**Universidad Iberoamericana Puebla**

**Repositorio Institucional** **http://repositorio.iberopuebla.mx**

Maestría en Letras Iberoamericanas Tesis

# La muerte me da: autorreferencialidad y resistencia en la obra de Rivera Garza

Trigo Acuña, Natalia Eunice

2016

http://hdl.handle.net/20.500.11777/1713

*http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf*

# Universidad Iberoamericana Puebla

Estudios con reconocimiento de validez oficial por decreto presidencial del 3 de abril de 1981

**_LA MUERTE ME DA_: AUTORREFERENCIALIDAD Y RESISTENCIA EN LA**

**OBRA DE RIVERA GARZA**

DIRECTOR DEL TRABAJO
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

ELABORACIÓN DE TESIS
que para obtener el grado de
MAESTRÍA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

Presenta
NATALIA EUNICE TRIGO ACUÑA

Puebla, Pue. 2016

**Índice**

Introducción ..... 1

Capítulo I: *Corpus* crítico ..... 6

Capítulo II: Marco teórico ..... 21

1. Introducción a la narrativa narcisista ..... 21

2. Modos, formas y estructuras de la Narrativa Narcisista ..... 27

3. Metaficción y mímesis ..... 34

4. Parodia, Alegoría y *Mise en Abyme* ..... 36

5. El lenguaje de la ficción ..... 39

6. Identidad compuesta ..... 42

Capítulo III: Identificando el narcisismo ..... 47

El modelo encubierto ..... 47

El modelo abierto ..... 52

Capítulo IV: Autorreferencialidad y resistencia ..... 71

La (des)estructura como forma de resistencia ..... 72

La autorreferencialidad como técnica para la desapropiación ..... 74

La "autorreferencialidad lingüística" como alternativa ante el modelo dominante . 80

La metáfora sexual y el "primario anhelo sexual" ..... 87

Conclusiones ..... 92

Bibliografía ..... 98

## Introducción

Cristina Rivera Garza es considerada una de las escritoras latinoamericanas más talentosas y propositivas de nuestra época. Su posición en las letras mexicanas se ha consolidado gracias a su prolífica obra, que abarca hasta hoy: siete novelas (*Desconocer, Nadie me verá llorar, Nadie me verá llorar, La cresta de Ilión, Lo anterior, La muerte me da, Verde Shanghai, El mal de la taiga*), cinco libros de cuentos (*La guerra no importa, Ningún reloj cuenta, La frontera más distante, Allí te comerán las turicatas, Daniela Téllez y Miguel Ángel Rangel*), cinco de poesía (*La más mía, Los textos del yo, La muerte me da, El disco de Newton, diez ensayos sobre el color, Viriditas*), un libro de historia basado en su tesis doctoral (*La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, 1910-1930*) y tres libros de ensayos (*Dolerse. Textos desde un país herido, Rigo es amor. Una rocola a dieciséis voces, Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*). Es de llamar la atención la maestría de su escritura; ya Carlos Fuentes resaltaba en su texto *La Gran Novela Latinoamericana* "la belleza y exactitud de la prosa de Rivera Garza" (Fuentes 369), junto con otros aspectos no menos importantes de la novela de la escritora mexicana, como el potencial de estudio contenido en una obra tan diversa como la suya.

Acercarse a sus producciones literarias es, en muchos sentidos, presenciar un acto autorreferencial, lleno de rupturas y transgresiones, cargado de alteraciones que se nos muestran como desafíos estéticos y lingüísticos, así como socio-culturales y políticos. Al acercarse a sus textos, tanto lectores como críticos −que en el mejor de los casos, como la propia Rivera Garza diría, son lo mismo−, se encuentra con una fuente desbordante de material para el análisis. De aquí que hayan surgido tantos y tan variados estudios en torno a sus textos: lingüísticos, post-feministas, deconstructivistas, sólo por mencionar algunos.

El tema de interés es la autorreferencialidad en la obra de Rivera Garza. ¿Por qué decide utilizar tantos elementos metaficcionales en sus novelas?, ¿se trata acaso de un

capricho estético?, ¿es una mera ambición estilística?, ¿de una obsesión temática? En la presente investigación se analizará su novela publicada en 2007, *La muerte me da*, con el propósito de esclarecer ciertos aspectos de dicha obra y de promover una lectura crítica de la misma. Se estudiarán los elementos autorreferenciales presentes en el texto para darles una explicación desde el punto de vista ideológico y socio-cultural.

Para este fin utilizaremos dos soportes teóricos. En primer lugar, el texto de la teórica canadiense Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, el cual nos permitirá ilustrar la importancia de dichos elementos formales en la novela. Posteriormente se usará el texto crítico de Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, el cual posibilitará acceder a los significados profundos y complejos de su novela.

La relación entre ambas posturas y la elección meticulosa de los conceptos utilizados permiten la construcción de un entramado teórico que facilitará el mejor y mayor entendimiento de los temas analizados. Así, el trabajo no sólo pretende ser una nueva lectura de la novela en cuestión, sino un puente, un detonador de ideas y una invitación a acercarse de manera crítica y analítica a la misma, a partir de los elementos que estamos proponiendo.

Se comenzará con un recorrido por los análisis críticos más importantes que se han hecho en torno a *La muerte me da*. Al hacer una revisión de la crítica se identifican diversos ejes temáticos tales como: literatura fronteriza, cuestiones de género, intertextualidad, debates historiográficos y transgresiones genéricas, por mencionar algunos. Resulta imprescindible acudir a las propuestas planteadas por algunos autores para revelar la enorme singularidad interpretativa de la novela, así como permitirle al lector formarse un criterio propio acerca de dichas posturas.

Cabe mencionar que, si bien en algunos estudios aparecen los elementos de autorreferencialidad, hasta el momento no se ha realizado una investigación en la que se

atienda de manera específica esta característica, de aquí nuestro interés por explicar la utilización de dichos componentes.

En el Capítulo II se abordará la teoría propuesta por Linda Hutcheon en su texto *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Como se ha dicho ya, aun cuando la novela puede ser estudiada desde distintas perspectivas teóricas, la propuesta de Hutcheon resulta pertinente para abordar el tema de la autorreferencialidad en la novela. A lo largo de este apartado se explicarán las ideas que servirán para dar claridad a ciertos aspectos de *La muerte me da*.

Se ahondará en el concepto de "novela autorreferencial"; se desarrollarán los modos, formas y estructuras pertenecientes a este tipo de textos; y se esclarecerán los términos de "mímesis", "metáfora sexual", "parodia", "alegoría", "heterocosmos" y "*mise en abyme*" a los cuales se refiere la autora canadiense en su texto. Todos estos elementos nos servirán para lograr un claro entendimiento de los procedimientos que está llevando a cabo Rivera Garza. Es de interés construir un andamiaje sólido que permita entender con facilidad cada uno de los mecanismos discursivos utilizados.

El Capítulo III consta de un análisis de algunos fragmentos de *La muerte me da* a partir de los conceptos e ideas de la teoría de Hutcheon. Resulta fundamental decir que esta sección no pretende evidenciar las semejanzas existentes entre la teoría autorreferencial y la novela en cuestión, ya que, muchos de los elementos autorreferenciales explicados por la autora canadiense son utilizados de forma distinta en la novela de Garza. Así, lo que queremos mostrar es cómo Rivera Garza está utilizando los elementos autorreferenciales y dejar ver la importancia de la utilización deliberada de dichas características en la novela.

Así, es imperativo que los lectores presten atención a los aspectos analizados en el Capítulo III, ya que es aquí en donde se plantearán las bases que nos permitirán vincular la teoría de Hutcheon con los fragmentos elegidos del texto de *Los muertos indóciles* en nuestro

capítulo final. Al entender los asuntos desarrollados en esta tercera parte, se logrará también un mayor entendimiento de qué es lo que pretende la autora al utilizar tales o cuáles elementos autorreferenciales en su obra.

Por último, el Capítulo IV servirá para profundizar en aquellos aspectos de la novela que merecen ser examinados con mayor detenimiento. Para esto se usarán algunos fragmentos del texto crítico de Rivera Garza (*Los muertos indóciles*), vinculándolos con los elementos de la novela autorreferencial expuestos en los capítulos precedentes. No es intención de este apartado tratar de unificar ambas posturas teóricas, sino evidenciar las diferencias y similitudes existentes entre las dos y usarlas para dotar de sentido aquellos elementos importantes de *La muerte me da*.

La elección de incorporar ciertos fragmentos del texto ensayístico de la autora mexicana a la última parte de nuestra investigación se debe, en primer lugar, a la intención de esclarecer aspectos nunca antes abordados de la novela de Rivera Garza, tratando de ir más allá del mero análisis interpretativo; y en un segundo momento al afán crítico por ver cómo y en qué medida una autora puede cumplir sus propios postulados teóricos en su obra literaria.

En esta parte de la tesis se ahondará en conceptos tales como las técnicas de "desapropiación", el problema de la "autoría", la figura del Autor canónico y el proceso de "re-escritura", todas propuestas por la escritora mexicana en su texto ensayístico. A partir de la explicación de estos postulados se puede encontrar el sentido del uso de ciertos elementos autorreferenciales.

Además, en esta sección se trata de aplicar la misma postura de análisis que la autora utiliza para acercarse a otras obras, consiguiendo reconocer no sólo los aciertos, sino también las incongruencias, los huecos, las grietas, las carencias de la obra. Esta ha sido la aproximación a *La muerte me da* y, en cierta medida, responder a las inquietudes que surgieron de la lectura de otros textos críticos.

Entonces, la intención es la de construir una visión integral de la novela. El análisis textual y la reflexión en torno a las manifestaciones de autorreferencialidad tratan no sólo de poner a la producción literaria bajo la lupa, sino de confrontar al lector y al crítico acerca de su manera de acercarse a los textos. A partir del análisis planteado en torno a su propia experiencia, los lectores podrán "construir" la novela desde otra perspectiva y replantearse sus vinculaciones con el texto, pero también con otras producciones literarias.

Por supuesto, no todas las preguntas han sido respondidas, ni todas las respuestas dadas. Muchas más cosas podrían haber sido incorporadas a nuestro estudio. Sin embargo, se ha abordado aquellas cuestiones que resultan ricas e imprescindibles para tratar los temas en cuestión. El trabajo de análisis realizado en cada uno de los capítulos ha sido productivo para esta investigación, sobre todo porque, en lugar de cerrar el camino, deja espacio para seguir cuestionando, seguirnos adentrando en el universo de la novela para descubrir nuevas interpretaciones sobre la obra, así como sobre el proceso de lectura y crítica que estamos llevando a cabo.

## Capítulo I: *Corpus* crítico

La obra de Rivera Garza es tan diversa que ha derivado en múltiples análisis a partir de distintas posturas teóricas. La mayor parte de los trabajos escritos se vinculan con la ruptura de los modelos establecidos y la transgresión de fronteras ─geográficas, de género, literarias, por nombrar algunas. En este sentido, estudios como el de Viviane Mahieux o la tesis de María Concepción Cavazos resultan ilustrativos.

El aspecto de la autorreferencialidad en *La muerte me da*, publicada en el año 2007, ha sido poco estudiado, es por eso que se abordará el corpus crítico que se ha hecho hasta la fecha para lograr esclarecer algunos aspectos de dicha novela y tener un punto de partida sólido a partir del cual desembocará el análisis que se propone para el presente trabajo.

El recorrido que se presenta a continuación es un mero esbozo de los trabajos analizados. No existe aquí ningún afán reduccionista, pero, como se verá, muchos de los textos valen la pena ser analizados de manera extensa y profunda.

Poco tiempo después de la publicación de la novela, Claudia Guillén escribe "La estética de la muerte" (98-99), en el que analiza *La muerte me da* como un texto en el cual la autora lleva a cabo una serie de experimentos metalingüísticos, vinculados con la necesidad de establecer nuevas estructuras y estrategias, con el objeto de plantear una historia diferente. Guillén explica la forma en la que Rivera Garza recurre al molde del género policiaco para poder lograr lo que realmente le interesa: una estructura fragmentada que albergue diferentes géneros.

Para Guillén, la autora de la novela establece un vínculo entre poesía y muerte que permanecerá a lo largo de toda la obra. En primer lugar, al unir la muerte de los hombres con la presencia de un poema de la escritora Alejandra Pizarnik y, en segundo lugar, en las historias de amor y erotismo que se desarrollan en el relato "en donde Eros y Tanatos se fusionan para crear una fórmula sensual" (99).

Desde esta perspectiva la también poeta Cristina Rivera Garza se vale de la prosa para demostrar que todos los géneros pueden formar parte de una novela. Para Guillén, *La muerte me da* no sólo es un homenaje a Alejandra Pizarnik, sino una muestra contundente de cómo a partir de una prosa versátil se pueden obtener los múltiples registros, hasta desembocar en el universo de la poesía; una poesía ligada con la muerte.

Dos años después de la publicación del texto de Guillén, encontramos "Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México" que publica Chelya Samuelson en cual se aborda a *La muerte me da* desde la perspectiva de la reconfiguración de la novela policiaca en México.

Samuelson analiza la manera en la que la violencia creciente en México debido al narcotráfico ha influido en el imaginario literario del crimen en la narrativa mexicana y trata de mostrar la forma en la que autores como Cristina Rivera Garza y Jorge Volpi le dan un giro al género policiaco a partir de nuevas estrategias estilísticas.

Según Samuelson, Rivera Garza parodia un género literario conocido (el *thriller noir)* para explorar los poderes y los límites de la escritura. De esta forma expone una conexión entre crimen y escritura que se observa en las oficios de los personajes y en los poemas de Alejandra Pizarnik presentes en la novela.

Así, de acuerdo con este análisis, *La muerte me da* representa una tentativa de explorar cómo la violencia y la abyección pueden convertirse también en un propósito estético, y no sólo en la reproducción del modelo clásico de la novela policiaca.

Por otro lado, encontramos el artículo escrito por Idalia Villanueva en 2009. Dicho texto trata aspectos como la fragmentación de la escritura y los distintos géneros literarios presentes en la obra, pero siempre vinculados con el "yo" y "la relación con el otro".

En un primer momento, Villanueva aborda la teoría de Lacan: la fase del espejo, en la cual el sujeto se constituye luego de pasar por la etapa del espejo y el temor a la castración,

que conducen a la entrada en el orden simbólico. Y añade: “Ese orden simbólico, al igual que el temor a la castración, es una consecuencia de la imposición de la ley del padre” (3). También, basada en el texto *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, la autora explica que el hombre devalúa a la mujer para constituirse como sujeto de poder.

Villanueva utiliza estas teorías para demostrar que en la cultura occidental “el otro” se presenta siempre como una amenaza a la identidad o como algo siniestro. Basándose en el texto de Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, Villanueva explica cómo esa alteridad pareciera representar “una salida sin retorno, una imposibilidad de recuperar lo abandonado” (3) al tratarse de una unidad totalizadora. En este sentido, el género de la novela detectivesca adquiere cierta relevancia, debido a que esa huella del otro pudiera compararse con el intento por descubrir la identidad del asesino (“el otro”) a partir de la búsqueda de absolutos.

En esos textos, nos dice Villanueva, el detective examina como signo todo aquello que marca voluntaria o involuntariamente el criminal, y el detective busca, reconstruye y reduce lo pasado dando a todo nombre y significado. “Entonces no hay otro. Es decir que ahí el hombre habita un espacio en el que aparentemente no existe la arbitrariedad del signo y en el que la realidad se refleja a sí misma en las palabras” (3). Aquí, la importancia de la teoría de Levinas para Villanueva, es que la huella del otro a la que él se refiere se encuentra fuera de toda intención de significar, porque “el signo se convierte en el eco de una ausencia y en la posibilidad de una tercera dirección de no rectitud radical que escapa al juego bipolar de la inmanencia y de la trascendencia” (4).

En lo que respecta a *La muerte me da*, Villanueva asienta que el tema de la identidad en los personajes ─a diferencia de la novela policial clásica─ no está resuelto. De hecho, asegura que es un asunto complejo determinado por lo social, como lo afirma Lacan. En la novela los hombres castrados anhelan tener algo que es suyo pero que resulta imposible

recuperar. “Contrario a lo que sucede con Ulises, quien sí puede volver a su hogar, al sujeto posmoderno no le es permitido retornar a sus orígenes, a su *arché*” (4).

Existe un vacío causado por el “no retorno” el cual es indicativo de la soledad del sujeto cuando no logra identificarse con el otro. Es mediante la prosa de Pizarnik que se vienen abajo las barreras de la otredad. Según Villanueva la intención de Rivera Garza es la de mostrar cómo para no matar al otro, anularlo, castrarlo, es necesario escuchar. Basada en una cita Rivera Garza explica cómo es que a partir de la muerte del otro se puede llegar a un reconocimiento propio:

> La muerte en segunda persona, la muerte de alguien cercano que es la experiencia filosófica privilegiada porque es tangencial a dos personas allegadas. Es la más parecida a la mía, y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social. (99)

De esta forma, para la autora del artículo, los homicidios de *La muerte me da* adquieren un significado filosófico: a partir de la muerte del otro existe un reconocimiento total, que anula el miedo a lo ajeno, a esa otredad.

Cuando ese reconocimiento no se produce hay un victimario y una víctima: el regreso a las jerarquías que dividen, fragmentan. La castración genera que el sujeto tome a los otros como otro y no como uno mismo, ya que según Rivera Garza “la víctima siempre es femenina” (30), es decir, “no hay forma adecuada para masculinizar a la víctima” (228).

La autora del artículo trata de demostrar cómo es que el texto de Rivera Garza representa la fragmentación de las utopías y de la “ley del padre” otorgándole a la obra una perspectiva femenina. La detective trata de ver los crímenes como una unidad completa, una cuestión homogénea y no plural, sin embargo, las pistas no conducen a nada definitivo. Todas las hipótesis resultan inútiles y la detective fracasa una y otra vez en su intento por encontrar al asesino. Y aclara Villanueva:

> Esa derrota, en términos ontológicos, es una derrota del ser, de su esencia real (la cual resulta imposible recuperar dentro de lo simbólico, dentro del universo regido por el logos), es una derrota de esa búsqueda de una verdad absoluta, que es la del nombre del culpable. Que en este caso sería la culpable, pues ahora los papeles de víctima y victimario se han revertido y resulta que quien es castrado es el hombre y quien castra es la mujer cuando lo que comúnmente ocurre, según Lacan, es lo contrario. (6)

Es la duda que no permite que la detective resuelva de manera absoluta el caso de los homicidios, la que le otorga a la novela una perspectiva distinta: "la ley del padre es reestructurada y los papeles de víctima y victimario se invierten" (6). Ante la imposibilidad de la unidad, "la detective está a punto de llorar o de partirse en dos o de deshacerse en mil pedazos" (115). Según Villanueva, la intención de Rivera Garza es la de problematizar la escritura y "violentar hasta el límite la capacidad expresiva del lenguaje" (7); para ella, la fragmentación propuesta por Rivera es signo de pluralidad y de apertura ante múltiples y distintas posibilidades.

Para concluir, la autora del artículo remarca la importancia de la movilidad y el descentramiento propuestos en *La muerte me da*. Para ella las fisuras que se crean a partir de estos elementos permiten la creación de una "nueva utopía" que se mueve alrededor de la figura femenina, la cual aparece como victimaria y no como víctima. Para Villanueva este hecho pone en evidencia la intención de la escritora mexicana de escuchar las voces de la periferia y de acabar con el silencio que provocan el "logocentrismo" y la "ley del padre".

En estudios recientes, como el artículo escrito por Laura Alcino en 2014, *La muerte me da* se describe como "literatura no consumible". Es decir, una literatura que se resiste a la memoria y a la fácil asimilación por parte de los lectores. Para ahondar en este aspecto,

Alcino describe la escritura de la autora como una constante transgresión que opera no sólo a nivel semántico, sino también verbal y sintáctico.

Alcino trata de demostrar en primer lugar cómo es que la novela de Rivera Garza pertenece a la categoría de la "*antidetective fiction*".[1] En un segundo momento, la manera en la que la inclusión del elemento fantástico participa en la estética de la transgresión.

Para explicar el primer aspecto, se analizan las características de *La muerte me da* que le confieren un lugar dentro de la categoría mencionada con anterioridad. Entre ellas: una investigación que nunca llega a la resolución final, la figura del detective frustrado y la debilitación de las nociones de verdad e identidad que provocan una constante sensación de confusión y desconcierto. Así, "esta parodización del modelo policial clásico no es otra cosa que un acento sobre el caos y lo ominoso de la realidad que nos rodea" (Alcino 183).

Dicho de otra manera, la novela es una variante metaficcional en donde la investigación detectivesca es en realidad una metáfora de la reflexión sobre la escritura y la interpretación del texto, y los argumentos principales, es decir, la castración y la muerte, se refieren a la relación del "«yo» con el «otro»" (Alcino 183). La novela se vuelve así "un simulacro de significados que siempre reenvían a otros significados, en un andamiento oximorónico que nunca se sintetiza" (Alcino 184).

