

“¿Qué porvenir será tu pasado?”. Entender la realidad actual a través de *Anatomía de la memoria* de Eduardo Ruiz Sosa

“¿Qué porvenir será tu pasado?”. Understanding current reality through *Anatomía de la memoria* by Eduardo Ruiz Sosa

ANDREA ELVIRA NAVARRO

Universida de Salamanca

andrea.elvira@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7103-5580>

Recibido: 07.11.2020. Aceptado: 17.11.2020.

Cómo citar: Elvira Navarro, Andrea (2020). ““¿Qué porvenir será tu pasado?”. Entender la realidad actual a través de *Anatomía de la memoria* de Eduardo Ruiz Sosa”, *TRIM*, 19: 7-28.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/trim.19.2020.7-28>

Resumen: Este artículo supone un acercamiento a la obra narrativa de Eduardo Ruiz Sosa (México, 1983) desde el punto de vista político, atendiendo a su novela *Anatomía de la memoria*. A través de una ficcionalización de su tierra natal, el autor pretende un alejamiento con respecto al pasado para intentar comprender de qué manera el sujeto actual construye su presente en una atmósfera asediada por la violencia y la muerte. Para ello, se llevará a cabo un acercamiento a su particular estilo literario, profundamente lírico, con el que el autor formulará una crítica a los mecanismos de represión estatal en el pasado y en el presente.

Palabras clave: México; biopolítica; violencia; memoria; ausencia.

Abstract: This article is an approach to the narrative work of Eduardo Ruiz Sosa (Mexico, 1983) through his novel *Anatomy of memory* from the political point of view. Through a fictionalization of his native land, the author tries to move away from the past in order to try to understand how the current subject constructs his present in an atmosphere besieged by violence and death. To do this, an approach to his particular literary style, deeply lyrical, will be carried out, with which he will formulate a critique of the mechanisms of state repression in the past and in the present.

Keywords: Mexico; biopolitics; violence; memory; absence.

INTRODUCCIÓN

En 2014, la editorial Candaya publica la primera edición de *Anatomía de la memoria*, el proyecto más ambicioso de Eduardo Ruiz Sosa hasta el momento. Narrador y cronista, su talento narrativo ha propiciado que el mexicano se haya visto incluido en diversas antologías, entre las que sobresalen *Emergencias, doce cuentos iberoamericanos* (2013), coordinada por Jorge Carrión, o *Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana* (2015), por Cristina Rivera Garza, Guadalupe Nettel y Juan Villoro, esta última llevada como representación de la “nueva vanguardia mexicana” a la Feria del Libro de Londres.

A pesar de la calidad de su obra, lo cierto es que la crítica aún no ha centrado la mirada en este autor, razón por la cual se persigue en este trabajo un acercamiento a una literatura exigente consigo misma y con su público para desvelar algunos aspectos claves que permitan entender su visión de la realidad. Se ha escogido como objeto de análisis *Anatomía de la memoria* porque, en cierto modo, configura una especie de poética del autor que canoniza un estilo ya esbozado en su primera publicación, *La voluntad de marcharse* (2008), y que continúa en *Cuántos de los tuyos han muerto* (2019), su último libro hasta el momento. Asimismo, *Anatomía de la memoria* manifiesta las grandes preocupaciones inscritas en su obra —la memoria, la violencia, el duelo y la muerte o la importancia de la escritura—. La recurrencia de estas preocupaciones no es acumulativa, sino que elabora un diálogo constante entre sus obras que, de manera progresiva, se completa según el lector se acerca a ellas.

Tanto sus ensayos como sus cuentos demuestran que su obra se despliega en una estructura rizomática en la que los motivos aparecen interconectados a través de un estilo que diluye las fronteras entre narrativa y lírica. No obstante, debido a la amplitud y heterogeneidad de *Anatomía de la memoria* —se trata de una novela extensa, portadora de numerosos entresijos y subtramas y, por tanto, goza de diversas lecturas—, este análisis se centrará en la obra escogida que se abordará desde el punto de vista político atendiendo siempre al estilo, por cuanto su excentricidad revela de denuncia y de lucha contra el poder impuesto.

Tras una primera toma de contacto con la vida y la obra de Ruiz Sosa, será necesario apuntar al marco teórico que regirá el presente trabajo. En primer lugar, se expondrán aquellas teorías que ayudan a comprender la construcción de un libro en el cual el concepto de ausencia cobra especial importancia, pues este impulsará, desde el punto de vista

temático y estilístico, al cuestionamiento de conceptos como *verdad*, *recuerdo*, *memoria* o *historia*. Por ello, nos referiremos a los postulados de dos figuras representativas de los preceptos deconstructivistas que evidencian la imposibilidad de aprehender la realidad a través del lenguaje: Jaques Derrida y Maurice Blanchot. Asimismo, destacaremos cómo la imposibilidad de rescatar el recuerdo propicia en los personajes de Ruiz Sosa un tipo de escritura que se vinculará al concepto de melancolía, que en la novela se relaciona estrechamente con la violencia y que nos permitirá hablar de “escritura melancólica” (Kristeva, 1997), “escritura del desastre” (Blanchot, 2015) o “escritura doliente” (Rivera Garza, 2015), todas ellas relacionadas con un estilo marcado principalmente por la elipsis, el fragmento, la confusión entre realidad y ficción y, sobre todo, por el uso de recursos que canónicamente pertenecen a la poesía. Además, para obtener una perspectiva sobre el desarrollo de la violencia en *Anatomía de la memoria*, se considerarán los principales postulados sobre biopolítica de Giorgio Agamben así como a las reflexiones de la escritora Cristina Rivera Garza, quien aplica diversos conceptos de biopolítica al contexto mexicano actual.

Llegados al análisis, indagaremos en el peculiar estilo del escritor mexicano para dilucidar la importancia que cobran los recursos estilísticos en su crítica al contexto sociopolítico de México, que da lugar a una obra como acto de resistencia al orden impuesto y cuestiona los moldes establecidos.

