esta narración.

En *Juan Pérez Jolote* hay un principio de comunidad que orienta el proceso de compartir la vida propia y narrar (con palabras y grabados) la vida ajena. Esa orientación desactiva nociones de propiedad y originalidad en el texto literario porque manifiesta abiertamente el carácter colectivo de la creación. Las decisiones estéticas (qué contar primero y qué después, cómo generar tensión narrativa, cómo caracterizar a los personajes) y las decisiones éticas (para qué se narra, para quién y cómo se edita el texto) fueron responsabilidad compartida. Es decir, el hecho de que haya un trabajo colectivo detrás de un libro como éste no libera el peso de estas resoluciones, por el contrario, las vuelve asunto común.

En el fondo, había una preocupación no sólo por difundir las penas y glorias de un individuo aislado, sino por mostrar lo que había de sistemático en ellas: la vivencia singular determinada por la experiencia colectiva de un pueblo originario. Las desgracias de Jolote no son causa de la mala suerte, sino que están relacionadas con una violencia colonialista irresuelta. Esto da fuerza al libro de Pozas en un sentido comunalitario porque puede ser leído en clave de *tequio*: por un lado, ha quedado debidamente señalado el trabajo colectivo en la escritura; por otro, está presente también el servicio gratuito, ese que se hace por el bien de la comunidad, y surge precisamente de esa conexión entre un problema social vigente y la narración.

*V. Conclusiones: Había mucha neblina o humo o no sé qué,
de Cristina Rivera Garza*

La escritura documental dispone de nuevas herramientas teóricas para ser entendida a cabalidad. Sería ingenuo pensar que a los cambios tecnológicos que trajo consigo la revolución digital no corresponderían a distintas formas de hacer cultura: reflexionando a partir de la popularidad de la comunicación en línea, Derrida decía que las posibilidades técnicas del archivo no determinaban sólo la conservación del acontecimiento, sino la existencia del mismo (25).

Rivera Garza ha encaminado su trabajo escritural a teorizar sobre los cambios que han desencadenado estas nuevas tecnologías de archivo

en la manera de leer y escribir literatura. Tanto en sus ensayos teóricos como en su producción literaria, hay un esfuerzo por encontrar nuevas palabras para nombrar desde el ahora estéticas emergentes que, sin embargo, no escapan al imán de pasado. De eso se trata también su reflexión sobre la comunidad y la comunalidad en lo que ella nombra *necroescrituras*, neologismo en el que resuena el concepto de necropolítica de Achille Mbembe, que considera que “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir” (17). La autora retoma esta idea para ahondar en las escrituras que responden ante la presencia de la muerte ajena, como un cuestionamiento profundo de sí y un llamado a hacer comunidad.

En la necroescritura (como en la comunalidad) la autoría tiende relaciones de pertenencia (y no de propiedad) entre las personas y las palabras. El bien común que para Floriberto Díaz es la tierra que nos comuna, en la necroescritura es el lenguaje. En este sentido, la autoría es comunal y se sostiene en un trabajo material explícito, que forma parte como proceso y como producto del texto final. Bajo esta perspectiva, el escritor que está inserto en una red de trabajo colectivo responde por el mundo que lo circunda con un servicio gratuito. La necroescritura es un *tequio* que se encarga de las necesidades de la comunidad en medio de condiciones donde la vida se ha precarizado.

Releer algunos hitos de la narrativa documental mexicana desde este horizonte, abre condiciones para una discusión sobre las clasificaciones genéricas que se usan en el estudio de esta literatura y también para repensar su historia como una secuencia que cobra sentido en la manera en que incorpora (literalmente: ‘da cuerpo a’) los asuntos de los que trata con la realidad material que permitió su creación. De allí que *Juan Pérez Jolote* haya podido publicarse como estudio antropológico y como pieza literaria sin cambios en el contenido. Si interpretamos este hecho desde la necroescritura, se hace visible que las clasificaciones genéricas han alcanzado sus límites, debido a que se trata de un texto que pide ser leído en otro son.

Una relectura del canon en atención de estas consideraciones también es posible. El más reciente libro de Rivera Garza, publicado en noviembre de 2016, versa sobre Juan Rulfo y sus trabajos y lleva por

título algo que le dice Miguel a doña Eduviges en *Pedro Páramo*: “Se me perdió el pueblo. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada” (mis cursivas, 30). Por medio de una escritura indócil que cabalga entre varios géneros literarios en una carrera cuyo ritmo y alcance están dictados por el amor, Rivera Garza escribió algo sobre Rulfo en clave documental:

Pero de tanto merodear esas palabras surgió la curiosidad [...] que me condujo a los caminos que recorrió Rulfo en Oaxaca, y luego al Archivo Histórico del Agua de la Ciudad de México, y más tarde a husmear entre los periódicos de la hemeroteca. Había estado en sus palabras pero ahora quería, válgame, estar en sus zapatos. Y si eso no es amor, ¿entonces qué es? (16).