Para abordar la segunda categoría propuesta en su trabajo, Alcino utiliza como base la teoría de Rosemary Jackson, quien introduce una lectura de lo fantástico a partir de las teorías de Lacan y de Freud. Alcino recupera esta perspectiva para resaltar la manera en la que el elemento fantástico se mueve dentro del ámbito de la cultura dominante para cuestionar y transgredir la realidad.

---

[1] Basándose en el ensayo de Francisca Noguerol "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana" (en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos González Boixo, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2009, pags.169-200).

Mas su análisis no se queda ahí. Alcino establece una relación intertextual de *La muerte me da* con Alejandra Pizarnik, pero también con *Gulliver´s Travels* de Jonathan Swift. Alcino asegura: "Una densa red de relaciones intertextuales, tanto con la obra de Alejandra Pizarnik como con *Gulliver's Travels* […] enturbia la trama serial, desplazando continuamente al lector de la realidad al ensueño" (186).

En el caso de *La muerte me da* el elemento fantástico se encuentra caracterizado por el personaje de La Mujer Increíblemente Pequeña, también llamada Gildrig, que como hace resaltar Alcino, es el nombre con el que los gigantes de Brobdignag identifican a Gulliver en el texto de Swift. La importancia de este personaje es su repentina aparición en la novela. De ser una construcción imaginaria de la mente del asistente de la detective, pasa a ser un *alter ego* de la detective sin la menor explicación o cuestionamiento. El elemento fantástico irrumpe en la novela de una forma aparentemente normal. Según Alcino, el fin de esto no es "evidenciar lo sobrenatural, sino, precisamente hacer hincapié en la anormalidad de la realidad" (188).

En este sentido, Rivera Garza hace funcionar lo fantástico como exaltación de la extrañeza y abyección de lo que resulta normal: la violencia contra el cuerpo. Este juego entre la realidad y el elemento fantástico permite cuestionar la normalización de los signos de la cultura, así como del eje dominante. Para la autora del artículo, es en este punto en donde se configura la dimensión fantástica como verdadero elemento de transgresión.

Basándose en las teorías de Cesare Segre sobre ficción y realismo, la autora del artículo apuntala que la intención de Rivera Garza no es la de llevar su novela hacia el mundo de lo fantástico, sino deformar el mundo para develar el cínico equilibrio de la violencia en nuestros días. Así, el personaje de Gildrig representa la posibilidad del mal que se encuentra, potencialmente, en cada ser humano.

Adentrándonos en el corpus crítico, encontramos en el mismo año un texto escrito por Marius Littschwager titulado "Fragmentos de la violencia Fronteriza: Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)*"*. Este artículo analiza el diálogo que existe entre las novelas mencionadas con anterioridad, estudiadas desde la perspectiva de la violencia y sus relaciones con el género y el sexo.

Littschwager utiliza la teoría propuesta por Teresa de Lauretis, en la cual el proceso de negociación entre sexo, *gender* y violencia destaca el sistema de género-sexo como un aparato semiótico. Es decir, un aparato cuyas formas de representación y mediación literaria no fungen un papel meramente formal, sino que constituyen significaciones e identidades, así como roles de género.

Para el autor del artículo, esta postura ─que coincide con la teoría propuesta por Judith Butler─ es la que le permite acercarse a cada uno de los textos. La lectura comparada de las novelas pone especial énfasis en lo que narran las voces de cada una: en "La Parte de los crímenes" de *2666* se presentan cuerpos femeninos violados y brutalmente asesinados, mientras que en *La muerte me da* las víctimas son cuerpos masculinos castrados y asesinados. En ambas narraciones se muestran formas explícitas de violencia sexual y se comparten complejos discursos sociales alrededor de la misma. "Los textos literarios son legibles como representaciones y negociaciones complejas de discursos sobre la relación entre violencia, *gender y sexo*" (Littschwager 2).

En primer lugar, porque ambas novelas tienen un referente real –en "La parte de los crímenes", Ciudad Juárez y en *La muerte me da*, la ciudad de Toluca–, pero las dos lo contaminan hasta hacer imposible una diferenciación clara entre ficción y realidad. Para Littschwager este hecho no sólo representa el carácter híbrido de las novelas, sino también su rechazo a la estética y la representación de la violencia.

En segundo lugar, por el carácter de confrontación y entrecruzamiento de los autores y sus narradores: Rivera Garza escenifica a hombres castrados mientras que Bolaño representa la violación y asesinato de una serie de mujeres. Así, según el autor del artículo, la tematización de la violencia implica la idea de un diálogo entre las representaciones de géneros.

Otra convergencia que establece el autor entre ambos textos es la fragmentación: la novela de *2666* es publicada en cinco partes independientes y en *La muerte me da* existe una multiplicidad de voces y de géneros. Resulta significativo "el entrecruzamiento de signos invertidos del sistema de género-sexo" (Littschwager 6), refiriéndose a la presencia de las figuras de Benno von Archimboldi y Alejandra Pizarnik, respectivamente. Aun cuando en *La muerte me da* Pizarnik toma un lugar central en la trama y en *2666* Archimboldi es excluido y no tiene ninguna relevancia con los casos de asesinato en serie, ambas figuras contribuyen a la conformación de una narración policial o detectivesca.

Para Littschwager este hecho resulta importante debido a que las novelas de ambos autores presentan textos híbridos y una discusión alrededor de los géneros que retoman y transgreden. Para el autor del artículo esta transgresión del género policial recae en la presencia de una duda imposible de resolver:

> La pregunta es entonces, cómo son escenificados los casos, es decir los crímenes y los muertos, pues cabe señalar que *La muerte me da* como *La parte de los crímenes* no describen la tortura, la violación y la castración mientras sucede, sino sólo implícitamente los lectores se enteran de lo que ha pasado a las muertos. (8)

Para acercarse a dichas escenificaciones propone aplicar las conceptualizaciones de Josefina Ludmer acerca de *El cuerpo del delito* y el concepto de *performatividad* propuesto por Judith Butler. En este sentido, la narración de los cuerpos escenificados y los crímenes en

ambas novelas son tratados con completa normalidad y monotonía; la repetición de los homicidios y feminicidios los convierte en algo natural para el lector. Esto, según Littschwager, es un acto absoluto de *performatividad*, siendo que existe en esta escenificación de los cuerpos un discurso que hace visible la naturalización de la diferencia de los géneros y la constitución de identidades:

> Cada escena de encuentro de los cuerpos crean [*sic*] un espacio sin negociación – las identidades se fijan y el narrador le atribuye a la violación mediante el informe forense un carácter natural. Pero al mismo tiempo estos espacios son contrastados constantemente por las escenas y partes en que se negocian las identidades. (9)

Asimismo la representación de la investigación policial dentro de la estructura parodiada del género detectivesco clásico y la sobreposición de la investigación literaria por encima de la investigación policiaca, hacen evidente la acción performativa de las novelas, permitiendo que los lectores negocien las relaciones de género representadas por los narradores. Un aspecto que marca el autor con respecto a la *performatividad* es la introducción del homónimo de Cristina Rivera Garza en la narración. Según el articulista, este juego entre Rivera Garza (autora) y Rivera Garza (personaje) "provoca una ruptura metarreflexiva" (Littschwager 11).

Así la escritura performativa y la *performatividad* de la escritura se combinan con la *performatividad* del asesinato en serie que en la narración es escenificado por la representación de los cuerpos masculinos castrados y asesinados. Es así como la novela transmite la idea de la *performatividad* no sólo del cuerpo y del género sino también de su relación con la textualidad.

Para concluir el autor resalta la manera en la que mediante la lectura comparada de ambos textos la violación, así como la castración, pueden ser entendidos como un discurso. Es

a partir de la representación de la violencia que las diferencias de género –que en un principio se presentan como fijas e inalterables– pueden replantearse.

*La muerte me da* muestra entonces la violencia del lenguaje: debido a que los hombres de su novela son las víctimas de la violencia sexual, las jerarquías del poder entre los géneros no se establecen como un hecho natural, sino que se negocian en los discursos existentes. Así, el autor afirma:

> La violencia sexual – en todas sus formas – no es característica constitutiva de lo femenino. Sugiere "La parte de los críticos" de Bolaño que todos somos detectives y asesinos mientras que *La muerte me da* de Rivera Garza afirma que todos somos investigadores y víctimas. (Littschwager 15)

Para terminar con el recorrido por el corpus crítico que existe de *La muerte me da* abordaremos la tesis de Yumi Gabriela Uchisato Maeshiro, quien aporta una perspectiva distinta a los estudios presentados con anterioridad. Uchisato comienza por esclarecer algunas cuestiones correspondientes a la forma de la novela: los cambios de voz, los distintos registros y géneros, la diversidad de temas y las constantes referencias intertextuales presentes en la misma.

Sin embargo, ella se concentra en demostrar la actitud deconstructivista de Rivera Garza. Apoyándose en la teoría de Jacques Derrida. La autora de la tesis muestra las similitudes que existen entre la teoría del filósofo francés y la escritora mexicana. La forma en la que está construida la novela, aclara Uchisato: "No ofrece formas o estructuras conocidas para que el lector no se sienta cómodo. Ofrece una novela que en ningún momento será tranquilizadora" (11).

Otro aspecto que muestra para ejemplificar la teoría de Derrida son las diferentes propuestas de lectura existentes en la novela. Todos los personajes tienen una percepción particular del mundo, de la muerte y de la literatura. Uchisato propone esto como una

reflexión acerca de la percepción y la relación entre sujeto y el objeto. Así, los lectores, como los personajes, perciben y descuartizan el texto, lo violentan con la mirada propia: "Necesitamos determinar el sentido del libro para poder hacerlo legible. Esa determinación es individual y estará marcada siempre por el contexto, las vivencias particulares, las lecturas previas, etc." (Uchisato 16).

Para continuar con el análisis, Uchisato se enfoca en el tema de ficción y realidad, el cual, según demuestra ampliamente en su estudio, Rivera lleva más allá de la autorreferencialidad.[2] En este sentido, la tesista señala la importancia de reconocer a la autora de la novela como un significante más de la misma. Esto ligado fuertemente al cuestionamiento de los límites de la identidad que propone *La muerte me da.* Según analiza, los personajes se van construyendo también conforme a la percepción de los demás: "La correspondencia entre autor, narrador y personaje tiene la finalidad de demostrar que la identificación te convierte en un *yo* que siempre es *otro*" (21).

Otro aspecto que resalta al ahondar en la imposibilidad de la existencia de un "yo" sin "tú" es la relación entre Cristina Rivera Garza (personaje y autora) con Alejandra Pizarnik. La presencia de los poemas de la poeta argentina demuestran "la complejidad de la relación lector/obra, autor/obra" (Uchisato 22). Según Uchisato esta indefinición de voces demuestra la inexistencia de la escritura propia, producto de una resignificación que se da en cada lectura/escritura. Además, la fragmentación del texto permite la posibilidad de significaciones infinitas del mismo.

Con respecto al discurso de género sexual presente en la novela, Uchisato presenta la castración no como una crítica hacia la masculinidad, sino como una oportunidad de acercamiento del "yo" con el "otro". Es en este sentido, la castración representa en realidad

---

[2] En sus tesis se explica el juego que establece con los lectores en la vida real al publicar los poemas de uno de las personajes de *La muerte me da* (Anne Marie Bianco) con el mismo nombre e incluyendo la carta del editor que aparece en su novela *La muerte me da.*

una crítica al logo-falocentrismo. Según esta perspectiva la violencia descrita por Rivera Garza se utiliza para derribar las fronteras propuestas por el sistema logocéntrico.

Más adelante, en la tesis encontramos un análisis acerca de cómo funcionan los textos de Alejandra Pizarnik en *La muerte me da*. Para esto la autora utiliza el concepto de "injerto" y de "pliegue" de Jacques Derrida. Plantea entonces varios ejemplos que nos permiten identificar estos conceptos en el texto de Rivera Garza. Es decir, ajenos a lo escrito por la autora mexicana, pero que dotan de sentido a la novela y se convierten en parte de la misma.

Asimismo, Uchisato realiza un análisis de las distintas interpretaciones que se han hecho de la novela pasando por alto estos elementos. Y aclara:

> Estos ejemplos nos sirven para revelar el funcionamiento crítico. Sin embargo, hay que destacar que todos estamos sujetos a estas reglas. No se trata de corregir "errores". Toda lectura, y pensando en el idealismo logocéntrico que implica cualquier interacción con el lenguaje (¿y qué se escapa por completo a ello?), estará errada. (33)

Volviendo a la teoría de Derrida, Uchisato devela el entrecruzamiento de sentido que existe en todos los textos. Asienta que toda lectura e interpretación implica sustentarse en estructuras previas: "No existe trascendencia del *logos*, puesto que es la única forma que tenemos para acceder al mundo, al conocimiento, al otro" (38). Un punto que enfatiza es que todas las interpretaciones que ha abordado (incluyendo la suya) son constructos, y por ello, implican la inscripción del "yo" en la obra, "sin borrar al otro, sino escuchándolo (a través de mí)" (38).

En la tercera parte de su trabajo, la tesista aborda las comparaciones que se han hecho en los textos críticos entre la escritura de Alejandra Pizarnik y la de Cristina Rivera Garza. Aunque para ella este tema resulta un punto fundamental para entender la novela, explica el gran problema que existe en los estudios intertextuales al tratar las infinitas conexiones entre

obras. Volviendo a la idea del "tejido" que propone Derrida, aclara que siempre habrá relaciones no previstas que provocan un excedente de sentido.

Ahora bien, a las similitudes que encuentra entre los textos de Pizarnik y Rivera les otorga sentidos distintos. No se trata pues de una mera comparación entre ambas, sino de un proceso mucho más complejo, y explica:

> Cuando comparamos dos escrituras y encontramos similitudes tendemos, como lectores, a asignarles sentidos parecidos. Aunque se nos haga explícita la contigüidad entre dos obras, no implica que todos los elementos tengan una relación de dependencia. (46)

Para Uchisato, todo texto implica cierta postura con respecto al mundo, en este caso, también el de *La muerte me da*. La propuesta de la escritora mexicana recae en su papel como lectora, estableciendo siempre la relación entre lectura/escritura. Existe una postura crítica por parte de Rivera Garza con respecto a Pizarnik. Dicha postura se puede encontrar en el artículo académico realizado por el personaje de Cristina.

La forma en la que la misma Cristina (personaje) analiza a Pizarnik demuestra esa "huella del autor" de la que habla Uchisato:

> Hay que entender que la vida de una persona es una construcción que hacemos a partir de ciertos datos que conocemos y, por ello, es un artificio. La realidad y la ficción no son separables, son parte de los sentidos que se entretejen dentro de la escritura . . . (56)

Según explica Uchisato, las cuestiones sobre las cuales el personaje de Cristina se centra para explicar la obra de Pizarnik (su preocupación por la forma, o su anhelo por la prosa, por ejemplo) sirven como muestra de la determinación jerárquica que la misma Cristina ejerce sobre los textos de la poeta sudamericana. "Darle mayor importancia a una cosa que a otra, colocarse en cualquier extremo de los polos implica ya una violencia jerárquica

logocentrista" (71). Para ella, la tan marcada obsesión de Cristina por asegurar que Pizarnik ve a la prosa como un refugio, ya que está estableciendo un binomio jerarquizado.

La crítica que realiza del artículo académico escrito por uno de los personajes de la novela y las múltiples interpelaciones que propone sirven para deconstruir el texto de Rivera Garza y para ahondar en el concepto de "pliegue" existente en la obra. Este análisis propone que aunque haya una marcada intertextualidad entre ambos textos no se trata de un "homenaje" o una "apropiación" de la obra de Pizarnik sino de una exploración de "cómo se realiza la búsqueda de verdades". Es por eso que Rivera Garza denuncia su propia violencia: "El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos" (88).

Finalmente Uchisato nos dice que existe una búsqueda en ambas autoras por entender los límites del lenguaje. Sin embargo, mientras que el vacío del mismo llevó a Pizarnik a dirigirse hacia el silencio, motivó a Rivera Garza a tratar de encontrarse con el "otro". *La muerte me da* está conformada por distintas posturas para demostrar que no existen significados fijos y estables, y la manera en la que gran parte del sentido de la obra es articulado por el lector.

Para la tesista todo esto tiene que ver con la propuesta de Cristina Rivera Garza de abrir los sistemas logocéntricos. No para tratar de encontrar la verdad, sino para explorar las posibilidades del lenguaje y abrir nuevas posibilidades de conocimiento. Asimismo *La muerte me da* aporta una nueva visión del texto *pizarnikiano* que representaba un vacío en la crítica. Y nos dice la autora: "Tal vez sería oportuno, tal y como se lo preguntaron ambas autoras, cuestionarnos qué relación guardan las formas o los moldes con nuestra labor académica" (90).

# Capítulo II: Marco teórico

> El leguaje literario significa y crea; no imita y ni siquiera describe. Leer es, por lo tanto, un proceso activo, creativo y demandante.[1]
>
> Linda Hutcheon

A continuación se expondrá el marco teórico que se usará para analizar *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza. Si bien es cierto que la novela puede ser estudiada desde distintas perspectivas teóricas, la que se propone en seguida resulta pertinente y enriquecedora debido a los múltiples ejemplos que pueden encontrarse en la novela de la autora mexicana. Se trata de la teoría propuesta por Linda Hutcheon en su texto *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Presento esta teoría en distintos apartados para su mejor comprensión. Se han elegido los aspectos más relevantes del estudio de la teórica canadiense que servirán para analizar *La muerte me da* en los siguientes capítulos de este trabajo.

## 1. Introducción a la narrativa narcisista

*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* fue un texto concebido como una especie de defensa de un tipo de ficción que comenzó a darse en los años 60. Resulta útil dar una explicación acerca de los términos que Linda Hutcheon utiliza en su introducción para explicar su propia teoría: "metaficción", como ha sido llamada, es la ficción acerca de la ficción. Es decir, ficción que incluye en sí misma un comentario acerca de su propia narrativa o identidad lingüística.

[1] "Literary language signifies and creates; it does not imitate or even describe. Reading is therefore an active, creative, and demanding process."

El término “narcisista” es un adjetivo figurativo que la autora elige para designar la conciencia textual de sí mismo. Este término no se utiliza en un sentido peyorativo, sino como un concepto por demás descriptivo y sugestivo. La autora hace una lectura irónica del mito de Narciso para postular su teoría.

Desde la perspectiva de Ovidio, Narciso está obsesionado consigo mismo hasta el punto de la autodestrucción. Ovidio resalta el hecho de que Narciso vive en dos formas: una, la propia, en el inframundo y otra, como flor. Ovidio y las náyades –quienes lamentan el cambio de Narciso– son vistos aquí como una representación de los críticos que lamentan la muerte de la novela y que se niegan a aceptar que la ficción puede haber cambiado de forma.

Por otro lado, el “*resonabilis Echo*” del mito, el cual no puede ser acallado ni ignorado, pero tampoco logra ser completamente creativo y autónomo, podría ser tomado como el lenguaje novelístico. Aun cuando no es capaz de operar de manera autónoma y es referencial, además de ser un vehículo de connotaciones que están fuera de su control; la autora hace énfasis en que esta referencialidad es de un universo verbal ficticio y no necesariamente del mundo real.

Así, en un determinado momento, cuando el realismo formal fue visto y aceptado como el fin último de la ficción, la novela, como Narciso, parece rehusarse a darle un poder independiente –o incluso prestarle atención− al medio del lenguaje. Sus preocupaciones eran el carácter, la acción, la moralidad, la representación de la realidad, no las palabras. El lenguaje era un medio no un fin último. Como resultado, el valor de la decisión deliberada y cuidadosa de la dimensión lingüística parece disminuir hasta que, como los huesos de Echo, termina por convertirse en piedra. Quedan entonces sólo las estructuras petrificadas de los términos convencionales, adoptadas por los novelistas de manera automática. Y cita el mito de Narciso para aclarar su punto:

Así como Narciso se había burlado de Eco, se había burlado de otras ninfas del agua o de las montañas, y antes de eso, de un grupo de hombres; después de esto uno de los últimos jóvenes despreciados alzando sus mano al cielo dijo: "Que él mismo ame de esta forma y no posea aquello que ama". La diosa Némesis accedió a sus legítimas súplicas. Había un lago límpido con agua cristalina y brillante, el cual ni pastores, ni cabras montañesas, ni ningún otro rebaño había tocado; ni ningún ave ni bestia o rama caída de un árbol había perturbado. . . El joven, cansado debido al esfuerzo de la caza y del calor, se acuesta ahí, encantado por la apariencia del lugar y la fuente; y mientras busca saciar su sed, nace otro tipo de sed. Y mientras bebe, deslumbrado por la imagen de lo que ve, se enamora de una ilusión que no tiene cuerpo, que es sólo sombra. Queda anonadado consigo mismo e inmóvil, con la misma expresión, como una estatua labrada de mármol pario… Inesperadamente se desea a sí mismo; aprueba y lo que aprueba es él mismo; y mientras busca es buscado, y así como enciende arde en amor… Desconoce lo que ve pero arde por eso y la misma ilusión que engaña a sus ojos los provoca. Joven crédulo, ¿por qué tratas vanamente de atrapar imágenes fugaces? Lo que buscas no está en ninguna parte, lo que amas lo perderás si volteas. Aquello que percibes es la sombra de una forma reflejada; no tiene sustancia propia, viene contigo y se queda contigo, se irá contigo si tú logras irte. . . (Hutcheon 11)[2]

---

[2] "As Narcissus had mocked Echo, so had he mocked other nymphs of the wave or mountains, and before that, the Company of men; after that one of these latter despised youths, raising his hands to heaven, said: "May he himself love in this way, and not possess the thing the loves!" The goddess, Nemesis, agreed to his rightful entreaties. There was a limpid pool with shining silvery water, which neither shepherds, nor goats feeding on the mountainside, nor any other cattle had touched, which neither bird or beast nor fallen tree branch had ever disturbed. . . The boy, worn out by the exertion of the hunt and the heat, lay down here, charmed by both the appearance of the place and by the spring; and while he seeks to quench his thirst, another thirst sprang up. And

Según la autora, la novela, al igual que Narciso, no es consciente del valor ni de la imposibilidad de ignorar el componente verbal de su forma –la voz de Echo. La novela continúa su camino, aparentemente "*unself-critical*"[3], hasta que se involucra de manera romántica con su propio reflejo. Entonces, siendo autorreferencial, la novela toma esta imagen como una cuestión de verdadera importancia literaria: el novelista y su novela se convierten en un objeto legítimo de estudio y el proceso de narración comienza a invadir el contenido de la ficción.