1. EDUARDO RUIZ SOSA Y SU OBRA

Eduardo Ruiz Sosa nace en Culiacán en 1983. A pesar de su filiación académica de sesgo científico —estudió Ingeniería Industrial y se doctoró en Historia de la Ciencia— estableció desde la adolescencia estrechos vínculos con la literatura a través de la participación en distintos talleres que orientaron sus gustos como lector y lo hicieron decantarse por un estilo narrativo altamente poético.

Su primer acercamiento al mundo editorial tuvo lugar en 2007, cuando recibe el Premio Nacional Inés Arredondo por *La voluntad de marcharse*, libro de cuentos que comienza a revelar los grandes temas que definen su narrativa. Un año después viaja por primera vez a España, donde se doctora y recibe la I Beca Han Nefkens (2012), que le permitirá cursar el Máster de Escritura Creativa en la Universidad Pompeu Fabra y publicar *Anatomía de la memoria* (2014). Posteriormente verá la luz

Primera silva de sombra (2018), miscelánea de crónica, ensayo y autoficción marcada por el multiperspectivismo y la constante imbricación entre lo real y lo ficcional. Su último libro publicado, *Cuántos de los tuyos han muerto* (2019), compendia una serie de relatos que vuelven sobre la dificultad de narrar la ausencia, la muerte y la violencia.

2. SOBRE ANATOMÍA DE LA MEMORIA

Desde el título, *Anatomía de la memoria* resulta desconcertante. *A priori*, resulta impensable la disección de un elemento meramente psíquico, inmaterial y abstracto como es la memoria; sin embargo, hay que entender la obra como referencia al clásico del Barroco inglés *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, al que la novela del mexicano debe su nombre y estructura; o lo que es lo mismo, su modo de *anatomizar*. En el prólogo de su obra, Burton aclara que no persigue elaborar una investigación sobre la melancolía, sino disertar desde su propia subjetividad acerca de este tema acogiéndose a la estructura del tratado científico (1996: 41-59). Así ocurre en *Anatomía de la memoria*, donde Ruiz Sosa lleva a cabo una personal autopsia en la que se propone “indagar en cómo el peso del pasado nos agobia y nos dirige en el presente y en el futuro” (Ruiz Sosa, 2018b: s. p).

Como se ha señalado en la introducción, se trata de una obra temáticamente compleja, por lo que resulta complejo resumirla. Lo primero que hay que tener en cuenta para abordarla desde el punto de vista político y analizar la relación que guarda con la violencia es la nota preliminar de la obra, por cuanto aporta al contexto de la novela:

Entre 1971 y 1974, en el norte de México, un grupo de estudiantes conocido como Los Enfermos llevó a cabo una campaña que pretendía, de alguna manera, instaurar un nuevo orden nacional.

Este libro parte de algunos hechos reales y de algunos hechos imaginados. Su intención no es la de un texto histórico, pero algo de testimonio surca sus páginas.

Por tanto, recordando la nota preliminar de Fernando del Paso en su libro *Palinuro de México*, nadie tiene derecho de sentirse incluido en los hechos que aquí se narran. Nadie, tampoco, tiene derecho de sentirse excluido (Ruiz Sosa, 2016: 2)

A partir de los años sesenta, la izquierda mexicana comienza a organizarse en México ante la “guerra sucia” que el Estado había iniciado, basada en la persecución, encarcelamiento y/o asesinato de todo aquel que se opusiera a sus directrices. La inoperatividad de los primeros movimientos sociales pacíficos precipitó la lucha armada que defendían determinados sectores, cuyo producto será la formación de la *Liga Comunista 23 de Septiembre* en 1970. Anexos a este movimiento, el grupo revolucionario de Los Enfermos de Sinaloa, dirigido principalmente por estudiantes universitarios, se encaminó desde sus inicios a combatir los aparatos represivos del Estado; no obstante, la progresiva radicalización del movimiento acabó convirtiendo la revolución en una guerrilla finalmente infructuosa (Parra, 2013).

La novela transcurre cuarenta años después de esta campaña, en una ciudad ficticia denominada Orabá. En ella se asistirá al intento de reconstruir el pasado de los antiguos Enfermos a través de distintas voces; sin embargo, a medida que avanza la lectura, se descubre la imposibilidad de obtener una historia objetiva, coherente e imparcial, más aún debido a los achaques de la culpa y la melancolía que el paso del tiempo impone en sus protagonistas.

Desde el inicio, *Anatomía de la memoria* sorprende desde su maquetación —Ruiz Sosa se atreve con la sangría francesa— y su tono profundamente lírico: en una situación descontextualizada, una voz interroga a Juan Pablo Orígenes con preguntas tan enigmáticas como “qué porvenir será tu pasado” (Ruiz Sosa, 2016: 15). Las sentencias, frecuentemente signadas por el encabalgamiento abrupto, presentan a Orígenes huyendo por un violento desierto, acosado por el enigma que supone la figura de Pablo Lezama y por la imagen de su madre en el lecho de muerte. Unas veinte páginas después se desvela esta situación: un representante del Ministerio de Cultura ha encargado a Estiarte Salomón un prólogo que encabezará las obras completas de Orígenes, poeta antaño miembro de los Enfermos, cuyas secuelas aún perviven en el poeta a pesar de los desvaríos que sufre su memoria.

La tarea de Salomón, no obstante, acaba convirtiéndose en una obsesiva investigación sobre el citado grupo revolucionario, en la que se busca reconstruir lo sucedido entrevistando a sus integrantes o a los testigos de sus actos. Es así como el libro se convierte en un “continuo hablar” (84), relato coral que busca la elaboración de una memoria colectiva sobre unos hechos hasta el momento silenciados. El desarrollo de esta empresa llevará a la aparición de diversos personajes entre los

que destacan Eliot Román o Isidro Levi —antiguos adeptos a los Enfermos— y Macedonio Bustos, quien trabaja en la farmacia de Lida Pastor, una muchacha que procuró cobijo a los Enfermos durante las redadas policiales.