Con la intuición de que en las formas en que Rulfo se ganaba la vida había claves fundamentales para entender sus creaciones literarias, Rivera Garza investigó sobre los periodos en que el escritor trabajó en la Compañía de llantas Goodrich-Euzkadi como agente de ventas, como asesor investigador en la Comisión del Papaloapan tras publicar sus dos libros, y finalmente como editor de textos antropológicos. Rivera indagó también sobre la producción fotográfica documental de Rulfo; fotografías en parte capturadas para el proyecto de modernización al sur del país, en parte para registrar las caminatas y escaladas a las que era asiduo desde su juventud.

En *Había mucha neblina...*, Rivera Garza lleva a la práctica los mecanismos de desapropiación que ella misma había identificado en las necroescrituras y logra un registro de su trabajo como lectora apasionada, investigadora profesional, historiadora y novelista que, a su vez, muestra las bases materiales de la escritura de *Pedro Páramo*. Ella vuelve su contacto con el archivo materia literaria. El discurso está estructurado en el orden que permitió la investigación: en algunos capítulos incluso se repite información, pero siempre es presentada desde perspectivas distintas. La historia del trabajo de Rulfo se entrelaza con la reescritura de *Pedro Páramo* y de algunos cuentos de *El llano en llamas*, así como con una reflexión sobre la promesa del progreso que guió uno de los proyectos más devastadores para la zona sur del país al-

rededor del Papaloapan. *Había mucha neblina* cepilla a contrapelo (con declarada deuda hacia Walter Benjamin) el mito de la modernidad del México de medio siglo y responde con un ensayo de restitución.

El libro cierra con una crónica en español y luego en mixe (traducida por Luis Balbuena) sobre un paseo al cerro de Zempoaltépetl en Oaxaca para celebrar los primeros veinte días de edad de un niño de la comunidad mixe de Tlahuitoltepec. Allí vuelve a aparecer Rulfo que anduvo en esa misma zona y subió esa mera montaña el año de 1955 en compañía del cineasta Walter Reuter.

Aun entonces, incluso cuando Rulfo siempre tuvo en alta estima al pueblo mixe, incluso cuando se identificaba con ellos y les rendía una admiración bastante unilateral, Rulfo 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, rozando sus labios mientras las palabras y los sonidos se esparcen entre la bruma y el follaje (228).

A pesar del ligero sabor a reclamo en estas palabras, lo que predomina es la conciencia de que algo falta. Una vez más, la solución no se trata de “dar voz” ni (como la cita dice) “producir la imagen del habla”. Al final, el mixe se hace presente en la traducción de esa última sección y, de esa forma, queda manifiesto un puente que este libro comienza y que ahora hay que transitar.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, MAURICE. *La comunidad inconfesable*. David Huerta (tr.). Ciudad de México: Vuelta, 1992.
- DERRIDA, JACQUES. *El mal de archivo. Una impresión freudiana*. Paco Vidarte (tr.). Valladolid: Trotta, 1997.
- DÍAZ, FLORIBERTO. *Escrito. Comunalidad energía viva del pensamiento mixe. Ayuujktsënää 'yën-ayuujkwënää 'ny-ayuujk mēk'ājtën*. Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez (eds.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- GINZBURG, CARLO. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik, 1981.

- LIZARDI RAMOS, CÉSAR. “Juan Pérez Jolote. Biografía de un Tzotzil. *Acta Antropológica*, III: 3 by Ricardo Pozas A.”, en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, 12:2 (1949): 162-164.
- MSEMBE, ACHILLE. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Elizabeth Falomir Archambault (tr.). Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2011.
- MÉNDEZ SILVA, RICARDO. “Semblanza de Ricardo Pozas Arciniegas”, en *Serie L. Cuadernos del Instituto de Investigaciones Jurídicas*, 2 (1994): 13-19.
- NANCY, JEAN-LUC. *La comunidad desobrada*. Pablo Perrera (tr.). Madrid: Arena Libros, 2001.
- PONIATOWSKA, ELENA. “Vida y muerte de Jesusa”, en *Luz y luna: las lunitas*, Graciela Iturbide (fotografía). Ciudad de México: Era, 1994. 37-75.
- POZAS, RICARDO. *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*. Juan Almela (ed.). Alberto Beltrán (ilustrador). 3.^a ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Mondadori, 2016.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. “Desapropiación para principiantes” [en línea]. En *Literal Magazine*, 31 de mayo de 2017. Artículo disponible en <<http://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>> [fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017].
- RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO. *El enfoque documental en la narrativa hispano-americana. Estudio taxonómico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- RULFO, JUAN. *Pedro Páramo*. 2.^a ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- STRESSER-PÉAN, G. “Juan Pérez Jolote. Biografía de un Tzotzil. *Acta Antropológica*, t. III, no. 3 by Ricardo Pozas”, en *L'Année sociologique*, 3 (1948-1949): 249-250.

NAYELI GARCÍA SÁNCHEZ

Nació en la Ciudad de México en 1989. Estudió Letras Hispánicas en la UNAM. Trabajó en la Academia Mexicana de la Lengua dentro del programa Español Inmediato del 2011 al 2012. Fue becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas en el periodo 2012-2014 en el área de investigación. Actualmente está escribiendo una disertación sobre la narrativa documental de Nellie Campobello, Elena Poniatowska y Cristina Rivera Garza para obtener el grado de doctora en Literatura Hispánica de El Colegio de México.