Este cambio permitirá, en términos literarios, la trasformación de la forma en contenido. Los adornos de la novela realista son reducidos a una alegoría del funcionamiento de la narración. El escritor pone énfasis en el acto de escribir como un evento de igual importancia que el resto de los eventos de la historia que se están contando. Echo, o el proceso verbal, puede salir de su escondite. Remitiéndose al mito nos dice lo siguiente:

> El cambio narcisista es uno de grado, no de tipo. Narciso siempre había sido autoconsciente, sólo se volvió más físicamente consciente de su propia existencia y encanto, visto en el espejo de agua quieta –"la sombra de la forma reflejada"–. (30)[4]

De la misma manera, el lector se hace también consciente de la existencia de materiales verbales y estructurales para la formación de imágenes. En este sentido, la

---

while he drinks, struck by the image of the form he sees, he falls in love with an illusion that has no body, and thinks that to be substance which is only shadow. He is astonished by himself and is fixed, motionless, with the same expression, like a statue carved form Parian marble…Inadvertently he desires himself; he approves and is himself what he approves; and while he seeks, is sought; and equally he inflames and burns with love…What he sees, he does not know, but he burns for that which he does see, and the same delusion that deceives his eyes excites them. Credulous boy, why do you vainly try to seize fleeting images? What you seek is nowhere; what you love, if you but turn away, you will lose. That which you perceive is the shadow of a reflected form; it has no substance of its own. It both comes with you and stays with you, it will depart with you−if you can depart…". La traducción es mía.

[3] Utilizo el término en inglés por no encontrar una traducción pertinente.

[4] The narcissistic change is one of degree, not kind, Narcissus had always been self-aware; he merely became more physically conscious of his own existence and charm, as seen in the still water-mirror−"the shadow of a reflected form". La traducción es mía.

actividad del lector no es la de un consumidor de historias, sino la de alguien que aprende y construye un nuevo sistema de signos y de relaciones verbales.

Para concluir con el mito de Narciso, Hutcheon agrega que aun si la novela en nuestros días ha muerto como género narrativo realista, como aseguran los "Ovidios", todavía no se ha encontrado ninguna prueba de este hecho: "No hay cadáver, la forma sólo se ha deslizado a otro mundo con una actitud y figura muy similares. Algo nuevo, o más bien viejo y resurrecto ha aparecido en el viejo lugar tradicional" (Hutcheon 15).[5] Así como la flor que comparte nombre con Narciso, la novela de metaficción es un descubrimiento espontáneo que en parte nace del mismo realismo formal.

Por otra parte, así como Freud hizo en el contexto psicoanalítico, la autora argumenta que el narcisismo puede tomarse, no como una aberración, sino como la "condición original" de la novela como género. En este sentido, las inevitables connotaciones psicoanalíticas no deben ser tomadas como negativas; estas asociaciones psicológicas son, sin embargo, irrelevantes, tomando en cuenta que es el texto y no el autor el que se describe como narcisista.

Asimismo, a lo largo de su teoría, Hutcheon utiliza múltiples adjetivos para describir las diferentes formas de narcisismo: "*self-conscious*", "*self-reflecting*", "*self-informing*", "*self-reflexive*", "*auto-referential*", "*auto-representational*", y aunque estos no son sinónimos exactos del término narcisista, sus diferencias menores deben resultar evidentes en este contexto.

Las aclaraciones iniciales de la autora muestran una suerte de postura defensiva que descubre, a su vez, las múltiples críticas negativas que se hicieron a los textos de metaficción

[5] "There is no corpse; the form has just slipped into another world, in a very similar shape and attitude. Something new or rather something old and resurrected, has appeared in its old traditional place". La traducción es mía.

en los comienzos de la década de los años 70. Después, la crítica se fue en otra dirección: la metaficción fue aceptada e institucionalizada. A este respecto nos dice la autora:

> Las etiquetas son reconfortantes, pero también castrantes. En el criticismo de los años setentas el término "postmodernismo" empezó a utilizarse para referirse a textos contemporáneos autoconscientes. John Barth confirió a esta etiqueta el estatus de hecho en su reciente discurso para la Asociación del Lenguaje Moderno en diciembre de 1979 y en su artículo subsecuente: "Ficción postmoderna". (Hutcheon 2)[6]

Sin embargo, Hutcheon decide no utilizar el término "postmodernista" para su teoría: "sin importar que tan tentadora haya demostrado ser su conveniencia institucionalizada".[7] Las razones de esta decisión son múltiples: por un lado porque el término "post-modernismo" le resulta una etiqueta limitante para un fenómeno tan amplio como es la metaficción. Y por el otro porque la connotación temporal e histórica de dicho concepto implica la exclusión de muchos textos:

> El mismo Barth no pretende incluir el trabajo de novelistas contemporáneos pero más "tradicionales" en esta categoría. Por eso el término no puede denotar una entidad literaria dfinible técnicamente. El "post" de "postmodernismo" sugiere entonces, no un "después" sino una exensión del modernismo y una reacción a él. (Hutcheon 2)[8]

---

[6] "Labels are comforting, but often also castrating. In the criticism of the seventies, the term "postmodernism" began to appear to refer to contemporary self-conscious texts. John Barth conferred upon this label the status of fact in his recent address to the Modern Language Association in December, 1979 and in his subsequent article in the plenishment: Postmodernist Fiction". La traducción es mía.

[7] "no matter how tempting its institutionalized convenience proved to be". La traducción es mía.

[8] "Barth himself quite obviously does not mean to include the work of equally contemporary but more "traditional" novelists within this category. So the term must denote a technically definable literary entity. The "post" of "post-modernism" would therefore suggest not "after", so much as an extension of modernism and a reaction to it". La traducción es mía.

Esto resulta importante sobre todo porque el "modernismo" es también una etiqueta cultural limitada y que limita. Así, lo que en el contexto europeo y estadounidense es visto como raíz del post-modernismo, puede ser percibido –y ha sido percibido– en términos completamente diferentes en el marco latinoamericano. Además, la autorreferencialidad literaria puede ser evidente en la literatura moderna, pero no se encuentra limitada a ella.

Otra razón por la cual la autora decide alejarse del término post-modernista es debido a las preocupaciones psicológicas, filosóficas, ideológicas y sociales derivadas de ese tipo de estudios. Su teoría no está centrada en contribuir a la controversia que ha generado estos debates, pues, el interés de la autora recae más que en el autor –"el perpetrador del cambio" (Hutcheon 3)–[9] en el texto, en la manifestación literaria de este cambio y en las implicaciones resultantes para el lector.

En este sentido Hutcheon restringe su análisis a las formas textuales de autorreferencialidad.[10] Los asuntos culturales se encuentran implicados, a manera de columna vertebral, en el desarrollo diacrónico de la autorreferencialidad de la novela, pero su trabajo es analítico y descriptivo de los textos en sí mismos y de los efectos que tienen, o que deberían tener, en la crítica literaria.

## 2. Modos, formas y estructuras de la Narrativa Narcisista

En toda ficción el lenguaje es representacional, nos dice Linda Hutcheon, pero representacional de un mundo ficcional, un "heterocosmos" completo y coherente creado por referentes ficticios. En metaficción, este hecho se hace explícito mientras se lee; el lector vive en un mundo que debe reconocer como ficticio. Sin embargo, el texto también le exige que participe, que se involucre intelectualmente, imaginativamente y efectivamente en su cocreación: "Esta doble vía de acceso es la paradoja del lector. La paradoja propia del texto es

---

[9] "the perpetrator of the change". La traducción es mía.
[10] Utilizaremos este término para referirnos a su concepto de "*self-awareness*".

que él mismo es tanto narcisísticamente autorreflexivo como enfocado hacia fuera, orientado hacia el lector" (7).[11]

Hutcheon hace una distinción de ambos tipos de textos. En el primer caso, los textos son *diegéticamente autorreferenciales* y, en el segundo, los textos presentan una conciencia de su constitución lingüística, mostrando los límites y poder de su propio lenguaje. Como se explicará más adelante, el primero tipo de textos se presenta como narrativa y el segundo, como lenguaje.

Asimismo, estos dos tipos de textos tienen dos posibles variantes, a las cuales se refiere como "*overt mode*" y "*covert mode*". Nos referiremos a estos dos modos como "abierto" y "encubierto", para efectos de comprensión. Los textos abiertos reflejan su autorreferencialidad de manera explícita dentro del mismo texto, en tematizaciones o alegorías de su identidad lingüística. Los textos encubiertos realizan este proceso de manera interna y muchas veces sin una conciencia clara de lo que se está llevando a cabo.

Como se ha dicho antes, en la forma abierta se utilizan múltiples técnicas como: la *mise en abyme*, la alegoría, la metáfora, el microcosmos que permite cambiar de la "ficción" a la "narración", o para hacer de la "narración" la sustancia del contenido de la novela, o bien, haciendo a un lado la tradicional coherencia de la ficción.

Resulta pertinente abordar las dos formas de narcisismo existentes en el modo abierto: la forma lingüística y la forma diegética. En la forma diegética el lector se hace consciente del hecho de que, al leer, está activamente creando un universo ficcional. Este hecho puede estar apoyado por un código narrativo, o bien parodiado.

El *Quijote*, como la primera novela ficcional, sirve para ilustrar cómo se desarrollan y se perfeccionan las novelas meta-ficcionales. En la novela de Cervantes el intento de parodiar es esencial para su identidad formal. Los formalistas rusos ven el concepto de parodia como

[11] "This two way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader". La traducción es mía.

un arte autónomo, basado en el descubrimiento del “proceso”, el cual será de especial interés en el estudio del crecimiento dialéctico de la novela.

Basándose en la teoría formalista, Hutcheon nos dice que parodia es el resultado de un conflicto entre la motivación realista y la motivación estética. La consecuencia de esto es el desenmascaramiento del sistema del proceso creativo, cuya función ha dado lugar a una convención mecánica. Otra operación que se utiliza en la parodia meta-ficcional es el “extrañamiento”. Llamando la atención del lector sobre diversos elementos literarios a los que se ha acostumbrado. Asimismo, la intertextualidad o técnicas de la “*littérature citationelle*” pueden ser vistas también como paródicas y generativas. Cuando se insertan citas de un texto en otro, éstas son las mismas y a la vez otras completamente diferentes. Se trata de una creación paródica de una nueva ficción a partir de la reescritura de la vieja.

Según Hutcheon, la parodia es, entonces, una exploración de la diferencia y la semejanza. En metaficción se parodia no para burlarse o poner en ridículo, sino como una forma de crear algo tan serio y tan válido como aquello que se intenta parodiar. En este sentido, la parodia no se aleja de la mímesis, siempre y cuando este término no se utilice para denominar imitación rígida y/o realista de otra cosa.

Otro tipo de textos narcisistas diegéticos son los que hacen explícito su estatus de artefactos literarios, sus procesos de creación de universos y su necesidad de la presencia del lector. En estos casos el texto se muestra como una narrativa, como una construcción gradual de un universo ficticio. En el sentido lingüístico, también el lenguaje se muestra como una construcción gradual de un mundo imaginativo.

Algunos textos también tematizan a través de los personajes y la trama la inadecuación del lenguaje para trasmitir sentimientos, pensamientos o hechos. En muchas ocasiones este tema se produce como una alegoría de la frustración del escritor al encontrarse con la

necesidad de presentar a través del lenguaje un mundo que él mismo ha creado, y que necesita ser actualizado mediante el acto de lectura.

En cualquiera de los casos presentados el énfasis se encuentra en el proceso creativo tanto del lector como del escritor. Todos estos modos abiertos de novelas narcisistas juegan con diferentes maneras de ordenar el texto, poniendo la ficción, la estructura y el lenguaje en el núcleo de su contenido. De esta manera, se permite al lector −o se le obliga− a darse cuenta de cómo le da sentido al mundo literario y a su propio mundo. El proceso de creación del mundo de ficción y el funcionamiento del lenguaje creativo se vuelven autorreferenciales para el autor y para el lector.

Para Hutcheon los textos abiertos otorgan una cierta libertad y al mismo tiempo una responsabilidad al lector. Pero ambas cosas operan en los límites de un código –lingüístico, gramatical, social, etc.−que ha establecido antes el autor. El énfasis está en advertir acerca de esta libertad y responsabilidad dentro del mismo texto, a diferencia de los textos cerrados en los que se asume que el lector ya conoce su labor y actuará en consecuencia.

Ahora abordemos los textos diegéticos encubiertos, explicando los cuatro modelos propuestos por Hutcheon. Estos modelos no intentan ser únicos ni exclusivos, pero sirven para ilustrar algunos de los casos más comunes:

A) La novela de detectives

Nos dice Hutcheon: “Para comenzar, la historia de detectives es casi por definición intensamente autoconsciente” (72)[12]. De hecho, muchas veces la novela es contada por un escritor de novelas de detectives. Podemos resaltar otra de las características de las novelas de detectives: las fuertes convenciones de orden y lógica. Los autores suelen seguir estas convenciones porque saben que los lectores las esperan y necesitan para poder participar en el trabajo.

[12] “To begin with, the detective story is almost by definition intensely self-aware”. La traducción es mía.

La tercera característica se deriva de la participación activa del lector: el acto de interpretación. En muchos casos, las novelas de detectives tematizan explícitamente el paradigma hermenéutico: se informa al lector que sabe todo lo que hay que saber para proceder a realizar una serie de deducciones lógicas y de observaciones psicológicas que le permitirán resolver el misterio. El lector es, en sí mismo, un investigador activo.

No resulta complicado darse cuenta de qué forma dicho modelo funciona para los autores de metaficción, tanto en el sentido abierto como en el encubierto. En este tipo de novelas el acto de leer y de interpretar resultan cruciales para el texto. En algunos casos los clichés de las novelas policiacas son utilizados de tal forma que el acto de leer se convierte en un acto participativo y creativo.

B) La novela fantástica

Aquí, la metaficción involucra no sólo la interpretación de pistas y la construcción de una trama ordenada, sino un acto imaginativo de creación de un mundo y de darle forma a los referentes de las palabras que concretarán a este mundo en el texto. Este hecho se lleva a cabo en cualquier tipo de ficción, pero en el caso de la novela fantástica se hace evidente y se diferencia de otro tipo de textos debido al orden, la coherencia y la ficcionalidad de los mundos imaginados. Sin embargo, aun cuando existe la necesidad de liberarse de las ataduras de los hechos empíricos para crear aquellos mundos, aún es necesario recurrir a la representatividad.

Los universos fantásticos se convierten en un modelo de metaficción debido a la estructuración espacial y temporal del mismo universo y de la narración. Este elemento funciona como una herramienta de metaficción ya que apunta hacia el estado ontológico y ficticio del texto, permitiéndole al lector hacerse consciente de la identidad textual de la historia.

Hutcheon señala que todas las formas novelísticas de ficción encuentran sus paradigmas en la lectura de lo fantástico (82). Este hecho es más evidente en las formas encubiertas de metaficción diegética: el texto obliga al lector a leer con sus capacidades imaginativas.

C) La estructura de juego

La estructura de juego le permite al lector proyectar su propia creación y significado en el caos del universo. Hutcheon compara esta estructura con un juego de cartas en donde las cartas carecen de un significado en sí mismas, pero el jugador las organiza dentro de un sistema de reglas y un código, de tal manera las cartas adquieren un significado. Presento a continuación una cita de Théophile Gautier, que la autora utiliza para explicar este hecho:

> La organización del juego en sus manos, sobre la mesa la batalla será al mismo tiempo la creación de las reglas, la creación del juego y el ejercicio de su libertad, así como la destrucción de las reglas para dejar de nuevo el campo despejado al hombre libre que vendrá después. (Gautier 23)[13]

Así como en la estructura de la novela de fantasía, el modelo del juego pone énfasis en la libre actividad creadora. El lector debe aprender el código −mientras lo crea− o no podrá jugar con el mundo de ficción. Es una especie de juego "metafísico"[14] en el cual se cambian las reglas de lo que "se sabe" por lo que se observa o se lee.[15] Señala Hutcheon: "Es un concurso fluido con reglas cambiantes y grandes apuestas" (82).[16] Tanto en el modo abierto,

---

[13] "Votre organisation du jeu dans votre main, la bataille sur la table seront en même temps la création des règles, la création du jeu et l´exercice de votre liberté, donc aussi bien la destruction des règles, pour laisser de nouveau le champ libre à l´homme libre qui viendra encore après". La traducción es mía.

[14] Se refiere al concepto que utiliza Claudia Guillén para analizar el trabajo de Robbe-Grillet en su texto "On the Concept and Methaphor of Perpective", en *Literature as System*, Princeton University Press, Princeton, 1971, p. 355.

[15] El vínculo aquí con la estructura de la novela de detectives resulta claro.

[16] "It is a fluid contest with changing rules and high stakes". La traducción es mía.

como en el modo encubierto, el juego guía el acto de lectura y a su vez de interpretación, de orden y de imaginación.

D) La novela erótica

Aunque menos utilizada para fines metaficcionales, la metáfora sexual o erótica también puede considerarse como una estructura en los textos narcisistas. La lectura, así como la creación de ficción, es un acto de posesión y de control. Para Hutcheon la relación entre el lector y el escritor puede ser considerada erótica por naturaleza:

> El genio de Barth en *Chimera* expone el mutuo involucramiento y participación activa de ambas partes, cada una necesaria para el texto –y entre sí– para vivir. El sexo es una metáfora para esta unión de procesos. . . . Como Robert Scholes ha señalado, el sexo mismo es aquí "la puerta que conecta la forma ficcional y la idea mítica". (85)[17]

De hecho, todas las novelas son eróticas en cierta forma: buscan atraer, provocar y seducir al lector hacia un mundo distinto al suyo. Sólo forzando el acto de lectura a convertirse en un acto de posesión imaginativa –análogo en un grado de participación activa al acto sexual– la literatura puede cobrar vida.

Para concluir con esta parte de la teoría podemos agregar que los textos narcisistas, abiertos o encubiertos, presentan la historia a partir de sus propios procesos creativos y sus estructuras actualizadas respecto de los modelos presentados con anterioridad. Todos estos modelos funcionan como paradigmas autorreflexivos, haciendo del acto de lectura uno de producción activa, imaginación, interpretación, decodificación y ordenamiento, para construir un universo literario a través de los referentes de las palabras.

---

[17] "Barth´s genie, in *Chimera*, expounds on the mutual involvement and active participation of both parties, each necessary for the text −and each other− to live. Sex is a metaphor for this union processes. . . . As Robert Scholes has remarked, sex itself is here "the door that connects fictional form and mythic idea". La traducción es mía.

### 3. Metaficción y mímesis

En este apartado se explicará la parte de la teoría de Hutcheon que aborda la diferencia entre la "mímesis de producto" y la "mímesis de proceso". Se trata, pues, de un nuevo "lenguaje crítico" que permita abordar de una manera integral las formas literarias.

Como se ha venido diciendo a lo largo del texto, tanto la lectura la escritura son procesos activos y creativos. Se trata entonces, del nivel de conciencia existente con respecto a los mismos. En metaficción el lector y el acto de lectura se tematizan reconociendo esta función de coproducción.

La historia de la crítica novelística demuestra que aun cuando la novela se ha desarrollado de maneras distintas, las teorías se quedaron estancadas en algún lugar del siglo pasado. Lo que era una etapa temporal en la literatura se fijó como definición en la crítica. De aquí que cualquier forma de literatura que se saliera de esa etapa tuviera que lidiar con términos negativos –"no realmente una novela, o en el mejor de los casos una novela nueva, o tal vez una metaficción" (38)–[18] en lugar de ser tratada como un desarrollo natural y dialéctico del género.

Una de las razones por las cuales la metaficción no ha entrado en los parámetros del género parece estar fundamentada en las bases teóricas del realismo tradicional, es decir, lo que Hutcheon llama "mímesis de producto". En este tipo de mímesis se le pide al lector identificar los productos imitados –personajes, acciones, escenarios– y reconocer la similitud de éstos con el mundo empírico para determinar su valor literario. El acto de lectura se ve en términos pasivos.