A través de diferentes entrevistas, se va revelando que el comportamiento de los personajes está marcado por una ausencia que los atormenta: Juan Pablo Orígenes pierde a su madre cuando se ve obligado a abandonar Orabá en los tiempos de la Enfermedad y, en el presente, se ve privado de la capacidad de recordar con claridad debido a una posible demencia, lo que le hace cuestionar incluso su propia identidad y confundirse con un individuo llamado Pablo Lezama.

Eliot Román, traficante de libros prohibidos, será acosado por la culpa que acarrea la desaparición de Norma Carrasco —su tía y amante— por haber colaborado con él y con los Enfermos. Como consecuencia, cada año urde un “Ensayo de Resurrección” que consiste en esconder sus libros por la ciudad y así hacer creer que los Enfermos están volviendo a surgir para culminar la Revolución truncada en el pasado. Por su parte, Isidro Levi condensa una pérdida común a los antiguos revolucionarios: la de los ideales que en el pasado los impulsaron a la lucha por la justicia.

Al testimonio de los Enfermos se sumará el del boticario Macedonio Bustos, quien, incapaz de aceptar la muerte de Lida Pastor, sostendrá a lo largo de la novela que esta sigue viva para descubrir al final que es el boticario quien suplanta su identidad. Además, la negligencia médica que provoca la pérdida de su mano le llevará a fingir un anhelado oficio de doctor restaurando retratos en casa de Lida, a los que trata como si fueran personas reales a quienes debe curar.

Al mismo tiempo, descubrimos la pérdida que exaspera a Estiarte Salomón y que se esconde detrás de la inusual necesidad de escribir la historia de los Enfermos: su hermano fue asesinado por una bala perdida.

Todo esto dará lugar a “[e]l libro de las pérdidas, (...) la trama absurda y necesaria” (114), donde la historia queda sometida a la cirugía que cada personaje aplica a sus recuerdos y al deseo de que todo hubiera sucedido de otro modo.

El final de la novela es abierto porque la investigación de Salomón constituirá un *collage* de impresiones y recuerdos donde la verdad se ha disuelto y cualquier reconstrucción del pasado se presenta imposible.

3. NARRAR LA VIOLENCIA: LA ESCRITURA DE EDUARDO RUIZ SOSA

Como se ha adelantado en la introducción, en la narrativa de Ruiz Sosa la ausencia se extrapola al plano temático y, a la vez, influye en el modo de narrar. Una de sus manifestaciones, comentadas con respecto al argumento, estaba basada en la angustia de los personajes ante la imposibilidad de rescatar unos hechos que traen consigo el delirio, el silencio, la mentira. Esto nos lleva a pensar inevitablemente en Jacques Derrida y su filosofía de la deconstrucción. A propósito de *Cuántos de los tuyos han muerto*, obra que precisamente se abre con una cita del francés, alega Sánchez Aguilar:

[E]s la ausencia de las cosas, su anulación, su desaparición, lo que permite y revela el lenguaje; por esta razón, el significado de las cosas no es nunca esencial, estable, eterno. Por esta razón, hay siempre una grieta. (...) Ruiz Sosa (...) traslada ese juego de desajustes ontológicos y abismos del significado a un terreno vital y dolorosamente humano (2019: s. p).

En efecto, no solo esta, sino prácticamente toda la obra de Ruiz Sosa, se narra deconstruyendo el lenguaje, la identidad, la historia, la memoria, a través de una problematización del *logos* como verdad y sentido unívoco de la realidad mediante la incongruencia discursiva de sus personajes, que permite atender a los valores que cobra la escritura a través de la metáfora o la elipsis.

A través del concepto de *différance*¹, Derrida expone “la imposibilidad, para un signo (...) de producirse en la plenitud de un presente y de una presencia absoluta” (Derrida, 1986, 90), es decir, mediante la enunciación no se puede obtener aquello que se evoca sino una “huella” incapaz de “reanimar” la presencia originaria. Aplicar esta postura a la novela conlleva asumir su ambigüedad: puesto que los contenidos de la memoria se presentan en diferido, la narración se verá colmada de vacíos de contenido con respecto al ser originario del que proviene. En este sentido, dichos vacíos han de leerse como revelación de una nueva forma de entender la realidad, por lo que el lector no debe desentrañar las incoherencias que surgen en el texto, sino adoptar una actitud de lectura en cierta medida juarrociana: “[I]os espacios vacíos son

¹ Concepto con el que Derrida alude a las dos acepciones del verbo *diferir*, y que revela la *différance* como temporización —de donde surgiría la diferencia— y como espaciamento —presentación de la realidad en diferido— (1994: 37-63).

más necesarios / que los espacios llenos. / La vacuidad funda las cosas / y aligera el ser / mientras mide los mundos” (Juarroz, 2018: 309).

Dicha postura, reflejada en la novela, nos remite a autores como Maurice Blanchot y la “escritura del desastre”, un tipo de escritura fragmentaria mediante la que se evidencia un sentimiento de desasosiego, desarreglo (Blanchot, 2015: 56). El recurso al fragmento “no hace que el pensamiento desaparezca, sino que lo convierte en cuestiones y problemas, afirmaciones y negaciones, silencio y habla, signo e insignia” (51). En cierta medida, se podría asociar esta escritura del desastre a lo que Kristeva reconoce como “escritura melancólica”, marcada por una “afectividad en lucha con los signos, desbordándolos, amenazándolos o modificándolos”, que supone una “lucha del sujeto con el desmoronamiento simbólico” (1997: 27).

Por otra parte, la estructura fragmentaria no determina solo la estructura, sino que se extiende al nivel pragmático: las mentiras que urden los personajes y la ambigüedad que estas generan dan lugar a una fractura discursiva que abre una multiplicidad de frentes argumentales conforme avanza la lectura. El hecho de que estos no siempre se esclarezcan, sino que susciten diversas hipótesis en el lector, permite hablar de *Anatomía de la memoria* como una “ausencia de libro” por tratarse de un libro inagotable, infinito (Blanchot, 2008: 543-557).