Por el contrario, en las metaficciones, las convenciones se descubren y los códigos se trastornan, estableciendo nuevos códigos que les permitan lidiar con el fenómeno literario. Ya que la mímesis como producto no es suficiente para dar cuenta de las nuevas funciones del

---

[18] "not really novel, or at best new novel, or perhaps metafiction". La traducción es mía.

lector, tematizadas en los textos mismos, Hutcheon postula la "mímesis de proceso". En ésta, la novela no busca otorgar un orden y significado que puedan ser reconocidos por el lector, sino que requiere que éste sea consciente del trabajo y de la construcción que él mismo está emprendiendo.

> Lejos de ser una copia análoga de lo real, *la literatura es, al contrario, la conciencia misma de la irrealidad del lenguaje*: la lieratura más "verdadera" es la que se sabe la más irreal, en la medida en que se sabe esencialmente lenguaje, . . . El realismo, aquí, no puede ser la copia de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje; la obra más "realista" no será aquella que "pinte" la realidad, sino la que, sirviéndose del mundo como contenido (este contenido es, de hecho, extranjero a su estructura, es decir, a su ser) explorara lo más profundamente posible la *realiadad irreal* del lenguaje. (Barthes 164)[19]

Así, el hecho de que el proceso de lectura sea objeto de imitación no altera la esencia natural de la novela como género mimético: "La metaficción sigue siendo ficción, a pesar del cambio de enfoque en la narración, del producto que presenta al proceso que es. La autorreperesentación sigue siendo representación" (39).[20] Lo que sucede en este caso es que la narrativa se convierte en un acto, igual que cualquier otro dentro de la ficción y el contenido se expande hasta incluir la diégesis o el proceso de narración mismo. Esto sugiere, según la teórica, que el concepto de mímesis como proceso es una constante en la literatura y no sólo

---

[19] "Bien loin d´être une copie analogique du réel, *la littérature est au contraire la conscience même de l´irréel du langage* : la littérature la plus « vrai », c´est celle qui se sait la plus irréelle, dans la mesure où elle se sait essentiellement langage, . . . Le réalisme, ici, ce ne peut donc être la copie des choses, mais la connaissance du langage ; l´ouvre la plus « réaliste » ne sera pas celle qui « peint » la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu (ce contenu lui-même est d'ailleurs étranger à sa structure, c'est-à-dire à son être) explorera le plus profondément possible la *réalité irréelle* du langage". La traducción es mía.

[20] "Metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is. Auto-representation is still representation". La traducción es mía.

una necesidad de la crítica. La preocupación moderna acerca de la diégesis sólo cambia en su forma explícita y autorreferencial dentro de las mismas novelas.

Para Hutcheon, reconocer la diégesis o el proceso narrativo como parte de la mímesis es una forma de exigir la reutilización de la teoría aristotélica, en la cual se concedía un espacio para la imitación del proceso creativo, ya que el arte era percibido como un rival de los procesos de ordenamiento de la misma naturaleza. No se trata de cambiar la importancia de la mímesis en el acto creativo, sino de que los conceptos críticos que se utilizan para abordar aquello que se imita se abran para darle lugar a las nuevas novelas que están siendo escritas y leídas.

### 4. Parodia, Alegoría y *Mise en Abyme*

En esta sección abordaremos algunos conceptos que se han tocado en la segunda parte de este trabajo. Asimismo ahondaremos en la forma abierta de narcisismo diegético, por ser éste uno de los tipos de narcisismo más ilustrativos de dichos conceptos.

Desde la perspectiva de Hutcheon, la parodia se utiliza en los textos narcisistas para prevenir que el lector pueda identificarse con cualquiera de los personajes y así forzarlo a tener una relación nueva, activa y pensante con respecto al texto. Se vuelve claro que aunque el lector es libre de interpretar también es responsable de su interpretación.

En estos casos, el lector tiene la impresión de que, ya que toda la ficción es una especie de parodia de la vida sin importar qué tan verosímil resulte ser, la ficción honesta y auténtica debe ser aquella que reconoce su ficcionalidad. De esta forma el lector puede compartir con el autor el placer de su creación imaginaria.

Entonces, la parodia resulta ser una de las herramientas para los textos narcisistas. Esta toma de posición teórica se acerca mucho al concepto de parodia del formalismo ruso, el cual surge de la conciencia de las inadecuaciones que existen en ciertas convenciones. No se trata de un mero desenmascaramiento de un sistema obsoleto, sino de la necesidad de un proceso

creativo que revitalice la tradición y la abra a nuevas posibilidades: "Las formas y convenciones se tornan energizantes e inducen a la libertad bajo la luz de la parodia" (50).[21]

Haciendo énfasis en el elemento de diégesis y en el acto de "*storytelling*"[22] al que se refiere Hutcheon, la presencia de un narrador hace la parte de mediador entre el lector y el mundo de la novela. El lector es temporal y está espacialmente orientado en el mundo de ficción mediante el acto de narración mismo, pues la figura narrativa es el centro de referencia interna. Esto también puede ocurrir en una narración en primera persona, si se usa el elemento paródico de metaficción, pero no debe ser confundido con un mero personaje narrador que habla en primera persona.

La "autorreferencialidad narratorial" muchas veces se muestra al leer en el momento mismo en el que se lleva a cabo el proceso de escribir un texto de ficción, o bien, como una conciencia de las convenciones literarias: el periodismo, la crítica, la épica, la biografía, el ensayo y, por supuesto, la novela. Las reglas de la creación de ficción se utilizan como un tema en la metaficción. Para el lector/crítico de metaficción los textos diegéticos narcisistas abiertos tematizan dentro de la historia de la historia preocupaciones como la misma parodia, el proceso creativo y las convenciones de la narrativa.

Además de la parodia, existen dos recursos literarios que se utilizan en el proceso de tematización de la novela narcisista y que resultan difíciles de diferenciar entre sí. Estos son la *mise en abyme*[23] y la alegoría. Sin embargo, su trabajo no es de mucho interés para la teoría de Hutcheon. La autora canadiense echa mano de la teoría propuesta por Lucien Dallenbach[24], en la cual podemos distinguir tres tipos de *mise en abyme:* La primera es la simple reduplicación, en la cual un fragmento de espejeo tiene una relación de similitud con el todo

---

[21] "Forms and conventions become energizing and freedom-inducing in the light of parody". La traducción es mía.
[22] Utilizo el término en inglés por parecerme más ilustrativo que sus traducciones al español.
[23] Término para el cual no existe una traducción pertinente o equivalente en español. Jean Ricardou ahonda en el término *mise en abyme* en su texto *Le Nouveau Roman.*
[24] Lucien Dallenbach, *El retrato especular*, Ramón Buenaventura (trad.), Visor, Madrid, 1991.

que lo contiene. Un segundo tipo es la reduplicación repetida *ad infinitum*, en la cual el fragmento de espejeo mencionado contiene otro fragmento de espejeo y así en adelante. Un tercer tipo es aquel llamado "*aporistique*"; aquí el fragmento debe incluir el trabajo del cual forma parte.

Esta tipología detallada de Dallenbach se basa en tres niveles estructurales de reflexión: en el primero, la *mise en abyme* consiste en un "*énoncé*" que refleja el "*énoncé*" del texto, su historia. En este nivel la dirección hacia la cual apunta puede dirigir al lector hacia eventos futuros o pasados que se encuentran dentro del texto. En el segundo nivel de reflexión un "*énoncé*" se refleja en el proceso de enunciación, o bien, en la producción realizada por lector y autor. En el tercer nivel lo que se ve reflejado es el código –narrativo o lingüístico. Es en este nivel en el cual pueden operar tanto los modos narcisistas abiertos como los encubiertos.

Por último, Hutcheon describe la alegoría como el punto en el cual la *mise en abyme* se ha vuelto sumamente extensa. Algo que Barth denomina "literature of exhaustion" (79). El texto de *Perdido en la casa encantada* le sirve a la teórica para ejemplificar este aspecto:

> En "Perdido en la casa encantada", el narrador relata las dificulades que él (Ambrose) tiene al escribir una historia llamada "Perdido en la casa ecantada", sobre Ambrose estando perdido en la casa encantada, por supuesto. El narrador se confunde, olvida el sentido de su narración, se pierde en "Perdido en la casa encantada", que a su vez está perdido en medio de la colección, *Perdido en la casa encantada*. Además, todo esto funciona como alegoría de la posición del lector, quien está perdido en la

> casa encantada con Ambrose mientras intenta encontrar un camino para salir del laberinto-espejo de la historia. (Hutcheon 56)[25]

## 5. El lenguaje de la ficción

Una de las preocupaciones más grandes que existen al hablar de metaficción es el uso del lenguaje. Si, como las teorías estructuralistas sugieren, el lenguaje construye y dirige nuestro mundo y los límites de lo que podemos concebir y comunicar, entonces, ¿la metaficción muestra que el lenguaje sólo puede funcionar como mediador lingüístico entre escritor y lector?

Para Hutcheon, la ficción y la narrativa sugieren un uso transitivo y referencial de las palabras. Este hecho se debe en parte a que la novela está escrita en prosa y la prosa es usualmente considerada como un medio discursivo de ideas. También se asocia con maneras de verificar hechos, ya que en muchas ocasiones sirve para describir o registrar eventos. En cierto sentido, este hecho ha ocasionado que muchos críticos y lectores aseguren que los referentes del lenguaje de ficción son reales, esto es, que necesitan parte del mundo empírico, como si fueran estables y objetivos en la realidad "de afuera".

Cuando el lector comienza a leer la novela, lee de forma referencial: refiere las palabras a su conocimiento y experiencia lingüística. Sin embargo, estas palabras comienzan a crear un universo propio y una propia validez y verdad. Este universo de ficción no es un objeto de la percepción, sino un efecto que ha sido creado por el lector y dentro de él.

Es cierto que la ficción ha sido una manera que el hombre tiene para lidiar con el caos de la realidad. Construye mundos ordenados, estructuras mentales que humanizan el tiempo

---

[25] "In "Lost in the Funhouse", the narrator recounts the difficulties he (Ambrose) has writing a story called "Lost in the Funhouse" about Ambrose being lost in the funhouse, of course. The narrator becomes confused, forgets the direction of his narration, becomes lost in "Lost in the Funhouse" which is itself lost in the middle of the collection, *Lost in the Funhouse*. All of this plays functions in addition as an allegory of the position of the reader who is lost in the funhouse with Ambrose as he tries to find his way out of the mirror-maze of the story". La traducción es mía.

dándole forma en la narrativa. El escritor y el lector comparten el proceso de crear un mundo nuevo a través del texto novelístico. La narrativa es vista por Hutcheon como algo tan natural como un acto mental, tanto parte de la vida como del arte. La novela no es una copia del mundo empírico ni se opone a él; es una continuación de la necesidad de ordenamiento, del proceso de creación que forma parte de la experiencia humana.

Así, la esencia del lenguaje literario reside en crear algo nuevo, coherente, no en conformarse con los estudios factuales. Y aquí la autora se refiere al término de "heterocosmos": El heterocosmos tiene en sí mismo motivación y validez, su relación con "la verdad" resulta irrelevante, para el lector, por lo menos. Esta idea de heterocosmos apunta hacia un mundo "distinto". La literatura en este sentido se mantiene como un sistema estético autosustentable de relaciones internas. Además de las características del universo novelístico –creadas en el acto de lectura–, el lector debe relacionarse con su naturaleza ficticia, ya que la ficción no es una forma de ver la realidad, sino una realidad en sí misma. El heterocosmos de ficción tiene sus propias reglas que gobiernan la lógica o la motivación de sus partes, tiene reglas y códigos de los cuales se percatará el lector mientras avanza.

Además de ser ordenado y ficticio, el heterocosmos se construye a través del lenguaje, y tanto el lector como el autor tienen responsabilidad en este ámbito. Para el lector, la literatura tiene un contexto particular creado por relaciones activas entre palabras. Los referentes de las palabras no son necesariamente reales en el contexto de la realidad empírica. El resultado de remover "lo real" es la liberación del lector del mundo que conoce sólo mediante los sentidos. Lo ficticio del referente del signo de la novela es responsable de esta liberación del lenguaje de ser una mera réplica de la realidad fuera de la ficción.

Este hecho no niega la conexión vital que existe entre la novela y la vida, tampoco la falta de interés de los escritores de metaficción hacia el mundo fuera del arte. Establece que el lenguaje deja de utilizarse como una mediación verbal para la sucesión de eventos. El

concepto de un universo de ficción autónomo está implícito en todos los textos, ya que por más que se tematice o tome prestado del mundo empírico, el heterocosmos de ficción es una totalidad, cosa que la vida no es. Así, la independencia ontológica del mundo de ficción depende no de "la verdad", sino de la noción de validez y motivación derivadas de la dinámica lógica y la coherencia formal del texto. La relación mimética entre el arte y la vida sigue operando al conectar esos dos mundos que viven dentro del lector.

Para Hutcheon en la literatura todos los referentes son ficticios (físicos o no).[26] El lector acepta esto una vez que reconoce que lo que está leyendo es un constructo de la imaginación y que el autor puede o no haber tenido referentes reales en mente, cosa que nunca podrá determinarse con certeza. Aquello que cambia con respecto al concepto de "verdad" es la actitud del lector:

> Es relevante para la experiencia de lectura si el referente es considerado o no como real o ficticio –esto es si uno está leyendo sobre el mundo "real" o creando e imaginando uno para sí mismo. . . . Leer un texto literario como "verdadero" es leerlo como un texto no-literario. (94)[27]

Según la teórica existen tres maneras en las cuales una novela puede ser lingüísticamente autorreferencial. La manera más simple es utilizando la parodia de cierto tipo de escritura. En la segunda forma, la novela puede darse cuenta de su existencia como escrito o texto compuesto de palabras.

En el segundo tipo de novela podemos encontrar una versión estática y otra dinámica. En la estática el texto está consciente de su medio: a través de los paratextos o en el texto mismo. Por ejemplo los "ensayos" de Borges en los cuales se ponen pies de página ficticios y

---

[26] Aquí hace referencia a la teoría de George Lavis, en "Le Texte littéraire, le référent, le réel, le vrai", en *Cahiers d´analyse textuelle* no. 13 (1971), 7-22.

[27] "It is very relevant to the reading experience whether or not the referent is believed to be real or fictive –that is whether one is reading about the "real" world or creating and imaginary one for oneself. . . . To read a literary text for "truth" is to read it as a non-literary text". La traducción es mía.

un comentario editorial. O bien, la forma dinámica en la cual no sólo se está consciente de la identidad textual de la novela, sino que se toma parte activa de la crítica del relato y diálogos verbales que apuntan hacia la misma. El lector también se vuelve activo en el proceso de autorreferencialidad al encontrar formas de componer las oraciones en el texto mismo y se atrae la atención del lector hacia el acto lingüístico creativo en tiempo y espacio.

La tercera forma de autorreferencialidad puede encontrarse en diversas formas de tematización del acto lingüístico creativo. Juegos de palabras, anagramas, acertijos que llaman la atención del lector hacia el hecho de que el texto está compuesto de palabras que son útiles para la creación.

Concluyamos esta parte del marco teórico añadiendo que los referentes de ficción se forman a través de un proceso de acumulación semántica; no hay nada en estos referentes que no se haya dicho de manera implícita o explícita en el texto mismo. De ahí que tanto la naturaleza epistemológica como la ontológica del heterocosmos –sus personajes, eventos, etc.– sean distintos de los que existen en el mundo empírico. Sin importar qué tan prosaico sea el lenguaje o qué tan banal resulte la historia, el lenguaje de ficción se transforma porque invita al lector a realizar la comprensión de aquello que pasa en el mundo que se le ha propuesto, en el cual toda la realidad es objeto de un texto.[28]

## 6. Identidad compuesta

En este apartado ahondaremos en las figuras de lector, escritor y crítico que se han abordado en las secciones anteriores. Como se ha dicho, los cuatro tipos de narrativa narcisista tienden a voltearse hacia el lector, forzándolo a reconocer su responsabilidad en el

[28] Al respecto Blanchot dice: “Pero la ficción no es comprendida, es vivida sobre las palabras a partir de las cuales se realiza, y es más real para mí que la leo o escribo, que los acontecimientos reales, ya que se impregna de toda la realidad del lenguaje y substituye a mi vida, a mi fuerza de existir”. (Mais la fiction n’est pas comprise, elle est vécue sur les mots à partir desquels elle se réalise, et elle est plus réelle, pour moi qui la lis ou l’écris, que bien des événements réels, car elle s’imprègne de toute la réalité du langage et elle se substitue à ma vie, à force d´exister”). “La Littérature et le droit à la mort” en *La Part du feu*, Gallimard, París, p. 327.

texto al adentrarse en el heterocosmos compuesto de referentes de lenguaje literario. El escritor le ofrece al lector una relación basada en un espejeo del proceso en el cual se encuentra inmerso y el lector se involucra en una creación pero en el sentido opuesto: a partir de las mismas palabras se abre paso hacia los mundos de su imaginación.

Cuando una persona abre una novela, este acto la lanza hacia una situación narrativa de la cual debe formar parte. El código novelístico se establece y esta persona se convierte en un "lector". Pero por lector Hutcheon se refiere a algo muy cercano, que Gérard Gennette designa "*narrataire*"; se trata de un elemento imprescindible de la narrativa autorreferencial, en donde el que recibe el texto lo hace al nivel de la "*énonciation"* misma. No se trata de una persona particular, pues el lector tiene una identidad diegética y un rol diegético activo que desempeñar.

En la literatura autorreferencial y paródica, la identificación entre lector y personaje se sacrifica para lograr involucrar al lector en un diálogo activo con los modelos genéricos de su tiempo, cosa que en otro tipo de narrativa se deja sólo al escritor.

Hay que reiterar el hecho de que escribir es el uso del lenguaje para crear mundos de ficción, reconociendo la función vital de la acción misma (para autor y para lector). Y leer es la creación de ficciones ordenadas, impulsada por una libertad imaginativa que crea orden y significado.

La novela es de vital importancia porque insiste en su propia realidad, confrontando al lector, construyendo y comprometiendo su experiencia, operando por encima de su conciencia. Conforme el lector avanza en la novela, el efecto de guía retórica establecido por el autor –a veces a través del narrador–, y la acumulación de referentes de ficción, lo empujan a establecer un puente entre su mundo y el universo de ficción.

Así, el trabajo narcisista constituye una paradoja al establecer un reconocimiento del mundo ficticio del lector, y obligarlo a forjar nuevas conexiones entre el arte y su vida, al reexaminar y reevaluar su relación con el texto y su relación con el mundo:

> La literatura que reconoce su propia naturaleza, es autoconsciente y autocrítica, es tanto un proceso como un producto; ambos, transitivos e intrasitivos, ella misma es la paradoja de cara al lector. Intenta la represetación mientras descarta el mito de la representación. Intenta trascender sus propias limitaciones textuales sin olvidar que esto es imposible. (Hutcheon 141)[29]

El lector siempre es una presencia mediadora: la realidad del texto se establece mediante su respuesta y participación activa. Los escritores de ficción narcisista hacen al lector consciente de este hecho.

Habiendo ahondado en el acto de lectura como un proceso creativo e interpretativo y que forma parte del proceso de escritura, podemos decir que la ficción narcisista contiene en sí misma, en su autorreferencialidad, su propia autocrítica. La crítica es incorporada en la estructura dinámica del texto como parte de ella. El lector, así como el escritor, se convierte en el crítico; sin sacrificar su relación con el texto, el lector establece un entendimiento distanciado, ya que es llevado dentro y fuera del texto. Aun cuando la crítica se establece como un discurso sistemático y razonado, en los textos narcisistas se trata de la construcción de un sistema de significación en la mente del lector. El trabajo literario es tanto objeto como *performance*: página tras página el lector le da significado al texto, reordenando y remoldeando las unidades actuales en nuevas mientras avanza. La ficción autorreferencial nos

---

[29] "Literature which recognizes its own nature, is self-conscious, and self-critical, it is a process as well as a product; both transitive and intransitive, it is itself the paradox facing the reader. It attempts representation while discarding the myth of representation. It tries to transcend its own textual limitations while never forgetting that this is impossible". La traducción es mía.

enseña que la novela se vuelve una realidad estética cuando es actualizada mediante el acto de lectura.

El hecho de que el lector se identifique o no con los personajes para sentirse inmerso en la obra carece de importancia. El acto de lectura es en sí mismo una función real, dinámica, a la cual el texto mismo hace alusión. Así como la escritura, la lectura se vuelve un acto que debe aprenderse para poder disfrutar de la ficción.

Un último punto que merece la pena ser abordado es una tercera perspectiva crítica relacionada con la tradición retórica:

> Cada autor tiene una retórica, escriba o no con su lector específico en mente; su única opción está en qué tipo usará. . . . De la retórica de Sterne a la de John Fowles, las novelas autoconscientes afirman su ficcionalidad al mismo tiempo que se rehusan a permitir al lector una distancia particular, que viene de la pasividad o de la falta de participación. (Hutcheon 150)[30]

Si la relación del lector con la novela se establece en términos de su propia experiencia, es decir, si el lenguaje se piensa sólo como función referencial de la realidad empírica, entonces se vuelve mímesis del producto. Pero si la relación del lector se establece con el lenguaje en sí mismo, y el lenguaje lo hace sentir que no corresponde a la realidad, entonces se trata de mímesis del proceso.