Ahora bien, cabe preguntarse qué razones impulsan la “escritura del desastre” o la “escritura melancólica”. Desde Bataille (1992) hasta Butler (2006), son muchos los pensadores que han reflexionado sobre la imposibilidad de narrar tras una experiencia traumática vinculada a la violencia, el eje que vertebra la desgarrada escritura de Ruiz Sosa. Para Adriana Cavarero, las aspiraciones de la violencia contemporánea se basan, principalmente, en atentar directamente contra los individuos diseminando la continuidad del cuerpo que asegura su identidad, lo que da lugar a un “crimen ontológico”, pues el desmembramiento del cuerpo implica despojar al individuo de toda su humanidad (2009: 56). Tales circunstancias son concebidas por la autora como “horrorismo”, por tratarse de una violencia de carácter brutal y delirante que “paraliza” al testigo cuyo grito, como el de Medusa, se emite “mudo, estrangulado” (38).

La expresión de este mutismo que generan los nuevos mecanismos de violencia podrían concebirse, en términos de Rivera Garza, como “escritura doliente”, aquella que surge precisamente

cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso muestra imaginación; entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor (2015: 14).

Metafóricamente, Rivera Garza habla del desmembramiento de los cuerpos a través de la acción de un “Estado sin entrañas” (2015: 11-12) que ya no solo opera mediante la violencia física que deshumaniza, sino que ha perfeccionado sus mecanismos burocráticos para atentar contra el individuo sin repercusiones legales (11-12). Desde una perspectiva biopolítica², la mexicana reflexiona sobre la violencia que desde finales del siglo XX y principios del XXI asola México, donde el estado de excepción, como apuntaba Walter Benjamin, se ha convertido en regla (1989: 182) y liga el presente a una imposibilidad de progreso, inmerso en las ruinas del pasado y visto por “el ángel de la historia” como “una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies” (183). Este estatismo provoca que las sociedades contemporáneas se conviertan en asidero de violencia desmedida e irrefrenable, que terminan por asumir el estado de excepción que anula el disenso político y que, según Giorgio Agamben, convierte a todo individuo en *homo sacer*³ —en este sentido, Agamben hablará en términos de “tanatopolítica” a partir de la Segunda Guerra Mundial—.

Ante esta situación, *Anatomía de la memoria* constituye un proyecto artístico que cuestiona las estructuras de poder propiciadoras de dicho estatismo, consciente de la necesidad de reparar en los distintos mecanismos de violencia objetiva que los sistemas sociopolíticos ejercen sobre los individuos y que propicia la violencia subjetiva⁴. Comprende, pues, la “urgencia de dolerse”, de narrar el dolor para “articular la

² Biopolítica hace referencia a los mecanismos de control que el poder ejerce sobre la población desde el punto de vista biológico, es decir, se relaciona directamente con el control de la salud y el bienestar de los individuos.

³ *Homo sacer* alude a una figura del derecho romano que se refiere al individuo contra el que se puede atentar impunemente debido a la reducción de su vida a una función meramente política (Agamben, 2006: 130-131).

⁴ Violencia objetiva y subjetiva son conceptos con los que Slavoj Žižek alude a los mecanismos de violencia que se desencadenan en nuestra sociedad. Aunque se aplicarán más adelante, cabe apuntar que la violencia objetiva identifica la violencia basada en el control y el sometimiento del individuo a través del sistema político y económico o del propio discurso, mientras que la violencia subjetiva alude a la violencia explícita que se ejerce directamente sobre los cuerpos (2019, 9-10)

desarticulación muda con que nos atosiga el estado espeluznante de las cosas a través de estrategias escriturales que (...) activen el potencial crítico y utópico del lenguaje” (Rivera Garza, 2015, 14-15).

A continuación, se demostrará cómo *Anatomía de la memoria* evoca el dolor producido por el *desastre* a través de una “memoria rota” que asume lo irrepresentable del horror contemporáneo a través de un “tajo” narrativo (Noguerol, 2020) que se funda en la ambigüedad de un texto altamente poético.

4. LA VIOLENCIA EN *ANATOMÍA DE LA MEMORIA*

Como se señaló al principio, *Anatomía de la memoria* reaviva el pasado revolucionario de los años setenta mexicanos a través del relato de Los Enfermos de Culiacán, el cual, a pesar de su impacto sobre la sociedad de la época, no ha trascendido en la Historia de México, cuyas causas se sintetizarían así en la novela: “La mentira, escribió, es la fundación del País” (Ruiz Sosa, 2016: 31). Ruiz Sosa alude así a la capacidad de manipulación que Ellos —así alude al Estado— poseen para la construcción de un relato oficial que no necesariamente ha de corresponderse con la realidad. De este modo, *Anatomía de la memoria* apunta a un acto de violencia simbólica que pone en entredicho el concepto mismo de Historia, como bien se explicita en la obra:

La historia tiene orillas y sus bordes son afilados. Su muerte, Salomón, como la mía, ya está escrita en el libro que Ellos escriben. Usted y yo ya estamos muertos, o quizás haya que decir: ya estaremos muertos cuando dejemos de hablar (37)⁵.

De este modo, la Historia como relato objetivo e inalterable es rebatida y sometida a crítica, acusando al Estado de instrumentalizar el lenguaje para, en este caso, condenar al individuo a una borradora inexorable a través del silencio y el olvido. La negación del Ministro de Cultura a publicar la biografía de los Enfermos o la edificación sobre “las ruinas del pasado” —“las casas que fueron cárceles hace años, las casas que fueron teatros o cines que se quemaron o bibliotecas abandonadas y sin libros ni lectores...” (152)— son formas de olvido impuestas por el Estado que suponen obviar la crueldad que desestructuró la ciudad de

⁵ Con el fin de ilustrar visualmente cómo se compone *Anatomía de la memoria*, se conservará la sangría francesa en las citas del libro.

Orabá. Según Paul Ricoeur, la misión del poder con la apelación al olvido es inculcar en la población una búsqueda de paz y de concordia, haciéndolo ver como cauterizador de heridas (Ricoeur, 2004: 577-578) y dando como resultado el “síndrome monoteísta” que validaría el discurso del Estado como única verdad posible (Esposito, 2009: 117); no obstante, esto no sería más que un acto de violencia simbólica que trae consigo la amnistía de sus verdugos y que da lugar a una sociedad herida donde la violencia se perpetúa y donde las víctimas conviven alienadas: “lo que yo quiero es olvidar. No me importa la justicia” (Ruiz Sosa, 2016: 44).

Otro caso de violencia que denuncia *Anatomía de la memoria* es el de los desaparecidos. Con respecto al asunto biopolítico, el interés de las desapariciones radica en ser uno de los ejemplos más explícitos de la perpetuación de la violencia del pasado en nuestros días y en el viraje que esta ha experimentado. Cuando hablamos de desapariciones no solo cabe referirse a lo que Žizek denomina violencia subjetiva, sino que esta también se vincula con la violencia sistémica a través de la privación de dignidad al individuo que desaparece y a su familia debido a la ineptitud del “Estado sin entrañas” en cuestiones de bienestar social. Según Judith Butler, la ausencia de cuerpo legitimaría a quien ejerce la desaparición porque esta permite hablar de “sujetos irreales”, por lo que “desde el punto de vista de la violencia no hay ningún daño o negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas” (Butler, 2006: 60). Se obtiene así lo que Adriana Cavarero denomina “crimen ontológico”, por cuanto despoja al individuo de su propio cuerpo, que es lo que recoge la esencia del ser humano (2009: 36). Esta postura se hace patente en el discurso de los personajes de la novela: “Para el Estado, la muerte es una ausencia, y la ausencia de muerte es el olvido. Los que duermen en la bahía no han muerto todavía: siguen desaparecidos” (Ruiz Sosa, 2016: 31).

Ahora bien, este tipo de violencia es posible debido a la configuración de un Estado panóptico que somete y vigila continuamente al individuo y que se explicita en el discurso de los personajes:

“No pierda el tiempo y escape ya, Salomón, Ellos son veloces y nunca olvidan, no se cansan porque no tienen cuerpo, su cuerpo está hecho de muchos cuerpos, eso es la burocracia: una hidra poderosa” (Ruiz Sosa, 2016, 17).

La metáfora de la hidra poderosa encierra una potente crítica que advierte de la despersonalización y disgregación que han experimentado los sistemas políticos actuales a través del esquema panóptico que, en este caso a través del aparato burocrático, favorece la omnipresencia y vigilancia que coarta la libertad del individuo y, además, relega la responsabilidad del poder a una entidad indeterminada y constantemente reemplazable (Foucault, 2012: 227-261). En este sentido, no es casual que Ellos sea la denominación que se escoge para aludir al sistema, ya que no existe un culpable a quien rendir cuentas sino un esquema panóptico capaz de controlar y de constituir sujetos a imagen y semejanza —de ahí que Ruiz Sosa conciba el Estado como “máquina que engendra otras máquinas” (Ruiz Sosa, 2016: 294)—.

Para zanjar esta cuestión, aunque no se propone en este artículo un minucioso análisis del espacio, lo cierto es que este se vincula estrechamente con la violencia. Al haber relegado al olvido la Historia de la ciudad en los tiempos de los Enfermos, Orabá representa una “ciudad ausente” (Piglia, 2015), donde todo es ambigüedad con respecto al pasado y a lo perdido. Además, se trata de una “descripción deslocalizada” (Žižek, 2019: 9), es decir, aquella que crea un espacio propio inexistente que coincide plenamente con el real, lo que permite universalizar una situación concreta como es el estado de excepción permanente que representa el contexto del México actual, un recurso frecuente en la literatura que otros mexicanos han evidenciado en sus obras: la Comala de Rulfo, el Remandrín de Daniel Sada o La Matosa de la coetánea Fernanda Melchor son solo algunos ejemplos de descripciones deslocalizadas que vienen a representar el México rural asediado por la precariedad en distintas épocas.

Dicho espacio, muy vinculado al cronotopo rulfiano por sus vínculos con la violencia y la muerte, genera una atmósfera asfixiante transmitida por la cerrazón de las casas, la noche confusa “donde los pasos de los perseguidos se confundían con los pasos de los perseguidores, con el estruendo de los tiros, con las puertas que se abrían y se cerraban” (Ruiz Sosa, 2016: 40) y donde se sueña “en la medida en que el calor y la humedad nos permiten soñar en estas latitudes” (10). Por su parte, la visión heraclitiana del río en constante devenir nos permite entender que el contexto de la novela remite a una ciudad condenada a repetir su pasado, sin posibilidad de superación: “el río con su cauce de baba lenta y sumisa, con su nombre repetido en el nombre de la ciudad, donde todo regresa” (41),

Con respecto al desierto, espacio recurrente en todos sus libros y plasmado en este caso por el recuerdo de Orígenes, se configura como asidero de violencia y de muerte que destruye la concepción de este como tránsito hacia una tierra prometida alejada de la violencia que asola el país. Dicha concepción se observa en pasajes de deuda rulfiana como el siguiente:

El desierto, apuntó Orígenes, es el recuerdo lejano de una tierra prometida que siempre está allá, donde termina la llanura rota. Todo es desierto, todo es la enunciación de una promesa, y el desierto no me lo prometió nadie (31).

La melancolía y el desencanto que desprenden estas líneas nos remiten a cuentos como “Nos han dado la tierra” (Rulfo, 1989: 114-118), donde las esperanzas de los personajes son puestas en el Estado que promete un bienestar siempre postergado en una atmósfera hostil donde la esperanza de progreso, como todo en la novela, también está “ausente”.

4.1. La fractura como escape: combatir la violencia con la invención

Hasta aquí se ha intentado dilucidar la manera en que *Anatomía de la memoria* señala los distintos tipos de violencia que se desarrollan en el contexto mexicano al que alude, una crítica en la que, en cierta medida, ya se intuye un estilo que trasciende lo que convencionalmente asociamos al modelo narrativo de novela. Sin embargo, será cuando los personajes traigan el pasado a colación que se manifieste de manera más explícita la escritura del desastre, melancólica o doliente que demuestra el estado de “duelo no cumplido” en que se ven sumidos los personajes y que los ancla en “un pasado que no pasa” (Kristeva, 1997: 55-56).