La conciencia del autor acerca de que la obra no existe en sí misma, sino sólo mediante la imaginación y el entendimiento del lector, ha arrojado luz sobre el hecho de que el autor siempre ha tenido control limitado sobre las responsabilidades de su lector. La ficción

---

[30] "Every author has a rhetoric, whether or not he writes with his reader specifically in mind; his only choice is in what kind he will use. . . . From the rhetoric of Sterne to that of John Fowles, self-conscious novels have asserted their fictiveness while refusing to allow the reader the particular kind of distance that comes of passivity or lack of involvement". La traducción es mía.

autorreferencial nos enseña que la novela se vuelve una realidad estética cuando es actualizada mediante el acto de lectura.

## Capítulo III: Identificando el narcisismo

### El modelo encubierto

Con el marco teórico abordado se puede proceder a identificar los elementos de la novela narcisista en *La muerte me da.* No se abordarán todos los elementos presentes en la novela de Rivera Garza, así como tampoco todos los ejemplos que se pueden encontrar en la misma. Los fragmentos que utilizaremos nos servirán para ilustrar más adelante qué sentido genera el uso de tales o cuáles elementos propios de la novela narcisista en el texto de la autora mexicana.

Antes de proceder, al análisis será útil hacer un resumen de la novela. El libro está compuesto de ocho capítulos, cada uno de ellos divididos en múltiples subcapítulos. La trama se desarrolla alrededor de varios asesinatos de hombres que además aparecen castrados. El primero de los cadáveres es descubierto por Cristina Rivera Garza, un personaje que es profesora de universidad y escritora.[1] Este hecho convierte a Rivera Garza (personaje) en la Informante principal de la Detective, quien se dedica a investigar el caso a partir de las pistas que se encuentran en las escenas del crimen: poemas de Alejandra Pizarnik.[2] Además de esto, tenemos a la Periodista de la Nota Roja, quien contacta a Cristina para hablar de los asesinatos de los hombres, del caso en el que ahora se encuentra involucrada y de poesía. Por otra parte, Cristina comienza a recibir mensajes de la Asesina, los cuales nos dejan ver su perspectiva de la muerte, pero, sustancialmente de la poesía. Asimismo, se describen los encuentros clandestinos entre Rivera Garza y el Hombre-Que-A-Veces-Era-Él. Mientras tanto, la Detective se obsesiona cada vez más con el caso y con la obra de Alejandra Pizarnik, y conversa con Cristina de poesía, lo cual nos deja entrever el oscuro pasado que la atormenta.

---

[1] Nótese el juego metaficcional que establece la autora desde el principio.

[2] Una vez más, se establece una circunstancia metatextual. Esta referencia tiene una gran importancia a lo largo de todo el texto. No sólo porque puede ayudar a la posible resolución del misterio, sino por la reflexión que se desarrolla acerca de la escritura/lectura a partir del trabajo de la poeta argentina.

Más adelante aparece de forma repentina un artículo académico firmado por la Dra. Cristina Rivera Garza en el cual se plantea el deseo de Pizarnik de escribir en prosa. La investigación continúa, esta vez desde la perspectiva de Valerio, el ayudante de la Detective, quien expone sus pensamientos con respecto al caso de los hombres castrados, pero, además, sobre la circunstancia amorosa que vive con su jefa. En este punto de la novela irrumpe un personaje fantástico llamado Gildrig, una mujer diminuta que mantiene una relación con Valerio. Este mismo personaje se vinculará después con la Detective.

El séptimo capítulo se titula "La muerte me da" y resulta ser un libro de poesía que fue enviado a una editorial bajo el nombre de Anne-Marie Bianco. En la introducción aparece una carta del editor que explica las inusuales circunstancias bajo las cuales recibió el manuscrito y sus razones para publicarlo. El libro consta de una serie de prosas poéticas que tienen una fuerte vinculación con la poesía de Pizarnik y todo apunta a que es la Periodista de la Nota Roja quien las escribió. La narración termina con las múltiples perspectivas de los personajes principales, una especie de cierre para cada una de las historias, pero no una conclusión clara con respecto al caso de los hombres castrados.

Nótese la diversidad de perspectivas y de géneros que pueden encontrarse en la novela: el poemario, la epístola, el artículo académico. Además de la dificultad que representa distinguir cuál de los personajes está hablando, la lectura nos enfrenta con diferentes registros: el cómico, el académico, el lírico, entre otros. Asimismo, los temas que se aprecian en *La muerte me da* son múltiples: el lenguaje, la poesía, la violencia, el género sexual, el amor, la identidad, por mencionar algunos. Por si fuera poco, las referencias intertextuales que se establecen van desde las más evidentes, como la de Pizarnik, hasta las de artistas relacionados con la pintura, la fotografía y el *performance*, así como las referencias a sociólogos, filósofos y críticos literarios.

Como puede apreciarse, *La muerte me da* no es una obra de fácil lectura y requiere de la completa atención y compromiso del lector para la realización de una lectura crítica. Aun cuando las características que describe Hutcheon en su teoría son bastante claras y concisas, el trabajo de Rivera Garza se muestra como un laberinto en el cual hay que caminar poco a poco y con extremo cuidado para no perderse en elucubraciones teóricas.

En *La muerte me da* podemos encontrar fragmentos en los cuales no se refleja de manera explícita la autorreferencialidad de la "novela narcisista". Es decir, momentos en los cuales pareciera que ni los personajes ni los narradores tienen una conciencia clara de lo que se está llevando a cabo. Si se hiciera una lectura inocente de la novela, podría llegar a afirmarse que en realidad se trata de un "narcisismo encubierto", en el cual la única persona que sabe de la utilización de elementos de novela narcisista es la autora.

Si continuáramos por este lado, veríamos un camino seguro hacia el "modelo diegético de novela de detectives". Algunos de los trabajos abordados en el marco crítico servirían para sustentar nuestra hipótesis. Después de todo estamos hablando de una novela en la cual podemos encontrar misterio, varios crímenes (los hombres castrados), un asesino (la Asesina), un testigo (Cristina Rivera Garza personaje), un detective (la Detective) y una investigación que gira en torno a todos estos elementos.

El único problema es que para afirmar que la novela de la autora mexicana constituye un ejemplo de "novela de detectives" y parte del "modelo diegético" de novela narcisista, debería apegarse a las fuertes convenciones de orden y lógica y los lectores necesitarían saber qué es lo que esperan para poder participar en el trabajo deductivo.

Claro, *La muerte me da* no se encuentra completamente alejada de las convenciones de la lógica, de lo contrario su lectura resultaría imposible. Pero también es cierto que el orden (la estructura del texto) y la lógica interna de la historia no nos permiten, como lectores, participar de la misma manera. Para empezar, porque no sabemos qué esperar de la novela ni

cómo podemos interpretar aquellas pistas que se nos van entregando. No se le informa al lector todo lo que hay que saber para realizar esa serie de deducciones lógicas y de observaciones psicológicas que le permitirán resolver el misterio.

Aun cuando el lector sí asume la función de un investigador activo, al avanzar en la novela se da cuenta de que la investigación policiaca en la que se encuentra inmerso no lo conducirá a resolver el misterio de los crímenes de los hombres castrados. O no únicamente, ni de manera absoluta. Esto se debe a que la novela de Rivera Garza no sólo nos guía a través de la historia de la investigación de los asesinatos de aquellos hombres, sino que entreteje otra serie de historias con ella –la de la Detective, la de la Asesina, la de la Periodista de la Nota Roja, la de Valerio– y establece una intrínseca relación entre éstas y la literatura. Además, encontramos el tema de la Mujer Increíblemente Pequeña, que poco tiene que ver con la resolución del caso.

Si le diéramos la suficiente importancia a la aparición de Gildrig (la Mujer Increíblemente Pequeña) en la novela, podríamos considerar la obra de Rivera Garza un "narcisismo encubierto diegético" reflejado en una "novela de fantasía". En este caso, tendría sentido que la metaficción no involucrara sólo la interpretación de pistas, sino un fuerte acto imaginativo por parte de los lectores. Pero la aparición de la Mujer Increíblemente Pequeña se hace de manera abrupta y carece de cualquier tipo de lógica. De hecho, Gildrig aparece casi al final de la novela y obliga al lector a romper con lo que creía que sabía hasta entonces de la novela: "Ningún aviso. Ningún origen. Una simple aparición. Bristol, 1699. Capitán William Prescott" (223-224).

Es posible que el lector se pregunte: ¿No estábamos en medio de una investigación detectivesca? ¿De dónde ha salido esta mujer increíblemente pequeña y qué tiene que ver con todo lo que he leído hasta ahora? Podríamos afirmar que este elemento funciona como una herramienta de metaficción ya que apunta hacia el estado ficticio del texto, hecho que le

permite al lector hacerse consciente de la identidad textual de la historia. Sin lugar a dudas, la aparición de Gildrig genera que el lector reconozca que se encuentra frente a un texto de ficción, así como el de Gulliver.[3] Su irrupción en la novela nos transmite esta necesidad de que "El espectador tiene que estar aquí y ahora"[4] para poder participar en la novela.[5]

Entonces, si *La muerte me da* no pertenece completamente al modelo de "novela de detectives" ni al de "novela de fantasía", podríamos decir que el narcisismo encubierto de la obra de Rivera Garza se ve reflejado en el modo diegético de novela de juego; pero tampoco de manera absoluta. El lector busca darle estructura al "juego de ficción" tratando de organizarlo dentro de un sistema de reglas y un código que le permitan otorgarle significado al texto. Así como en la novela de fantasía, en la cual se pone énfasis en la libertad creadora y en el aprendizaje de un código por parte del lector "para poder jugar con el mundo de ficción", así se le pide al lector de la novela que aprenda el código para poder jugar. Sin embargo, el problema es que las reglas a las que nos enfrenta la autora cambian a cada momento de la lectura y, en este sentido, resulta casi imposible aprender un código que continúa construyéndose a lo largo de toda la novela.

Por último, recurramos al modelo diegético de "novela erótica". La "metáfora sexual" a la que se refiere Hutcheon en su teoría es quizás una de las características de la novela narcisista que se muestra con mayor fuerza en el texto de Cristina Rivera Garza. Constantemente se establece una relación entre el cuerpo y la literatura, la muerte y la imposibilidad que tiene el lenguaje de comunicar. La metáfora sexual o erótica se encuentra presente a lo largo de toda la novela y en un primer momento, ni los personajes, ni el narrador son conscientes de ello.

---

[3] Recordemos que Gildrig es el nombre con el que bautizan a Gulliver en el mundo de los gigantes. En Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, Espasa-Calpe, Barcelona, 2004.
[4] Título del subcapítulo 32.
[5] Este mismo pasaje será analizado desde otro punto de vista al adentrarnos en el modo abierto de novela narcisista.

Si tomamos en cuenta que la estructura de la novela exige que el lector se involucre de manera más íntima con el texto, podremos vislumbrar la "naturaleza erótica" de la que habla Hutcheon al referirse al acto de lectura y la creación de la ficción. La relación entre el lector y el escritor se establece como un acto participativo, así como un acto de posesión y de control. Según lo expuesto en el marco teórico, todas las novelas son eróticas en cierta forma: buscan atraer, provocar y seducir al lector hacia un mundo distinto al suyo. Lo que hace más evidente esta relación entre el lector y la creación de ficción en el texto de Rivera Garza es el acto de lectura forzado a convertirse en un "acto de posesión imaginativa"; como explica Hutcheon, este acto de participación activa es análogo al que se experimenta en el acto sexual, gracias al cual la novela puede cobrar vida.

Este recorrido a través de ciertos elementos de la novela reflejan la autorreferencialidad implícita del texto, un "narcisismo encubierto" en cualquiera de sus formas. En el capítulo siguiente se mostrará qué sentido genera la utilización de estos elementos en la obra, y haremos una interpretación más detallada de la misma. Por ahora, volvamos a ilustrar las características de novela narcisista presentes en *La muerte me da.*

### El modelo abierto

Después de un recorrido por los distintos modelos de "novela narcisista encubierta", se acude ahora a la forma de "novela narcisista abierta". Como se vio en el Capítulo II, los textos abiertos reflejan su autorreferencialidad de manera explícita dentro del mismo texto, en tematizaciones o alegorías de su identidad lingüística y/o diegética. A diferencia de los textos encubiertos, éstos realizan dicho proceso de manera externa y con una conciencia clara de lo que se está llevando a cabo. Recordemos que en el modelo abierto de texto narcisista podemos encontrar tres técnicas fundamentales: la alegoría, la metáfora y la *mise en abyme*, las cuales permiten cambiar de la "ficción" a la "narración", o hacer de la "narración" la

sustancia del contenido de la novela, relegando la tradicional coherencia de la ficción. Identificar la utilización de estas técnicas permitirá realizar el análisis en el siguiente capítulo.

En un primer momento identifiquemos la "parodia" utilizada por la autora mexicana en su novela. Una de las evidencias de esta técnica es la personaje principal llamada Cristina Rivera Garza. La autora ha llamado a su personaje principal con su propio nombre y la ha dotado de unas circunstancias de vida semejantes a las suyas en el momento de la escritura del texto. Hay que tomar en cuenta que su obra fue publicada en el año 2007, año en el cual Rivera Garza todavía laboraba como profesora del Departamento de Comunicación y Humanidades y era Co-directora de la cátedra de Humanidades en el ITESM campus Toluca, y en la novela, aunque no se describe de manera específica, sabemos que la personaje trabaja en la universidad y es profesora de literatura.

Desde la perspectiva de Hutcheon, puede decirse que la parodia es utilizada para que el lector logre identificarse con este personaje y así forzarlo a tener una relación "nueva, activa y pensante con respecto al texto" (38). Se vuelve claro que el lector es libre de interpretar, pero también responsable de su interpretación. Toda "ficción es una especie de parodia de la vida" (Hutcheon 38); sin embargo, en *La muerte me da* se reconoce la ficcionalidad del texto. Para entender esto basta con reconocer la *mise en abyme* que establece la escritora. Sin importar que tan verosímil sea, o que tan parecido a la realidad resulte el espejeo autora/personaje, el lector debe aceptar que se encuentra frente a un texto de ficción. Sólo así podrá compartir con el autor el placer de su creación imaginaria.

Existe una estrategia utilizada por la autora en la cual se establece una parodia, pero en sentido contrario. Ésta tiene que ver con la publicación –en la vida real– del libro de poemas (Capítulo VII) escrito por la personaje Anne-Marie Bianco. También en la vida real aparece Anne-Marie Bianco como la autora del libro; el título es el nombre del capítulo (*La muerte me*

*da*) y su publicación se hace en el año 2007 por la misma editorial (Bonobos) que la publica en el capítulo de la novela. De igual forma, la nota inicial del editor es la misma.

Aquí se puede vislumbrar la forma en la que la autora establece ciertos juegos con el lector que van más allá del "espacio literario". Se trata de una alegoría, en la cual el juego de la ficción no sólo reconoce su carácter ficticio, sino que transgrede las paredes de su universo para adentrarse en el mundo real. Al igual que en el ejemplo anterior, es imprescindible que el lector acepte la cualidad ficticia del texto para poder compartir con el autor esta especie de guiño meta-literario.[6]

Para continuar con el análisis vayamos al capítulo I, subcapítulo 2 de la novela: "Mi primer cadáver". En éste se manifiesta explícitamente la autorreferencialidad del texto al describirse la impresión que tuvo Cristina Rivera Garza (personaje) al encontrarse con el primer muerto. Nos dice:

> Corría. Corro usualmente al atardecer. También al amanecer, pero sobre todo en el atardecer. Corro en la pista de tartán. Corro de la cafetería al apartamento. Evito las banquetas y las calles, prefiero los atajos. Los callejones. Los caminos estrechos. No, no corro para hacer ejercicio. Corro por placer. Para llegar a algún lado. Corro, si así lo quiere ver, utilitariamente.[7] (18)

Continúa con su reflexión y más adelante explica:

> Sí, escribo. También. También por placer, como el correr. Para llegar a algún lado. Utilitariamente. Para llegar al fin de la página, quiero decir. No para hacer ejercicio. Si me entiende: cosa de vida o muerte. (20)

---

[6] Regresaremos a este momento del texto en el Capítulo IV de nuestro análisis porque servirá para demostrar la intención de la autora al utilizar los elementos de la novela narcisista.
[7] En todas las citas las cursivas son de la autora, las negritas mías.

Este momento de la novela nos sirve para ejemplificar la forma en la que la autora vincula nuevamente el cuerpo con la escritura. Se puede decir que la "metáfora sexual" de la que se habló anteriormente sigue presente, pero esta vez de manera explícita. Ahora bien, no se trata de una vinculación basada únicamente en el goce del cuerpo físico, sino de un "erotismo" como el de Georges Bataille de acuerdo con Noys, en el cual el goce se trata del "gusto por la transgresión" (82). Al igual que Bataille, Rivera Garza propone a los elementos cuerpo y escritura como un instrumento del erotismo (la transgresión).

Se está hablando de una transgresión del espacio literario, pero también del mundo real. El acto de correr se establece como una "metáfora" del acto de escribir, el cual se realiza para lograr algo más que la mera satisfacción física: "La ligereza. La velocidad. *La posibilidad de levitar*. Cuando empiezo a correr, ése es el momento al que voy. Ese es el momento que persigo. Ésa es la meta" (20).

La vinculación cuerpo/escritura/lectura sirve también para abordar la parte del proceso, la *diégesis*, la cual se percibe de la siguiente manera: "Es difícil explicar lo que uno hace. Las causas. Las consecuencias. El proceso. Es difícil explicar lo que uno hace sin echarse a reír o a llorar, desmesuradamente" (20). Resulta significativo que en el subcapítulo 11: "El poema castrado por su propia lengua",[8] Rivera Garza (personaje) se eche a llorar al hablar de dicho proceso con la Detective:

> ¿Cómo decirle a la Dectitive que todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir la presencia en él mismo que, por ser lenguaje, es todo ausencia? . . . ¿Cómo decirle, sin atragantarme con el sorbo de agua y esa tristeza que me producía el constatar, una y otra vez, que la lengua nunca será un órgano de resurrección, que las palabras, como dice Pizarnik . . . «las palabras no hacen el amor / hacen la ausencia»? . . .

[8] Nótese que el título del subcapítulo hace también referencia a esta vinculación cuerpo/escritura/lectura en la castración del poema y en la ambigüedad de la palabra lengua (lenguaje y órgano).

> −Sólo te pregunté, retóricamente como dicen ustedes, si todo poema es un fracaso –mencionó la Detective con cierto temblor en una voz que volvía a ser inequívocamente suya–. No era como para que te pusieras a llorar, Cristina. (55-57)

Hay que resaltar el monólogo interno que tiene Cristina antes de llorar, ya que éste ejemplifica la parte explícita de la metáfora sexual de que hablamos arriba y también la frustración que le causan lo límites de la escritura a la personaje:

> . . . ¿Cómo decirle a la Detective, deténgase aquí, en estos versos «¿qué hiciste del don del sexo? / oh mis muertos / me los comí me atraganté / no puedo más de no poder más», lea con cuidado, constátelo, una y otra vez, constátalo, para utilizar el mismo tuteo, otra vez y otra más, vea cómo uno se la pasa «desperdiciando los dones del cuerpo»? (56-57)

La autora establece un juego con los lectores al decirles: sí, "el lenguaje es todo ausencia", pero es gracias al lenguaje que ella y el lector comparten el espacio de la novela. Lo que se lee es ficción, pero la autora permite que ésta transgreda el espacio de lo "real". Es aquí en donde se puede apreciar el erotismo, el "gusto por la transgresión", pero sobre todo el elemento de "parodia" del que hablamos antes. La escritora mexicana decide poner todos los elementos de la ficción, los límites del lenguaje/cuerpo sobre la mesa para poder transgredirlos, y el lector puede compartir con ella el placer de su transgresión.

La autorreferencialidad explícita del texto se ve tematizada también en el subcapítulo 71, "El adjetivo que corta". En éste se desarrolla una metáfora entre el adjetivo y el objeto punzocortante, ambos igual de peligrosos y fundamentales para el ámbito de *La muerte me da*. El adjetivo, como una herramienta, crea y destruye, rasga realidades mediante el lenguaje escrito:

> Las manos: trémulas, más blancas que, las hojas cuando caen secas.