Quizás el personaje que mejor evidencie este tipo de escritura sea Juan Pablo Orígenes, pues debido a la demencia, su discurso será articulado bajo un hermetismo que opaca cualquier conclusión al respecto. Así se aprecia en el siguiente pasaje, donde el poeta está relatando a Estiarte Salomón el interrogatorio al que fue sometido cuando fue encontrado por Ellos:

¿Qué pasó en la frontera cuando Pablo Lezama perseguía a Juan Pablo Orígenes, el Enfermo?,
Y yo les respondía:

Pasó un viento frío como un cuchillo frío,
Y Ellos se quedaban en silencio,

Pasó un viento frío como un cuchillo frío y un convoy de inmigrantes que aquella misma madrugada empezaba a cruzar la frontera sin saber que iban a encontrar sus cuerpos sin vida unas semanas después despedazados a tiros por las mafias, eran más de setenta,

Pasó un viento frío como un corazón frío y la madre de Juan Pablo Orígenes se moría irremediabilmente

(...)

Pasó un viento que una herida en la garganta calla un grito el último dolor de otra vida y el primero de tantos años sin nombre o con dos nombres pero sin más cara que la superposición de un recuerdo perdido y otro encontrado; y no hubo más, Juan Pablo Orígenes se murió, ya te expliqué eso, Salomón, pero muchas veces yo he pensado esto: ¿y si un día despierto y me doy cuenta de que no soy Orígenes, y que soy, y siempre he sido, Pablo Lezama? (Ruiz Sosa, 2016: 108-109)

Lo curioso del fragmento es observar que recurre a elementos de carácter poético para enfatizar el carácter violento del relato, conformado por extensas oraciones que dejan sin aliento al lector cuyo ritmo es determinado por la anáfora. Asimismo, las imágenes plasmadas —el viento frío, el cuchillo frío o el corazón frío— evocan la hostilidad y la muerte característica del contexto del exilio en la frontera mexicana. Aunque quizás el recurso que más llama la atención es la ausencia de puntos: el final de las oraciones lo determina el encabalgamiento abrupto, hasta ahora relegado únicamente a la poesía que intensifica la catarsis que trae consigo evocar un pasado marcado por la violencia.

A través de la cita se desprende esa escritura doliente que nos permite asociar a la obra con la estética del “barroco frío”, que consiste en acogerse a recursos como la fractalidad, la elipsis o la confusión entre realidad y ficción para denunciar la desestabilización característica de las sociedades actuales sin renunciar a la lucha a través del arte (Noguerol, 2013), en este caso a través un discurso delirante en el que lirismo y desvarío se funden para mostrar la confusión en que se encuentran sumidos los personajes.

La última oración refleja el enigma inscrito en la figura de Pablo Lezama, quizás una necesidad expiatoria del poeta para soportar la culpa del pasado —“quizá la memoria de Orígenes ya no se conformaba con la traición y se inventaba personajes” (Ruiz Sosa, 2016: 59)—. Orígenes duda de su propia identidad, y el hecho de que el lector nunca descubra la

verdad sobre este individuo provoca que sus expectativas se trunquen y se cuestione la posición de víctima o victimario del poeta Enfermo. Dicha situación es la que permite hablar de *Anatomía de la memoria* como “ausencia de libro” blanchotiana, debido a que dicha incógnita no se desvelará en las páginas de la novela.

Ante esta situación de confusión marcada por una enfermedad de la memoria, personajes como Eliot Román o Macedonio Bustos sobrevivirán a sus pérdidas a través de un olvido deliberado al que acompaña la invención de una realidad alternativa al presente decadente y hostil en el que habitan y que les permita una conciliación con su pasado. Esta decisión dará lugar a una serie de comportamientos extraños y delirantes cuyo producto será un “realismo histérico” (Noguerol, 2013) que acerca a Ruiz Sosa a autores como Daniel Sada o David Toscana — este último habla de sus novelas como “realismo desquiciado”—, quienes colman la realidad de exceso para subrayar su denuncia: la errancia por la ciudad con noches a la intemperie, el asesinato o la colección de “fragmentos anatómicos” son solo algunos ejemplos de las acciones colmadas de exceso en la novela, donde se evidencia el caos y la ambigüedad que rige un contexto asediado por la violencia.

Entre estos comportamientos delirantes, merece la pena detenerse en este último caso, que se relaciona con la necesidad del objeto-reliquia que rinde culto al ausente y al que el afectado por el duelo otorga una carga simbólica y emotiva⁶. Reparar en ello lleva a Eliot Román a desarrollar un comportamiento que revela la importancia de lo abyecto en la construcción del yo (Kristeva, 2004: 7-14): ante la ausencia del cuerpo de su tía Norma, de la que solo conserva un mechón de pelo, el personaje decide elaborar una “arqueología” propia que atestigüe su vida —“para no olvidar, finalmente, quiénes hemos sido”— que le lleva a coleccionar *fragmentos* de su propia anatomía entre la que aparecen sus dientes, sus uñas o una piedra de vesícula (Ruiz Sosa, 2016: 224-225). Este tema, también presente en su cuento “El dolor los vuelve ciegos”⁷ corrobora la

⁶ Se trata de un tema recurrente en la obra del mexicano. Así, “Naturaleza fragmentaria de la ausencia” (Ruiz Sosa, 2018: posición en Kindle 1157-1287) y el cuento “La garra de la estatua” (2019), reivindican la importancia del objeto en la consumación del duelo.

⁷ El protagonista de este cuento se ve abocado a la búsqueda incesante de su hermano en la morgue de la ciudad. Su desaparición colma de dolor y desasosiego a una familia incapaz de afrontar el duelo sin cuerpo al que velar. Tras meses de identificación infructuosa, optará por otorgar a su hermano un cuerpo que no sabe si es el suyo para terminar con el sufrimiento (2019).

necesidad del cuerpo a la que aluden autoras como Cavarero o Butler a la hora de consumir el duelo y que, en términos biopolíticos, reclama la responsabilidad del “Estado sin entrañas” que desestima los cuerpos a partir del exceso.

A su vez, el “realismo histérico” que rige la novela desvela que, a pesar de la muerte, la violencia y la imposibilidad de progreso, sus personajes se niegan a “aceptar lo que nos duele” (342). No sucumben a la resignación, urden sus mentiras para combatir la soledad y el silencio que trata de imponer el olvido. De este modo, se deduce que la escritura elíptica y fragmentaria va más allá de la construcción gramatical. A pesar de que el fragmento marca estructuralmente la novela, este resulta especialmente relevante en el plano del contenido, en lo (no) dicho y tergiversado, lo que fortalece una unión entre fondo y forma que trasciende el significado de las cosas convencionalmente establecido. Por ello se puede afirmar que *Anatomía de la memoria* se configura a la manera burtoniana:

El libro confrontará, pues, una fatalidad astral y un esfuerzo de liberación; ambos quedarán estrechamente vinculados; hasta el final de la obra, el mal no dejará de ejercer su amenaza: pero también hasta el final, la esperanza de la curación, el optimismo del recurso curativo no dejará de animar a su autor (Burton, 2013: 13).

En Estiarte Salomón se evidencia con especial claridad este tipo de resistencia. A lo largo de la novela, el redactor de la historia de los Enfermos decide abandonarse a la escritura porque creía que así “corregiría” un pasado marcado por la ausencia de su hermano. Al reparar en la irresolubilidad de dicha ausencia, sucumbirá progresivamente al delirio del resto de personajes y, al final del libro, sustituirá a Macedonio Bustos en su oficio de boticario y de restaurador de los retratos de la casa de Lida, corroborando así las posibilidades que la invención otorga en su lucha contra el dolor y la violencia pasada.

Por tanto, el vacío narrativo, más que un obstáculo, supone repensar el pasado para, a partir de este, configurar el futuro y contestar a la pregunta que acecha explícitamente a Juan Pablo Orígenes y que abre este artículo: “¿Qué es lo último que quieres recordar, qué porvenir será tu pasado?” (Ruiz Sosa, 2016: 15). La recursividad de esta pregunta, que remonta a obras como *Farabeuf o la crónica de un instante*, del

mexicano Salvador Elizondo⁸ supone una vuelta de tuerca a la obstinada búsqueda de un pasado irrecuperable debido al paso del tiempo. Con la mentira, Ruiz Sosa trasciende la frustración de dicha situación abriendo un horizonte de posibilidades que no reclama una recomposición fidedigna de los hechos, sino la posibilidad de inaugurar un futuro repensando lo ya sucedido y resistiendo a acatar el presente en que habitan. Se trataría de lo que Ana M. Amar define como “condición fantasmática”, que consiste en la asunción de la derrota, pero resistiendo al olvido y a la resignación al sistema (2010: 28). En este sentido, cobran especial relevancia las declaraciones de Isidro Levi:

En el ahora no podemos resolver nada: siempre estamos tratando de corregir el pasado, pero el pasado, como el futuro, es intocable, le dijo Isidro Levi,
por eso escribimos, porque tenemos la esperanza de corregir lo que somos, lo que fuimos: sabemos que es imposible retocar el ayer, pero nos aferramos a dos cosas: la modificación del registro del pasado y el olvido de esa modificación: repitiendo el trabajo del escritor una y otra vez esperamos que por reiteración todo cobre realidad, todo se olvide o se ancle en la memoria; en este sentido la escritura y la oración son semejantes: el que se acerca a la oración, como el que se acerca a la escritura, Salomón, es alguien que sufre una pérdida, una constante pérdida que no se termina nunca (Ruiz Sosa, 2016: 101-102).

Esta concepción nos remite a la escritura como *phármakon*; esto es, como veneno y antídoto (Derrida, 1997: 140-175), porque la palabra no constituye un recurso fiable para representar la realidad pero, paradójicamente, es la única manera de aludir a ella; en otras palabras: a través del libro, la memoria de los Enfermos sobrevive al olvido definitivo, como Levi: “que ahora nadie piense que ya hemos muerto: no está muerto el que sigue hablando, no está muerto el que vive en el libro” (Ruiz Sosa, 2016: 58). Así, que este personaje asemeje la escritura a la oración no resulta fortuito; el libro se concibe, en su expresión más borgeana como reliquia u “objeto sagrado” (Borges, 1960: 157) por su capacidad de expresar el caos al que el individuo se ve sometido, por expresar el mundo mismo: “El mundo, según Mallarmé, existe para un

⁸ En la novela de Elizondo, “¿Recuerdas?” es la pregunta que acecha casi cada intervención de los personajes, que buscan de manera obsesiva reconstruir un instante del pasado.

libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo” (162-163).

Así, *Anatomía de la memoria* se erige como acto resistencia, tal y como lo concibe Néstor García Canclini, como lucha contra el poder hegemónico con el que contribuye a «modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable» (2013, 30) creando un «paisaje inédito de lo visible» que da cuenta de la ambigüedad y el caos que rigen aquellas sociedades donde la posibilidad de emancipación se torna inaccesible. Constituiría, pues, un ejemplo de lo que Maffestoli denomina “pequeñas utopías intersticiales, en un plano discreto, que manifiestan un instinto de conservación grupal” (en Noguero, 2012: 58), en este caso apelando a “la salvación por la escritura y, con ella, por la memoria y el arte” (60).

CONCLUSIONES

El principal cometido de este trabajo ha sido, desde el inicio, contribuir al conocimiento de la narrativa de Eduardo Ruiz Sosa a partir de dos de los aspectos más importantes de su producción, la ausencia y la violencia, para analizar la obra capital de un autor bastante desconocido aún para la crítica, pero cuya originalidad permite reconocerlo como una de las voces más prometedoras del actual panorama literario en español.