> La voz: hueca, baja, oscilante.
>
> La mirada: suspicaz, luz eléctrica, cabo suelto, mantarraya.
>
> Los labios: estriados, pálidos, un rosa que sólo he visto en sueños.
>
> . . . La escena: dos cuerpos contra la ventana, los álamos, un invierno.
>
> Los personajes: un hombre, una mujer, la sospecha, el terror, el sexo.
>
> La garganta: seca.
>
> El título: una historia de amor.
>
> La declaración: tú me das miedo.
>
> . . . Las imágenes: labio sobre labio, lengua, mano contra mano muslo, la respiración cuando, vellos, roces, el verbo restregar, saliva.
>
> La repetición: sólo la muerte nos avienta con tanta furia hacia el cuerpo. (288-289)

El narcisismo literario resulta evidente en este momento del texto y se encuentra vinculado, otra vez, con el elemento del cuerpo. Lo mismo sucede en el caso del subcapítulo 24, “Mensaje n.° 5”:

> El que analiza, asesina. Estoy segura de que sabías eso, profesora.
>
> El que lee con cuidado, descuartiza.
>
> Todos matamos.
>
> Esto es una navaja, no una broma. (88)

Si nos alejamos de la “metáfora sexual”, uno de los ejemplos de autorreferencialidad explícita en el texto es la aparición de Gildrig. En páginas anteriores hablamos de este elemento para reconocer el “narcisismo encubierto diegético” reflejado en una “novela de fantasía”. En el presente caso, la aparición abrupta de la Mujer Increíblemente Pequeña no sólo sirve para demostrar cómo es que este procedimiento obliga al lector a reconocer su lugar frente a un texto de ficción, sino, sobre todo, cómo es que lo hace identificar el proceso del acto de crear: “el escritor y el lector comparten este proceso a través del texto novelístico” (Hutcheon 140).

En los ejemplos propuestos en la teoría de Hutcheon el proceso de escritura se ve reflejado en un personaje escritor que escribe una novela –muchas veces la novela que escribe también es acerca de un personaje escritor que escribe una novela–. La “alegoría” se desarrolla a lo largo de todo el texto y el lector puede vislumbrar y compartir dicho proceso con el escritor. En la novela de Rivera Garza, uno de los personaje a través de los cuales se manifiesta el proceso de creación es Valerio, que no es propiamente un “escritor”, pero que empieza a escribir notas acerca de una mujer increíblemente pequeña debido al encuentro que tiene con la Detective, que lo lleva a pensar que es “una mujer con manías de niña” y que “algo o alguien la podría llevar […] dentro del bolsillo de su saco” (223). Es a partir de este suceso que Valerio crea a la Mujer Increíblemente Pequeña:

> Le daría una medida de longitud: once centímetros. Le otorgaría un momento de aparición. Sobre la mesa, detrás del salero, un día en que tomaba una sopa de lentejas. Le pondría vestidos de muñecas que buscaría, con algo de desesperación, con algo de morbo, en las maletas que había dejado su hermana en el clóset de la familia. Le procuraría una serie de amigos: la pájara que cantaba desde la jaula de un vecino, la lagartija azul de lengua larga, los dedos de los niños. Le pondría un nombre: la Mujer

> Increíblemente Pequeña. Verla le produciría un placer inmenso, un placer acaso inimaginable. Oiría con atención su voz suave, su voz de mujer adulta. Como Lemuel Gulliver en Liliput, desarrollaría rápido una mezcla de ternura y conmiseración por la fragilidad que asociaba a su tamaño. La colocaría en la palma de su mano y, elevándola hasta la altura de los ojos, la vería saltar al vacío. Tardaría mucho tiempo en organizarle una historia. En contársela. (223-224)

El proceso de creación de Gildrig transgrede los límites que habían sido establecidos antes en la obra. Valerio crea a Gildrig pero no sólo como un elemento de sus textos narrativos, sino como otro personaje de *La muerte me da*. Podría argumentarse que la relación que sostiene Valerio con la Mujer Increíblemente Pequeña fuera de las páginas es sólo un producto de su imaginación, sin embargo, varios subcapítulos después Gildrig también comienza a relacionarse con la Detective:

> −No quiero volver a tener esa discusión contigo –oyó decir−. No quiero que me lo vuelvas a preguntar. –De acuerdo, Gildrig –dijo la Detective sin asomo de irritación−. No lo volveré a hacer. Mejor come. Sigamos comiendo. (267)

La autorreferencialidad del texto y la transgresión narrativa resultan evidentes en este caso, pero, sobre todo la autorreferencialidad del lenguaje. Este "juego" que propone la autora llama la atención del lector hacia el hecho de que el texto está compuesto de palabras que son útiles para la creación, de la misma forma en que lo hace con el ejemplo del libro de poemas publicado de Anne Marie Bianco. Hay que reiterar que en los fragmentos analizados, escribir es el uso del lenguaje para crear mundos de ficción y leer es, como explica Hutcheon, la creación de ficciones ordenadas, impulsada de una libertad imaginativa que paradójicamente

crea orden y significado. Estos elementos sirven para reconocer la función vital que desempeñan tanto el autor, como el lector.

Otro ejemplo de la transgresión de los límites de la novela es el Capítulo IV, que constituye el trabajo académico escrito por la Dra. Cristina Rivera Garza (personaje) para el ITESM-Campos Toluca. La parodia se encuentra presente en el texto, así como la autorreferencialidad del mismo. En este capítulo no sólo se tematiza el acto de escritura, sino que se analiza –de manera oportuna, cabe mencionar– la escritura de Alejandra Pizarnik, específicamente su deseo de escribir en prosa.

En este capítulo se demuestra que el lenguaje en *La muerte me da* no es utilizado sólo como mediador lingüístico entre escritor y lector. Se ve ya el elemento de "parodia", que Hutcheon considera la manera más simple de mostrar la autorreferencialidad lingüística. Pero vemos también la segunda forma de autorreferencialidad lingüística, en la cual "la novela puede darse cuenta de su existencia como escrito o texto compuesto de palabras" (Hutcheon 97). Esta segunda forma puede dividirse en una versión "estática" y otra "más dinámica" y, como era de esperarse, Rivera Garza utiliza ambas en su obra.

En la novela, la versión estática pude identificarse, en primer lugar en los paratextos del Capítulo IV, entre los cuales están los siguiente epígrafes:

> Escribir, desde esta perspectiva, equivale a inscribir algún signo sobre la superficie de un cuerpo desmembrado o bien, a dejar que la lengua misma se descuartice, se vuelva voz de un sujeto disociado. (María Negroni)

> Ahora / La muchacha halla la máscara del infinito / Y rompe el muro de la poesía. (Alejandra Pizarnik)

Y en un segundo momento los títulos de las secciones de este capítulo: "La prosa de mi idioma espantoso (introito)", "¿De qué habla cuando habla de la prosa? (capítulo primero)", "El refugio es una obra con forma de morada (capítulo segundo)", y "Es como si

hubiese descubierto lo intolerable y lo imposible de la poesía (Algo como una conclusión)". Asimismo, los pies de página y las referencias textuales que utiliza ejemplifican cómo el texto está consciente de su medio.

Hutcheon propone los "ensayos" de Borges como principal ejemplo de la autorreferencialidad lingüística, debido a los pies de página "ficticios" y a su comentario editorial. Pero en el caso de Rivera Garza tanto los pies de página como los fragmentos de texto que utiliza para los epígrafes son de autores "reales", así como las referencias que hace que se encuentran perfectamente documentadas. Este hecho es quizá una de las características más importantes en las que difieren la teoría de Hutcheon y el texto de Rivera Garza. Sin embargo, la utilización de autores y fuentes bibliográficas reales no perjudica la intención a la que se refiere la teórica, en la cual "la literatura se mantiene como un sistema estético autosustentable de relaciones internas" (Hutcheon 90).[9]

Esto se debe a que a lo largo de toda la novela se han dado las pautas para la formación del "universo novelístico" y a través del acto de lectura el lector se ha relacionado con su naturaleza ficticia. El texto sigue siendo una "realidad en sí misma", con una lógica, reglas y códigos propios, aun cuando se hayan utilizado referentes reales para la conformación del artículo académico de este capítulo. Lo que sorprende de la novela de la escritora mexicana es que, al contrario de lo que piensa Hutcheon, la ficción puede ser una realidad en sí misma sin tener que dejar de ser "una forma de ver la realidad". *La muerte me da* logra ser ambas al mismo tiempo.

Con respecto a la versión dinámica de autorreferencialidad lingüística, no sólo se está consciente de la identidad textual de la novela, sino que se toma parte activa de la crítica del relato. En este sentido, el Capítulo IV representa una pieza importante para el marco crítico de la obra de Alejandra Pizarnik. Todo el tiempo se atrae la atención del lector hacia diversas

[9] "Literature remains a self-sufficient aesthetic system of internal relations" La traducción es mía

formas retóricas, sintácticas y gramáticas; hacia el papel del lector y del escritor; y por supuesto, hacia el anhelo de la prosa. Así, el lector se vuelve consciente del proceso de autorreferencialidad al encontrase frente a un análisis cuyo enfoque principal es el acto lingüístico creativo. Véase el siguiente ejemplo:

> Bastaría con hojear algunas páginas de *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* . . . para darse cuenta de que las ideas de la poeta acerca de la prosa eran todo menos convencionales. . . . El texto . . . no sólo advierte a sus posibles «lectotos» o «lectetas», como denomina Pizarnik a sus «horrendos lectores» que «mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor» sino que también añade en el «Proemio de la fraguadora» que su búsqueda tiene como objeto un hipopótamo. Clara referencia a la imaginería y el sentido surrealistas a los que fue tan afecta […]. (183)

Este fragmento del análisis que realiza Rivera Garza identifica en un sólo párrafo la tendencia ideológica de Pizarnik, la postura que tenía la poeta argentina con respecto a la figura del lector (o cierto tipo de lector), e identifica las características de su obra en un contexto específico para dotarla de un sello que denomina “poco convencional”. Otro fragmento que ahonda en el acto lingüístico es el siguiente:

> Dos cosas que llaman la atención:
>
> 1) Los elementos internos: el sujeto (que es la falta), el verbo (de la carencia), el predicado (castrado aquí como el oído). Y la dificultad de la atención.
>
> 2) La lejanía de la realidad: «Problemas principales: organización y tiempo». «Desorden mental por haber conversado dos horas con mi madre

> acerca del tema más importante: el orden». . . . Ante esas grandes dificultades de corte interno y externo, ante estas minucias de circunstancia y acción, entonces, la prosa –la prosa que para Pizarnik era, sin tapujos y acaso sin metáfora alguna, una casa–. (198)

Podríamos seguir ejemplificando la autorreferencialidad lingüística dinámica presente en el Capítulo IV. Muchos otros momentos servirían para evidenciar dicha característica; sin embargo, lo que nos interesa resaltar con estas citas es la función que tiene el texto académico en *La muerte me da*. En primera instancia, hace que el lector pueda identificar ciertos elementos en los textos de Pizarnik y relacionarlos con la trama policiaca de la novela. Pero, sobre todo, lo motiva a ejercer su capacidad crítica y analítica, y a acercarse al texto que tiene en las manos desde la misma perspectiva. En el artículo académico hallamos las siguientes interpretaciones:

> Se trata de una prosa que, incluso, pone en tela de juicio la capacidad comunicativa de la misma. Una idea que cuestiona la supuesta habilidad intrínseca de la prosa para transmitir significado. (190)

> Alejada de la linealidad que suele asociarse con la narrativa y fuera también del campo de influencia de la anécdota, la prosa pizarnikiana corta con frecuencia los hilos del significado del lenguaje a través de líneas o párrafos que toman la forma de fragmentos. La estructura que congrega a estas partículas textuales responde más a las yuxtaposiciones espaciales de un *collage* que a las sucesiones temporales o lógicas de un relato. (184)

Nótese cómo la autora utiliza deliberadamente las características de la obra pizarnikiana que acaba de analizar para la conformación de su propia novela. Podemos decir entonces que el artículo académico que Rivera Garza (personaje) hace para analizar la obra de

Pizarnik se establece como pauta para analizar la obra de Rivera Garza (autora). En varios de los trabajos críticos se examina este rasgo desde una perspectiva de intertextualidad, sobre todo por la constante incorporación de fragmentos de los textos de Alejandra Pizarnik en su novela. Sin embargo, Rivera Garza va más allá de la intertextualidad y tematiza en *La muerte me da* las problemáticas e inquietudes lingüísticas de la misma Pizarnik.[10]

Por ejemplo, la personaje describe la prosa de Pizarnik como "una prosa que pone en tela de juicio la capacidad comunicativa de la misma" (*La muerte* 190). A lo largo de nuestro análisis se han mostrado varios ejemplos que pueden esclarecer los límites del lenguaje. Uno más se halla en el subcapítulo 4, en el cual Rivera Garza sostiene una conversación con la Detective acerca de las evidencias que se encontraron en la escena del crimen:

> Es la palabra víctima, Detective –le expliqué sin esperanza alguna de ser comprendida mientras escribía el artículo determinado y el sustantivo sobre una servilleta de papel–. *La* víctima siempre es femenina. ¿Lo ve? **En el recuento de los hechos en los artículos del periódico, en los ensayos que alguna vez se escriban sobre estos eventos, esta palabra los castrará una y otra vez.** (30)

Todos los géneros a los que hace referencia la personaje son escritos en prosa. Hutcheon diría que la prosa es usualmente considerada como un medio discursivo de ideas y se asocia con maneras de verificar hechos, describir o registrar eventos. *La muerte me da* propone la prosa como una forma de lenguaje cuya capacidad comunicativa es dudosa. A esto podemos agregar lo que establece Rivera Garza al interpretar el lenguaje como un "instrumento castrador". No sólo se trata de poner la capacidad comunicativa del lenguaje en tela de juicio, sino de mostrar cómo la prosa puede llegar a ser "filosa". Lo mismo sucede con

---

[10] Un análisis comparativo entre las poéticas de ambas autoras es hecho por Yumi Gabriela Uchisato Maeshiro en su tesis de maestría: *Dos escrituras un vértice: Cristina Rivera Garza y Alejandra Pizarnik*.

el fragmento que aparece páginas más adelante en donde se analiza uno de los poemas de Alejandra Pizarnik con el fin de resolver el acertijo del crimen:

> AHORA BIEN: Quién dejará de hundir la mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. La lluvia pagará. Pagará el trueno. *A Aurora y Julio Cortázar*. . . . tampoco pude dejar de ver que en la misma superficie del apellido Cortázar se escondían, amenazantes, un *cortar* y un *azar* palabras que, en ese momento carecían de toda inocencia. (32)

Aquí no son realmente las palabras del poema, sino el nombre del escritor argentino lo que llama la atención de la personaje. Ese "cortar" refleja en cierta medida una idea que cuestiona la supuesta habilidad intrínseca de la prosa para transmitir significados, como se explica en el artículo académico.

Otra de las características de la obra pizarnikiana que la autora utiliza en su novela es la fragmentación de líneas y párrafos, el alejamiento de la linealidad "que suele asociarse con la narrativa"(184). Así como lo describe Rivera Garza en su trabajo crítico, la "estructura que congrega a estas partículas textuales responde más a las yuxtaposiciones espaciales de un *collage* que a las sucesiones temporales o lógicas de un relato" (184). Esto resulta evidente en la estructura de *La muerte me da.* Ya antes se ha abordado la estructura fragmentaria de la novela, la organización dispareja de los capítulos, la mezcla de géneros y la yuxtaposición de puntos de vista. Con respecto a la forma que describe el análisis podemos encontrar varios momentos en la novela. El capítulo II contiene los mensajes escritos por la Asesina para Cristina Rivera Garza. El "mensaje número 8" muestra la fragmentación de líneas y párrafos y el alejamiento de la linealidad narrativa:

> . . . Una foto. Lynn lo llama. Dice: ven. Sin decir nada. Lynn lo llama y sin decir nada dice: ven. Una foto. Lynn se hace seguir y pone cara de alarma. Una foto. Lynn se levanta la parte posterior de la falda y tiende el pecho

> sobre una banca. Lynn ve hacia la alta, alta ventana ojival mientras se separa las nalgas. Una foto. Lynn se acomoda y lee, incómodamente *La historia de O*. Álamos fabulosos afuera. Aire, Follaje, Eso ve. Adentro: el pene. Lynn entrecierra los ojos. Una foto. El pene pene-tra. Pen-entra. Follaje. El pene desaparece. Lynn cierra los ojos. Una foto. El bosque.
>
> ¿Y si esto no es sexo, entonces qué es?
>
> ¿Y si esto no es muerte, entonces qué es?
>
> Me llamaba Lynn Hershman. Pero todo muere, Cristina, ¿te acuerdas? Todo cansa.
>
> Ay, Lynn, cómo te amé, Una foto. Otra foto. La última. Fin. (89-90)

Como ya dijimos, en el capítulo VII encontramos el libro de poemas que escribe Anne Marie Bianco. Cabe resaltar que los poemas están escritos en prosa (como el anhelo de Pizarnik) y que "El título tachado"[11] nos deja ver la intención de la personaje de nombrar su libro: "~~UN PEQUEÑO LIBRO DE *LINEAS ROTAS*~~". El elemento de la fragmentación de líneas se hace presente en la novela. De no ser por el subcapítulo "Ciertos lujos" que contiene la supuesta carta del editor, todo este apartado se encuentra plagado de elementos que lo alejan de la antes mencionada "linealidad narrativa".

> III
>
> El CUERPO Y LA LÍNEA
>
> Son los días de los escritorios de metal, las pantallas en color verde, las sopas instantáneas. Los días de esas muertes, son. Los recuerdo. Lo

[11] Así se titula el subcapítulo.

> recuerdo bien. Lo recuerdo todo. Mi vestido rojo. Mi hambre (siempre tenía hambre). Mi gusto por el corte súbito de la frase.
>
> Nunca hablamos de Pizarnik tú y yo.
>
> Nunca hablamos de su prosa. De sus problemas con la prosa. De su deseo por la prosa. De su deseo (insatisfecho) por la prosa.
>
> Mientras los hombres morían (porque el destino de los hombres es morir) marcados por el objeto con filo, yo cortaba la frase. Gustosa
>
> Abría la línea (como el que abre una lata de sardinas) la probabilidad de otra línea. Bifurcaba
>
> Una mano a la derecha y otra mano a la izquierda . . . (311)

Además de la fragmentariedad de las líneas y los párrafos, los poemas dan cuenta de los temas analizados en el texto académico, utilizando nuevamente las reglas de la creación de ficción como un tema en la metaficción. Asimismo, se tematizan las circunstancias que se han planteado dentro del universo de la novela, el "heterocosmos" de *La muerte me da*: los hombres castrados, el crimen y algunos de los personajes.

Como se dijo antes, no se trata únicamente de la característica de intertextualidad, sino de la conformación de una *mise en abyme* sumamente compleja: Rivera Garza (personaje) escribe un artículo académico en el cual se analiza el deseo de la prosa de Alejandra Pizarnik; y Rivera Garza (autora) ha escrito una novela en la cual se tematizan las inquietudes lingüísticas que Rivera Garza (personaje) ha analizado en el texto mencionado, tanto en los diálogos, como en las acciones de los personajes, como en el mismo lenguaje que emplea para la conformación de su novela. El artículo académico carecería de sentido de no ser por el resto de la novela que ha escrito la autora y, como es obvio, la novela quedaría incompleta de no

ser por el texto que publica la personaje. Del mismo modo, en *La muerte me da,* la obsesión por Alejandra Pizarnik que reflejan los personajes podría considerarse como un espejeo de la obsesión de la autora, al basar su novela en torno al anhelo de la prosa de dicha mujer. Encontramos varios fragmentos del texto que incluyen el trabajo del cual forman parte. Del mismo modo cada fragmento tiene una relación de similitud con el todo que lo contiene, y además, los fragmentos de espejeo contienen otro fragmentos de espejeo y así sucesivamente. Incluso se hace presente lo que Hutcheon llama la *mise en abyme aporistique* en la cual el fragmento incluye el trabajo del cual forma parte –como es el caso del libro de poemas–.

Si nos acercamos a la tipología detallada de Dallenbach que Hutcheon retoma para reconocer los niveles estructurales de reflexión del texto, encontramos los tres niveles: la *mise en abyme*, la cual dirige al lector hacia eventos futuros o pasados que se encuentran dentro del mismo texto; el segundo nivel, en el cual se refleja el proceso de enunciación, es decir la producción realizada por lector y autor; y el tercer nivel, en el que se ve reflejado el código narrativo o lingüístico. *La muerte me da* utiliza estos tres niveles.

Para concluir con este capítulo estudiaremos el elemento de "identidad compuesta", es decir, las figuras del lector, escritor y crítico, las cuales ya han sido abordadas de forma breve a lo largo del capítulo. La figura del lector es crucial para la conformación de *La muerte me da,* ya que todo el texto está estructurado de tal forma que el lector se ve forzado a reconocer su responsabilidad de adentrarse en el "heterocosmos" literario. La escritora les ofrece a los lectores una relación basada en un espejeo del proceso en el cual se encuentra[n] inmerso[s] y, al mismo tiempo, el lector se involucra en la creación de mundos de su imaginación a partir de las palabras dispuestas en el texto.

Este hecho refleja la literatura autorreferencial y paródica de la que se ha hablado ya. Se involucra al lector a un punto tal que no sólo logra compenetrarse con los personajes, sino establecer un diálogo activo con los "modelos genéricos de su tiempo" (Hutcheon 139). El

uso del lenguaje en la novela no sólo crea un mundo de ficción, sino que sirve para reconocer la función vital del autor y del lector mismo. Claro, el lenguaje sirve para la creación de una ficción "ordenada", pero ésta se encuentra impulsada por la libertad imaginativa e interpretativa del lector, el cual representa una presencia mediadora activa que establece un puente entre el mundo de ficción y su propio mundo de manera consciente.

Como explica Hutcheon, "la crítica es incorporada en la estructura dinámica del texto como parte de ella" (142). Esto quiere decir que tanto el lector como el escritor se convierten en críticos. Ya hemos visto cómo la autora establece el asunto de la crítica en su novela –el ejemplo del artículo académico–. Asimismo, el lector establece un entendimiento "distanciado", que lo lleva dentro y fuera del texto y que le permite tener una postura analítica con respecto al mismo, pero también al mundo en el que vive.

Es así que el trabajo (novela) es tanto objeto como *performance*, ya que el texto se va construyendo, reorganizando y reestructurando página tras página por medio del lector. La novela se torna una "realidad estética", ya que es actualizada constantemente mediante el acto de la lectura. A pesar de que los textos de crítica literaria se establecen como un discurso racional y sistemático, en *La muerte me da* se trata de la construcción de un sistema y de un significado en la mente del lector. La lectura es una función real, dinámica, a la cual el texto mismo hace alusión. Así como la escritura, la lectura se vuelve un acto que debe ejercitarse para poder disfrutar de la ficción.

Se ve cómo se constituye lo que Hutcheon llama "mímesis del proceso", en donde el lector, al igual que el escritor, establece una relación con el lenguaje en sí mismo. La autora no realiza esto para distanciar al lector de su realidad, sino para hacer énfasis en la misma. En la novela es de vital importancia porque insiste en su propia realidad, confrontando al lector y comprometiendo su experiencia. Conforme el lector avanza en el texto, la acumulación de referentes de ficción lo empuja a establecer nuevas conexiones entre el arte y su vida.

Como se analizará en el siguiente capítulo, no estamos hablando de una mera conciencia autoral acerca de la necesidad de la imaginación y el entendimiento de lector para que la obra cobre vida, sino, de la construcción de una novela que le permite al lector replantearse sus vinculaciones tanto con el texto como con el mundo.

## Capítulo IV: Autorreferencialidad y resistencia

Ya se han descrito las características que hacen de *La muerte me da* una novela narcisista, mas es necesario explicar por qué la autora ha decidido disponer su texto de tal forma. Si dejáramos que los elementos de la novela narcisista preponderaran sobre el motivo de su utilización, estaríamos descuidando un aspecto importantísimo de toda obra literaria: sus alcances en el ámbito de la realidad, espacio del cual, como ya hemos visto en el capítulo anterior, resulta imposible disociarla. Se trata entonces de demostrar cómo el uso de aquellas características trasciende la innovación estilística.

Para esto utilizaremos como referencia fragmentos del ensayo *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación* de la misma Rivera Garza. Se ha decidido utilizar este texto para enfrentar a la autora con su propia teoría y ver cómo y en qué medida se manifiestan sus ideas críticas en su trabajo literario; asimismo mostraremos cómo es que se relacionan estas ideas con la postura teórica de Linda Hutcheon, intentando descifrar el universo de *La muerte me da* de manera más clara y profunda.

Podemos afirmar que las preocupaciones de la teórica canadiense y de la autora mexicana son las mismas, aun cuando estén planteadas de manera distinta: la utilización y los límites del lenguaje (autorreferencialidad lingüística), el reflejo del proceso (mímesis del proceso), la vinculación del cuerpo con la escritura y la lectura (metáfora sexual), el papel o el lugar del lector, el escritor, el crítico (identidad compuesta), por mencionar algunas.[44]

Ya se ha abordado en nuestro trabajo la postura de Hutcheon y a continuación se describirán los planteamientos de Garza, pero antes vale la pena mencionar que las discrepancias existentes entre *La muerte me da* y la teoría de Hutcheon se deben en gran medida al contexto al que pertenecen y en el cual se encuentran inmersas cada una de las

[44] Por supuesto, los términos que utilizan cada una de las autoras pueden variar –sobre todo a lo largo del trabajo ensayístico de Rivera Garza–, pero como se mostrará más adelante, lo que aquellos representan se encuentra vinculados intrínsecamente.

autoras; pero, sobre todo –y para no derivar en ideas reduccionistas y estereotípicas ni motivar ese tipo de interpretaciones− a las implicaciones teóricas, éticas y estéticas que conlleva escribir en cada uno de estos contextos.

A este respecto Rivera Garza plantea las siguientes preguntas: ¿Qué significa escribir en un contexto como este? y "¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?" (Rivera Garza, *Los muertos* 19). Claro, México es un país en el que la muerte se vive de manera cotidiana y en donde los crímenes y la impunidad han provocado un ambiente de inseguridad y miedo para sus ciudadanos.[45] Resulta evidente que la autora utiliza los materiales que tiene a su disposición para señalar este hecho. Pero el uso de elementos narcisistas no implica una mera estrategia de denuncia, sino que dirige nuestra atención hacia un punto fundamental: el lugar que tiene la literatura en un contexto como éste.

Una vez aclarados los puntos anteriores es momento de adentrarnos en nuestro análisis.

### La (des)estructura como forma de resistencia

Una de las preguntas más frecuentes al momento de adentrarse en el universo de *La muerte me da* es por qué se encuentra estructurada y organizada de esa forma. Explicamos en el Capítulo III que la autora utiliza diferentes géneros, yuxtapone puntos de vista y organiza los capítulos de manera caótica; además recurre a ciertas características de la obra de Alejandra Pizarnik y tematiza (abierta y encubiertamente) las problemáticas e inquietudes lingüísticas y literarias de la escritora argentina en *La muerte me da.* Para explicar esto, encontramos múltiples afirmaciones en *Los muertos indóciles* que dejan ver su preocupación

[45] No es motivo de este trabajo ahondar en el contexto social de nuestro país. Las cuestiones aquí descritas se utilizarán y en la medida de lo posible para enriquecer nuestro análisis de *La muerte me da*.

por generar una literatura significativa, profunda, que vaya más allá de las estructuras canónicas. Nos dice lo siguiente:

> Este deseo de vivir en el asombro, este deseo por resistir tanto estética como éticamente fuera de las torres de marfil[46] del mundo, caracteriza sin duda a una de las conversaciones literarias más significativas de nuestro tiempo. (Rivera Garza, *Los muertos* 26)

Mediante estas características podemos encontrar la intención y el valor que tiene la des(estructura) en la novela de Rivera Garza. Tanto la estructura fragmentaria de la novela, como la organización dispareja de los capítulos, así como la mezcla de géneros y la yuxtaposición de puntos de vista, son una forma de escapar de las estructuras literarias canónicas (las "torres de marfil"). De aquí que podamos ubicar la obra en las diferentes formas de narcisismo encubierto.

Es cierto que este alejamiento de la linealidad narrativa también se encuentra presente en la obra de Alejandra Pizarnik. Lo interesante es la manera en que la autora mexicana lo tematiza y lo reproduce en su propia novela. Porque lo re-produce, no lo imita. Rivera Garza encuentra en la obra de Pizarnik elementos que utiliza en su propio texto, y que le permiten dotar de sentido a su obra –sentido que no es necesariamente el que Pizarnik quiso darles en la suya–.

Entonces, para entrar en el heterocosmos de la novela se tiene que aceptar sus propias reglas y estrategias narrativas –las cuales se encuentran delimitadas en cierta medida, pero también se van construyendo a lo largo del mismo–. Y, sobre todo, se debe reconocer que la obra busca desde su estructura –aunque no solamente– deslindarse de las ataduras impuestas por el canon literario y el poder político. Es decir, abrirnos como lectores ante la "subversión

---

[46] Está haciendo referencia a una cita de Kathy Acker en donde "las torres de marfil" representan estructuras literarias y un poder político establecido. Kathy Acker, "The Killers", en Gail Scott, Robert Gluck y Camille Roy (cords.), *Biting the Error. Writers Explore Narrative*, Coach House Books, Ontario, 2004, p. 18.

de la función del narrador o de cualquier otro elemento de la ficción convencional, como eje único de producción de significado" (*Los muertos* 27).

La importancia del reconocimiento de esta fragmentariedad puede verse en las preguntas que arroja Rivera Garza en su ensayo:

> ¿Te preocupa el estado de las cosas pero cuando escribes crees que la estética no va con la ética? […] ¿Estás dispuesto a transformar el mundo pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? […] ¿Estás contra el estado de las cosas pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada? (*Los muertos* 45)

Tomando en cuenta esto, podemos ver que para la escritora mexicana el proceso de escritura se encuentra ligado al proceso de "transformación del mundo" y del "estado de las cosas". De aquí que su novela pretenda romper con lo ya conocido, con lo que nos resulta difícil de comprender. Escribir "como si pasara algo" no es darnos una literatura tranquilizadora, que nos permita sentirnos cómodos con el lugar que ocupamos en el mundo, sino enfrentarnos con una literatura que en cierta medida nos incomoda, nos desconcierta, y nos deja percatarnos de este proceso a partir del cual tanto escritora como lectores pueden transformar nuestra realidad. De no aceptar estas cuestiones, el diálogo con la obra, así como la lectura analítica e interpretativa de la misma resultarán imposibles; y el lector buscará hasta el cansancio, ahí donde no las hay, las viejas y desgastadas torres de marfil.

### La autorreferencialidad como técnica para la desapropiación

Se habló en los Capítulos II y III de que la autorreferencialidad resulta imprescindible en los textos narcisistas. Esto se debe a que tanto el proceso de escritura como el de lectura se tematizan, lo cual permite reconocer conscientemente la función de coproducción por parte del lector y el escritor. Para Cristina Rivera Garza este acto tiene que ver con lo que ella denomina *desapropiación* (*Los muertos* 22). La desapropiación es el hecho de que la poética

(no refiriéndose únicamente a la poesía) reta constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, ya que existe "una interdependencia mutua con respecto al lenguaje" (*Los muertos* 22). La interdependencia a la que se refiere involucra tanto al escritor (que ella llama autor o Autor) como al lector (o Lector).

Se puede ver aquí cómo la autorreferencialidad adquiere una especial importancia. Véase una cita de Rivera Garza que nos permitirá aclarar este hecho:

> . . . la creciente relevancia crítica que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se han desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia. (*Los muertos* 22)

Resulta pertinente decir que Rivera Garza utiliza la autorreferencialidad no sólo para llamar la atención hacia la coproducción de sentido por parte del lector y el escritor, sino hacia el hecho de desapropiación explícita en los textos "eminentemente dialógicos" (narcisistas). Es en estos textos en donde se produce una conversación donde la escritura y otros temas son relevantes por igual y, a partir de los cuales, se puede llevar a cabo una lectura crítica. De aquí que las constantes tematizaciones –abiertas o encubiertas– que aparecen en *La muerte me da* muestren este proceso de desapropiación.

En primer lugar, está el juego metatextual (la parodia) al que nos referimos en las primeras páginas del Capítulo III: el hecho de que la autora haya decidido nombrar a una de sus personajes principales como ella misma y la haya dotado de semejantes condiciones de vida nos deja ver que Rivera Garza busca desapropiarse del "Autor" que, al igual que el "Lector", para ella apelan a esa figura canónica, estática e inamovible que se instaura en el ámbito de la literatura de manera estancada.

Esta distinción entre Autor/autor y Lector/lector permite mostrar la intención de Rivera Garza de querer hacer del acto de lectura y escritura una forma de convocar a la función autoral a "ocupar un espacio liminar entre algo que ya no es la muerte propiamente dicha[47] ni la vida propiamente dicha" (*Los muertos* 57). No se trata, como ella misma aclara, de que el autor vuelva "de entre los muertos" para reclamar un imperio perdido en las inmediaciones del texto, sino de "seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo" (*Los muertos* 57).

En este sentido, el que Rivera Garza (autora) se autoparodie en su propia novela, fuerza a sus lectores a tener una relación distinta con el texto y con la figura del autor; desapropia a la figura del Autor (canónico) y obliga al autor mismo a entrar en un intersticio –un espacio entre la vida y la muerte– que le permite conformarse como algo más que Autor. Como decíamos en el capítulo anterior, el lector debe aceptar que se encuentra frente a un texto de ficción sin importar qué tan verosímil sea el espejeo. Sólo el reconocimiento de la ficcionalidad del texto le permitirá cuestionar la figura del Autor, desapropiarla.

Asimismo, esta parodia que establece la novela sirve para desapropiar a la figura del Lector (pasivo, estático) que ante la autorreferencialidad del texto se percata de que la producción de sentido es una función compartida, cambiante, inestable e inaprehensible. Es una función que al mismo tiempo se transforma y transforma.

Nos dice Rivera Garza:

> Autor está muriendo justo frente a los ojos de Lector. Autor y Lector participan de esta muerte, desviviéndose por continuar ahí, en la lectura que, al menos momentáneamente, los resucita. Autor se desvive así. Lector también. (*Los muertos* 59)

---

[47] Se refiere a "la muerte del autor" (Foucault, Lacan).

Y aclara: “El que se desvive es el que muestra, ciertamente, un interés muy *vivo*. El que se desvive ha sido leído” (58).

Para ejemplificar la autorreferencialidad como herramienta de la desapropiación, véase el subcapítulo 15, titulado precisamente “Autoría”. En este, Cristina Rivera Garza (personaje) sostiene un diálogo –con tintes de reto– con la Periodista de la Nota Roja, quien se ha infiltrado en su salón de clases el día en que Cristina discute con el grupo la relación entre el género y la creación literaria. Cabe resaltar principalmente tres hechos:

1) La personaje Cristina Rivera Garza se refiere en dos ocasiones a la Periodista de la Nota Roja como periodista con minúsculas: “La Periodista de la Nota Roja que *en realidad* era periodista apareció en mi salón de clases . . .” (*La muerte* 65).
2) La aseveración que hace la Periodista de la Nota Roja al decir que las lecturas que Cristina Rivera Garza ha dado a los alumnos “representan los puntos de vista dominantes” (*La muerte* 66), pero que no reflejan su postura de escritora.
3) Las respuesta que da Cristina Rivera Garza (personaje) cuando la Periodista de la Nota Roja le pregunta cuál es su postura con respecto a la creación literaria y el género; si es que ella escribe “como mujer” (*La muerte* 67).

En primer lugar, el hecho de que la personaje Cristina diga que “en realidad” la Periodista de la Nota Roja es una periodista muestra lo antes explicado acerca del concepto de Autor y autor, ya que se desapropia a la figura canónica del periodista –asumiendo que el periodista también puede ser autor de notas– y se le asigna, ante los ojos del lector, un lugar a la altura del resto de los personajes.

Del mismo modo, en una parte de la conversación, Cristina hace referencia a los escritores, y después la Periodista de la Nota Roja pregunta: “–¿Los escritores? –repitió mi frase que, en sus labios, aunque tal vez también en los míos, sonaba, efectivamente hueca–. Pero usted. Usted misma –insistió– ¿Usted escribe como mujer?” (*La muerte* 67).

En esta última cita, se puede ver cómo se cuestiona a la figura del Escritor (Autor). La primera pregunta parece contener en sí misma otras interrogantes: ¿qué significa eso, "los escritores"? ¿Quiénes son? La figura del Escritor se cuestiona porque se ve como algo distante, canónico, hueco. La segunda pregunta que realiza muestra esta necesidad de desapropiar la figura del Escritor: Pero usted, ¿cómo escribe? La persona con la que sí puedo entablar una conversación. La persona que no se encuentra encerrada en las "torres de marfil". Se trata de una forma de autorreferencialidad explícita que permite cuestionar la relación dinámica y ambigua del escritor.

En un segundo momento, la aseveración de la Periodista de la Nota Roja nos deja ver que las lecturas que Cristina (personaje) les ha dado a sus alumnos acerca del tema de la creación literaria y el género no representan la posición que ella tiene al respecto:

> –¿Y cuál es su postura? . . .
>
> –Creo que eso está claro en la selección de lecturas –repliqué . . .
>
> –Pues a mí no me lo parece. Las lecturas –y elevó las copias de todas ellas– representan los puntos de vista dominantes, aún los opuestos. . . . / Usted escribe . . Debe tener una posición al respecto. (*La muerte* 66-67)

Este fragmento del texto deja ver lo que mencionamos al inicio del capítulo: la preocupación que la escritora mexicana tiene por generar una literatura que vaya más allá de las estructuras canónicas. La autorreferencialidad –con respecto al acto de escritura− que se ve en el diálogo con la Periodista de la Nota Roja muestra que la toma de postura que tienen los autores –en un sentido tanto ético como estético– no necesita estar anclada a los cánones literarios o políticos establecidos. Es por eso que más adelante, cuando Cristina se refiere a la forma en la que "los escritores escriben" (*La muerte* 67), la Periodista de la Nota Roja la cuestiona.

A través de este procedimiento de autorreferencialidad se trata de dar cuenta de la facultad que tiene el escritor (autor) de salirse de los límites del canon y de explorar los alcances de su propia escritura; o bien, dar cuenta de que el acto de escritura puede llevar al autor a replantearse su postura, generando a su vez nuevos límites –en caso de resultar imprescindibles– que nada tengan que ver con los ya establecidos.

Por último, las respuestas que la personaje Rivera Garza da al tratar de aclarar cuál es su postura con respecto a la creación literaria y el género evidencia ese lugar "entre la vida y la muerte" de los autores del que hablamos unas páginas antes. Nos dice la personaje:

> Me reí. No pude evitarlo. Soy un Ganso en el Reino del Afuera . . . /−A veces –dije muy lentamente–. A veces –repetí, enfatizando con toda lúdica intención, con la mente en otra parte, con el recuerdo incrustado en otro cuerpo, **la intermitencia**. Yo también era A –Veces– Ella. (*La muerte* 67-68)

Por supuesto, sabemos que en este caso la personaje Cristina se está refiriendo a una cuestión de género. Es decir, la respuesta que da a la Periodista de la Nota Roja manifiesta que sí, efectivamente, al escribir a veces era ella (mujer) y a veces no.[48] Pero lo importante para el análisis recae en el hecho de la "intermitencia". ¿Por qué le resulta tan difícil a Rivera Garza (personaje) darle una respuesta concreta a la periodista, una toma de posición personal? ¿Por qué percibe la pregunta de la Periodista de la Nota Roja como un reto?

El "a veces" de la personaje y el énfasis en la "intención lúdica" de la cita muestra la intencionalidad de la intermitencia. Con esto nos referimos a la necesidad que tiene Cristina Rivera Garza (personaje) de desapropiarse de la figura del Autor (de escribir "como mujer", de hacer "literatura femenina"), ya que, aun cuando estas perspectivas pueden ser

[48] Aun cuando la afirmación da para una reflexión respecto a cuestiones de creación literaria y género, no es motivo de este trabajo ahondar en una discusión de ese tipo. Al respecto sólo se dirá que este caso sirve para ejemplificar el intersticio del que se habla en nuestro análisis.

consideradas “opuestas”, siguen perteneciendo –como dice la Periodista de la Nota Roja– a los puntos de vista dominantes.

Al decir “a veces” Rivera Garza (personaje) se coloca (como escritora) en un lugar intermitente entre la vida y la muerte.[49] La conexión con la teoría de Hutcheon aquí es clara. A través de la parodia la desapropiación cobra un sentido profundo; ambas Cristinas (autora y personaje) juegan a desapropiarse de la figura canónica del escritor y este procedimiento se devela gracias a los elementos de autorreferencialidad presentes en el texto literario.

Se puede decir que gracias a los elementos autorreferenciales de la parodia (el espejeo de Rivera Garza personaje y autora) y la mímesis del proceso (el diálogo que gira en torno a la creación literaria), la(s) escritora(s) y los lectores pueden participar de esa muerte, “desviviéndose” por continuar en la lectura que, al menos momentáneamente, “los resucita”. Así la novela va construyendo su heterocosmos, utilizando las mismas reglas de la creación de ficción como un tema en la metaficción. Es por eso que reconocer la ficcionalidad del texto no sólo nos permitirá compartir con el autor el placer de su creación imaginaria, sino entender el universo de la novela de manera clara.

## La “autorreferencialidad lingüística” como alternativa ante el modelo dominante

En este apartado explicaremos por qué la escritora mexicana utiliza el recurso de autorreferencialidad lingüística en su novela. En el capítulo anterior vimos que el lenguaje en *La muerte me da* no se utiliza sólo como un mediador lingüístico entre el lector y el escritor. A lo largo de todo el trabajo novelístico encontramos pistas que nos permiten aseverar que *La muerte me da* referencia su existencia como texto escrito o compuesto de palabras, hecho que arroja luz sobre la responsabilidad compartida del lector y el escritor y la facultad creadora del lenguaje.

[49] Nos referimos al intersticio entre la vida y la muerte (del Autor) del que hablamos en páginas anteriores.

Para esclarecer lo anterior es necesario volver al subcapítulo 58 de *La muerte me da*: "La Mujer Increíblemente Pequeña". Ya hemos explicado –también en el capítulo anterior de nuestro análisis– cómo este fragmento del texto muestra la autorreferencialidad lingüística a partir de la creación deliberada de Gildrig; y cómo este procedimiento sirve para reconocer el uso del lenguaje como formador de mundos de ficción. Ahora no se trata únicamente de revelar esta cuestión, ya que, como hemos visto, Rivera Garza (autora) utiliza estos elementos en su novela con un propósito claro.