En primer lugar, se han establecido algunas señas biobibliográficas que revelan a un escritor joven y ambicioso de formación interdisciplinar —tal y como suele ocurrir con los autores del “barroco frío”—. Asimismo, atender al argumento de la novela y al contexto en que se sustenta ha permitido vislumbrar su interés por la realidad mexicana sin renunciar a hacer “alta literatura”. Posteriormente, se ha trazado un itinerario interpretativo de su particular estilo, apelando tanto a fuentes filosóficas como literarias y sociológicas, mostrando así la heterogeneidad característica del pensamiento de Ruiz Sosa.

Yendo de lo general a lo particular y en el análisis de la obra, se ha intentado demostrar cómo la ausencia rige la poética de *Anatomía de la memoria*, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, influyendo de forma clara en la estructura de la novela, en el tratamiento de los personajes —equivocos en sus identidades e informaciones— y en las estrategias retóricas —elipsis, uso “extrañado” de sangrías y signos suprasedgmentales— que definen su peculiar estilo. De esta manera, se ha constatado que el contenido temático queda supeditado a la forma, dando

lugar a lo que R. Barthes denomina “texto de goce”, aquel que “desacomoda (...), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (1993, 25), es decir, obliga al lector a detenerse, releer, pensar la narración y repensar, consecuentemente, la realidad.

Por ello, *Anatomía de la memoria* ha permitido entender las nuevas formas de resistencia “intersticial” —a través de la palabra, a través de la encarnación física del recuerdo, del objeto— emprendida por la literatura en los últimos años: una resistencia que revela la posibilidad de supervivencia de la utopía a través de la escritura y el recuerdo de lo sucedido, instando a su vez a repensar nuestro tiempo, algo que sintetiza excepcionalmente nuestro autor:

Creo que, a veces, enfrentarse a la historia requiere del valor para buscar lo que en aquel lejano entonces no pudimos o no quisimos ver. Creo también que si nos es posible ver, gracias al conocimiento de la historia, que en el pasado cerramos los ojos ante el presente y dejamos que el mundo siguiera su curso, hoy, viendo las consecuencias, nos atreveremos a ponernos de pie y a defender el futuro. Si antes había un atisbo de duda, ahora lo sé: la historia será mi porvenir (Ruiz Sosa, 2012: 4)

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2006), *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pretextos.
- Agamben, Giorgio (2005), *Estado de excepción, Homo Sacer, II, I*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Amar, Ana M.^a (2010), *Instrucciones para la derrota: narrativas éticas y políticas para perdedores*, Barcelona, Anthropos.
- Barthes, Roland (1993), *El placer del texto y lección inaugural*, España, Siglo XXI Editores.
- Bataille, Georges (1992), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.

- Benjamin, Walter (1989), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*, Argentina, Taurus.
- Blanchot, Maurice (2008), *La conversación infinita*. Madrid, Arena Libros.
- Blanchot, Maurice (2005), *El libro por venir*, Madrid, Editorial Trotta.
- Blanchot, Maurice (2015), *La escritura del desastre*, Madrid, Editorial Trotta.
- Borges, Jorge Luis (1960), *Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Burton, Robert (2013), *Anatomía de la melancolía I*. Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Butler, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- García Canclini, Néstor (2013), “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” *REVISTARQUIS*, 2 (1), 16-37.
- Cavarero, Adriana (2009), *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona, Anthropos.
- Derrida, Jacques (1986), *De la gramatología*, Madrid, Siglo XXI Editores, S.A.
- Derrida, Jacques (1994), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Derrida, Jacques (1997), *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- Elizondo, Salvador (2006), *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Esposito, Roberto (2009), *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona, Herder.
- Foucault, Michel (2012), *Vigilar y castigar*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Kristeva, Julia (1997), *Sol negro. Depresión y melancolía*, Venezuela, Monte Ávila.

Kristeva, Julia (2004), *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI Editores.

Melchor, Fernanda (2017), *Temporada de huracanes*, Barcelona, Literatura Random House.

Noguerol, Francisca (2012), “Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana”, *Zama*, 4(4), pp. 53-64.

Noguerol, Francisca (2013), "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español", En J. Montoya Juárez, & Á. Esteban, *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 17-31.

Noguerol, Francisca (2020), "Hacia una poética del tajo. Escritura y memorias rotas", En O. Ette & Y. Sánchez, *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pp. 123-138.

Parra, Sebastián (2013), “Estudiantes radicales en México. El caso de los ‘enfermos’ de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS): 1972-1974”. *Revista de historia* (67), pp. 47-87.

Piglia, Ricardo (2015), *La ciudad ausente*. Barcelona, Anagrama.

Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina, Fondo de Cultura Económica.

Rivera Garza, Cristina (2015), *Dolerse. Textos desde un país herido*. México, Surplus Ediciones.

- Ruiz Sosa, Eduardo (2008), *La voluntad de marcharse*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Ruiz Sosa, Eduardo Martín (2012), *La Observación en la palabra: la función de los experimentos imaginarios en el desarrollo de la física cuántica: 1927-1936*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona <https://ddd.uab.cat/record/106217> (08-05-2020).
- Ruiz Sosa, Eduardo (2016), *Anatomía de la memoria*. Barcelona, Candaya.
- Ruiz Sosa, Eduardo (2018a), *Primera silva de sombra*. México, Penguin Random House Grupo Editorial.
- Ruiz Sosa, Eduardo (2018b, junio 27), “Eduardo Ruiz Sosa presenta novela sobre el comunismo en Sinaloa”, en *Plumas atómicas*, entrevista con S. Ceyca, <https://plumasatomicas.com/cultura/eduardo-ruiz-presenta-novela-sobre-el-comunismo-en-sinaloa> (29-04-2020).
- Rulfo, Juan (1989), *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Barcelona, Planeta.
- Sada, Daniel (1999), *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, México: Tusquets.
- Sánchez Aguilar, Diego (2019, mayo 29), “Cuántos de los tuyos han muerto”, en *El coloquio de los perros*, <https://elcoloquiodelosperrros.weebly.com/la-biblioteca-de-alonso-quijano/cuantos-de-los-tuyos-han-muerto> (29-04-2020)
- Žižek, Slavoj (2019), *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Austral.