En primer lugar, nos encontramos con la siguiente afirmación de Rivera Garza:

> El trabajo de producción y el trabajo de producción de sí igualmente puede llevarnos en dirección contraria a los designios del poder: a la creación de comunidades autónomas, organizadas desde abajo, fuera del ojo rector del capital. Lo que pasa fuera de la página y lo que pasa dentro de la página tienen, ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción de valor social. (*Los muertos* 44)

Por supuesto, aquí Garza se refiere a la producción literaria, ya que ese es su ámbito. Tómese en cuenta en cuenta que para este tipo de producción es necesario el uso del lenguaje. Lo que Rivera Garza está planteando en estas líneas es una propuesta acerca de la producción de la escritura, es decir, del trabajo "inmaterial –el trabajo con y desde el lenguaje, la invención, el conocimiento–" (*Los muertos* 44) pueda ser generador de algo más que lo establecido por el canon literario y el poder político. Se trata de cuestionar el papel de la escritura en términos tanto culturales como políticos.

La autorreferencialidad lingüística –el caso de la creación de Gildrig, por ejemplo– responde a esta inquietud de la escritora mexicana de salirse del "ojo rector". Toma a un personaje de una obra canónica (*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift) y lo introduce de forma inesperada en su novela a través de un procedimiento lingüístico (la redacción de las

notas de Valerio), dotándolo de características que nos permiten, como lectores, reconocer la relación existente entre la obras: “Bristol, 1699. Capitán William Prescott” (*La muerte* 223), pero haciendo de dicho personaje otro, muy diferente al personaje inicial: “Le pondría vestidos de muñecas . . . le procuraría una serie de amigos […] le pondría un nombre: la Mujer Increíblemente Pequeña . . . . Oiría con atención su voz suave, su voz de mujer adulta” (*La muerte* 224).

Ahora bien, el creador de Gildrig no es propiamente un “escritor”. Es decir, Valerio no se dedica a escribir de manera formal o profesional, sino que simplemente empieza a escribir notas acerca de una mujer increíblemente pequeña debido al encuentro que tiene con la Detective. Esto se relaciona con la reflexión que hace Rivera Garza en *Los muertos indóciles*: “¿Te diviertes escribiendo como un loco o un niño pero a eso le llamas ejercicios o apuntes y nunca «literatura»?” (45). Vuelve a desapropiarse la figura del Escritor y a cuestionar el papel canónico de la literatura

Entonces, la creación de un nuevo Gildrig a través de dicho procedimiento lingüístico parece ser, más que un capricho de la autora, una forma de producción de una práctica lingüística capaz de generar un mundo alternativo a la dominación política y cultural. Por un lado, se evidencia el uso del lenguaje como productor de un heterocosmos de ficción para dar cuenta de su facultad transformadora. Pero, a pesar de que el heterocosmos de *La muerte me da* se mantiene como un sistema estético autosustentable de relaciones internas, no es una mera imitación del mundo real; lo que pasa dentro de la página y fuera de la página “tienen una relación directa y concreta con la producción de valor social” (*Los muertos* 44).

Por el otro lado, se propone la literatura como un proceso que no necesita de la figura del Escritor para la conformación de sentido, sino que va cobrando sentido a partir de la lectura de la obra, del trabajo conjunto del lector y el escritor. Y, además, que la conexión entre las obras (la “original” y la “nueva”) permanece, por ejemplo, al utilizar elementos del

personaje original para la conformación del suyo: “Como Lemuel Gulliver en Lilliput, desarrollaría rápido una mezcla de ternura y conmiseración por la fragilidad que asociaba a su tamaño” (*La muerte* 224). Sin embargo, el sentido que le ha sido otorgado al nuevo personaje es deliberadamente distinto.

Aquí puede explicarse la constante “intertextualidad” con otros textos y producciones artísticas a lo largo de toda la novela. A la autora mexicana no le interesa desligar su obra del trabajo de otros autores sino generar un mundo alternativo a la dominación cultural y política a partir de la utilización del trabajo de ciertos personajes (filósofos, artistas plásticos, escritores, fotógrafos, etc.), releyendo, reescribiendo y resignificando su obra en su novela. De aquí que la autorreferencialidad lingüística sea tan importante, ya que nos permite vislumbrar este proceso de resignificación del trabajo de los otros artistas.

A este respecto podemos encontrar otro caso, el capítulo IV de *La muerte me da*, en donde Rivera Garza (personaje) escribe un texto crítico acerca del “anhelo de la prosa” de Alejandra Pizarnik. Como se ha dicho antes, lo relevante de este apartado es la tematización explícita de las inquietudes lingüísticas de la autora argentina. Asimismo, vale la pena reiterar que la lectura crítica de Rivera Garza de la obra de Pizarnik se encuentra documentada. Nos dice ella misma en el introito de su texto que su análisis está basado “en una lectura puntual de sus diarios y de su narrativa completa” (*La muerte* 181). La lectura de estos textos pretende:

> . . . escapar expresamente del retrato romántico y estereotípico de la poeta suicida obsesionada por el dolor y la muerte, para explorar a la Pizarnik que, con lecturas abundantes y meticulosas, se dedicó a pensar, y pensar bien y rigurosamente sobre las limitaciones de la poesía . . . . (*La muerte* 181)

La cita de Rivera Garza refleja su deseo de alejarse de las clasificaciones canónicas que se han hecho de la poeta argentina, apuntando hacia una lectura crítica de su obra, en

especial de los escritos en torno a la prosa y la poesía. Al rescatar a Alejandra Pizarnik de la figura estereotípica de la mujer desequilibrada mental, Rivera Garza logra echar luz sobre elementos que le resultan útiles para la conformación de *La muerte me da.* Es por eso que, como se analizó en el capítulo anterior, el texto crítico de la personaje Cristina (Capítulo IV de *La muerte me da*) sirve como una guía para la lectura de la novela misma.

Así, al igual que en el caso de la creación de Gildrig, no se trata de esconder la conexión existente entre la obra de las dos escritoras, sino de explicitar, autorreferenciar y hacer partícipes a los lectores de la re-lectura, la re-visión y la re-producción de la obra de Alejandra Pizarnik que se está llevando a cabo; invitándolos quizás, al mismo tiempo, a realizar los mismos procedimientos con la novela que se está leyendo. A este respecto nos dice Garza:

> Cuando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación –excavación o tachadura o copiado [de otro texto o producción artística]– algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo. . . . La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público . . . , sino como una práctica productiva y relacional . . . mientras que esta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo. (*Los muertos* 267)

Como se ha visto, al llevar a cabo este procedimiento de re-producción de otros textos, cuestiones como la verosimilitud, la originalidad del autor, y el tema de la propiedad sobre el lenguaje son cuestionados, así como otras de las características de la narrativa canónica. En el capítulo anterior de nuestro análisis abordamos varios ejemplos del capítulo IV de la novela en donde se ahonda en el proceso de autorreferencialidad; ahora mencionaremos aquellos que nos sirven para entender la dirección que Rivera Garza le está dando a su propia novela.

Para empezar, encontramos la siguiente afirmación: “Se trata de una escritora [Pizarnik] que reflexiona, línea tras línea, palabra tras palabra sobre su oficio” (*La muerte* 185). Rivera Garza está haciendo exactamente lo mismo en su novela a través de los elementos de autorreferencialidad. Podemos decir que el caso de los hombres castrados, la investigación del crimen, la historia de cada uno de los personajes, todo está enfocado a reflexionar acerca del papel que tiene la escritura en nuestro contexto desde distintas perspectivas.

Desde el inicio de la novela se relacionan ambos temas al encontrar fragmentos de ciertos poemas de Alejandra Pizarnik en cada uno de los cuerpos de los hombres castrados. Mas el elemento de parodia, la autorreferencialidad del lenguaje, la metáfora sexual, la mímesis del proceso, y todos los demás elementos de la novela autorreferencial, nos permiten reconocer que lo que se está planteando no sólo tiene que ver con la resolución de los crímenes cometidos. Como analiza la personaje Cristina en su texto crítico, basta con hojear algunas de las páginas de la obra de Pizarnik para darse cuenta de que, cuando habla de algo, en realidad se está hablando de otra cosa.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en el subcapítulo 18, en donde la personaje Cristina recibe un mensaje con su nombre escrito en minúsculas –nótese una vez más el elemento de desapropiación de la figura del Autor–: “quiero hablar con usted. ¿Podré?” (*La muerte* 74). A partir del mensaje Cristina comienza a cuestionarse:

> ¿Podré? Me lo pregunté por mucho rato. Inmóvil. En un estado contrario a la anticipación. Me lo pregunté en silencio y en voz alta. Me lo pregunté a mí misma y a la ventana en que, distorsionado, mi reflejo me lo preguntaba a su vez. (*La muerte* 74)

Entonces, lo que aparece no es una reflexión abstraída de la materia en cuestión, sino, al igual que en la obra de Pizarnik, “la materia misma: ¿cómo escribirla?; ¿por qué no puede

ser escrita?; ¿cómo, de poderse, sería posible?" (*La muerte* 190). Claro, como vemos en el texto académico de la personaje Cristina, la reflexión de la poeta argentina está marcada por una tortuosa y conflictiva relación con la prosa; sin embargo, para Rivera Garza (autora) esta reflexión es la búsqueda de generación de una narrativa entregada, comprometida, desvivida. Una narrativa que le permita desapropiar, desligarse del canon y generar un nuevo valor social.

De hecho, una de las principales características que Garza resalta de Pizarnik es el "anhelo de la prosa", entendido como "una exploración . . . intelectual . . . un anhelo concreto por violentar hasta el límite la intensidad expresiva del lenguaje" (*La muerte* 186). Este aspecto también es tematizado y autorreferenciado en su novela: el reconocimiento de la imposibilidad de dicho anhelo. Desde esta perspectiva podemos ver cómo la obra de ambas autoras cobra un nuevo sentido:

> Como si el anhelo de la prosa, que sabe imposible, fuera más anhelo en su propia imposibilidad. . . . Como si le diera gusto fracasar. Como si ese fracaso constituyera, al fin y al cabo, el guiño victorioso de su anhelo. (*La muerte* 194)

A Rivera Garza le interesa "fracasar" en la novela porque esto significa no someterse ante la tiranía del lenguaje, de la estructura narrativa, del canon literario. La autorreferencialidad lingüística sirve para poner en relieve la importancia del lenguaje como proceso, y como construcción constante y no como simple mediador entre lector y autor, así como intenta hacerlo Pizarnik en su obra.

> En su fiesta, en la fiesta del lenguaje que ella ofrece dentro de la casa que no posee, los sitios de las sillas, los moldes, existen, sí, pero cambian de lugar. Para asistir a esta fiesta que se da en su propio nombre, el lenguaje, en su papel de invitado, tendrá que desconocer (o fingir que no sabe) el lugar en el

> que le toca ir sentado y, aún más, el lugar en el que quiere sentarse. (*La muerte* 191)

En este sentido, *La muerte me da* no pretende llegar a un lugar en el que "el anhelo de la prosa" se cumpla, sino insistir una y otra vez "en la fractura estructural, en la calidad y belleza de la escritura como si esta le estuviera negada, de manera intrínseca" (*La muerte* 187). Véase la intención por lograr articular la ética y la estética en su obra, por dejar atrás el uso meramente referencial del lenguaje y por trastocar lo que en la literatura canónica resulta inamovible.

Entonces, la autorreferencialidad lingüística que encontramos en estos fragmentos permite reconocer la importancia del uso del lenguaje en la obra de ambas autoras, haciendo, sin embargo, una distinción significativa: el anhelo de Pizarnik fue siempre un deseo frustrado, es decir, el "anhelo por la prosa, . . . fue siempre y hasta el final un anhelo" (*La muerte* 202). Para Rivera Garza se convierte en un ejercicio que intenta llevar a cabo, hasta sus últimas consecuencias, en cada una de las páginas de *La muerte me da*.

### La metáfora sexual y el "primario anhelo sexual"

Para concluir este capítulo se abordará la metáfora sexual de la que hablamos en los apartados anteriores y la relacionaremos con el "primario anhelo sexual" al que se refiere Rivera Garza en su obra, para dotar de significado ciertos fragmentos de su novela. Anteriormente se dijo que para Hutcheon el acto sexual se establece como una metáfora del "acto de posesión imaginativa" llevado a cabo en el momento de la lectura al ser éste un acto de participación activa, de posesión y de control que busca atraer, provocar y seducir al lector hacia un mundo distinto al suyo, y evidenciar la relación entre el lector y la creación de ficción en el texto.

En la obra de Rivera Garza (capítulo IV de *La muerte me da*) se encuentra una metáfora similar al referirse a la obra de Alejandra Pizarnik:

> Sobre todo, es un alterado anhelo de otredad [el anhelo de un lugar entre la prosa y la poesía]: fijar al objeto/sujeto externo para introducirlo, con todo su movimiento, con toda su eventualidad, en el interior de su propio texto. Se trata, así dicho, de un primario anhelo sexual. (*La muerte* 204)

Este es uno de los elementos de la obra de Pizarnik que le sirve a Garza para la conformación de su propia novela. Es de llamar la atención la analogía que se establece entre ese anhelo "convulso", "loco", "inclasificable" (*La muerte* 203) del lugar entre la prosa y la poesía –para el cual es necesario, según Garza, abrirle las puertas "a la probabilidades del sexo"– y lo que ella llama el "primario anhelo sexual".

Al igual que Hutcheon, Rivera Garza vincula al cuerpo con el texto, al ser éste un espacio a partir del cual se puede llevar a cabo una relación de participación activa, de búsqueda y exploración de la otredad. Para ambas autoras la vinculación entre el cuerpo y la lectura/escritura resulta irrefutable. El texto es un cuerpo que, viéndolo bien, deja al descubierto todas sus cicatrices; un cuerpo que abre sus puertas para que alguien lo penetre, a veces sin piedad. La autora parece invitarnos a realizar la misma acción con su propia novela. En *La muerte me da* encontramos el subcapítulo 24, titulado "Mensaje no. 7", que permite ejemplificar esta cuestión. La Asesina escribe lo siguiente:

> Nada está oculto, Cristina. Los signos van abiertos. La frase va a vierta. Todo está roto. Partido en dos. En tres. Desmembrado. **El cuerpo. El texto**. Todo es superficie. Una grieta. Corte. Pausa. (67)

A lo largo de este subcapítulo, la asesina va desmembrando, descuartizando un fragmento del poema "Piedra fundamental" de Alejandra Pizarnik y mostrando su interpretación de ciertos versos al mismo tiempo que los relaciona con la trama central (los casos de los hombres castrados) y otros textos, enfatizando la importancia de la lectura crítica, analítica de los mismos. Véanse los siguientes ejemplos:

> *5) El padre, que tuvo que ser Tiresias:* ¿y sabías tú, Cristina, que Polimnia y Apolo visitaron a Tiresias en su última noche para decirle que él era una historia y que las historias no acaban nunca y que las historias crean a los dioses y a la poesía, nunca al contrario? ¿Lo sabías? (*La muerte* 88)

> *7*) Pero tú *¿Por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados?* ¿y te has dado cuenta, Cristina, de que estamos rodeados de álamos? Son tan hermosos, ¿verdad? Sin duda. Lo son. Hermosísimos. (*La muerte* 88)

Hay algo que llama la atención de estos y otros fragmentos que pueden encontrarse a lo largo de la novela: la analogía entre el texto (el acto de lectura) y el cuerpo (el acto sexual) se muestra como un acto violento: "cortar", "descuartizar", "desmembrar", por mencionar algunos ejemplos. De hecho, en el subcapítulo 24 hallamos la siguiente afirmación por parte de la Asesina:

> El que analiza, asesina. Estoy segura de que sabías eso, profesora.
>
> El que lee con cuidado, descuartiza.
>
> Todos matamos.
>
> Esto es una navaja, no una broma. (88)

La última frase se refiere al procedimiento que la asesina está llevando a cabo con el poema de Pizarnik. Asimismo resulta significativo el elemento de parodia: el hecho de que Rivera Garza esté realizando la misma práctica que la asesina a lo largo de toda su novela.[50]

---

[50] La autorreferencialidad del texto nos permite develar este tipo de cuestiones.

A pesar de haber demostrado la relación que existe entre la metáfora sexual de Hutcheon y el primario anhelo sexual de Rivera Garza, existe una distinción entre ambos conceptos, ya que para la primera, la metáfora sexual no se establece como un acto violento. La vinculación que ella nos muestra se refiere únicamente al acto en el cual el escritor atrae, provoca y seduce al lector; y éste participa activamente en el juego de posesión y control. Por su parte, la autora mexicana busca establecer este acto de participación activa como una acción violenta, por dos cosas: 1) La fuerte influencia de la teoría de Hélène Cixous en su obra y 2) la necesidad de relacionar su escritura con el contexto en que se produce.

No se ahondará mucho en el primer punto debido a que la relación entre la obra de la crítica argelina y la de Rivera Garza no son motivo principal de nuestro análisis. Sin embargo, para percatarse de la relación existente entre ambos trabajos basta con leer algunas páginas de *La muerte me da* y encontrar las constantes alusiones que existen a la teórica a lo largo de toda la novela (tanto en el texto como en los paratextos). Los críticos se ha encargado de hacer explícita esta relación en un gran número de sus trabajos.[51]

El segundo punto puede ser esclarecido a partir del texto crítico de Rivera Garza, al afirmar:

> No son pocos los escritores que introducen con gracia, con cierta facilidad, la figura de la muerte al analizar las relaciones de la escritura con los contextos en que se produce. Lo dice Camilla Roy. . . . Lo dice Hèléne Cixous. . . . Lo dice . . . Margaret Atwood . . . . (*Los muertos* 17)

Y continúa: “Lo que para muchos es una metáfora a la vez iluminadora y terrorífica, se ha convertido para otros, sin embargo, en realidad cotidiana” (*Los muertos* 18). Es en esta frase en donde podemos encontrar la forma en la que configura Garza autora su metáfora sexual. Por un lado, remitiéndose a ciertos narradores experimentales que nos permiten

[51] Algunos de ellos mencionados en el capítulo I de nuestro análisis.

ahondar en dicha metáfora cuerpo/escritura.[52] Pero, sobre todo, proponiendo al cuerpo de la escritura como un reflejo de la realidad, y una forma de cuestionar el papel de la literatura en el contexto en el que se encuentra inmersa.

De aquí que los momentos en que se vincula la escritura con el cuerpo y en que se establece la metáfora sexual permiten cuestionar el papel de la escritura en nuestro contexto, incluyendo a la que se tiene enfrente. De esa manera, se podrá concluir cómo se está posicionando este texto frente a las estructuras de poder; qué cosas son las que se están dejando ver o no y cuál está siendo su función de creación de valor social. Esta forma de leer es quizás una de las propuestas de la obra de Rivera Garza. Aun cuando no lo hace de manera explícita, hay algo de estos juegos de vinculación del cuerpo y la escritura que se torna en una provocación, una invitación de la obra a ser leída del mismo modo en que se ha atrevido a leer el trabajo de los autores y demás artistas que contiene. Seamos, pues, todos partícipes de este juego. Analicemos y asesinemos. Descuarticemos. Leamos con cuidado.

[52] En el caso de Hélène Cixous, lo encontramos en su texto "The School of the Dead", en *Three Steps on the Ladder of Writing*, Columbia University Press, Nueva York, 1993.

## Conclusiones

Después de haber hecho un recorrido por varios fragmentos de *La muerte me da*, se puede reconocer que la autora ha decidido utilizar deliberadamente características autorreferenciales en su novela. Asimismo, se logra identificar cómo y para qué ha elegido usar dichos elementos en su texto. Ahora bien, lo pertinente para esta investigación es analizar las conexiones entre el uso de elementos de la novela narcisista y la propuesta teórica contenida en *Los muertos indóciles*. Se demuestra así en qué medida las preguntas que Rivera Garza plantea en su texto crítico se responden en su obra literaria. Es decir, cómo y de qué forma el diálogo estético y ético (en especial las características autorreferenciales) de *La muerte me da* indican hacia dónde debe dirigirse la escritura en el contexto contemporáneo.

En primer lugar, la tematización del proceso de escritura y de lectura permiten reconocer la función consciente de coproducción del lector y del escritor. Se vio a lo largo de nuestro análisis varios ejemplos que nos permiten aseverar esta cuestión. Del mismo modo, las características de autorreferencialidad evidencian la importancia del acto de lectura y escritura y contribuyen, en cierta medida, al proceso de desapropiación del que habla Rivera Garza. Y se dice "en cierta medida" porque, a pesar de la utilización de los elementos autorreferenciales, la desapropiación de la figura del Autor canónico a la que aspira la autora mexicana no es posible debido al contexto en el que se circunscribe su obra.

Si bien los casos de parodia abordados en el Capítulo IV permiten al lector reconocer la relación que tiene con el autor y cuestionar la figura de Autor canónico la desapropiación de dicha figura no puede llevarse a cabo por completo debido al reconocimiento y la relevancia que tiene ya, en sí, la figura de la autora que ha escrito la novela en cuestión. Como se dijo en la introducción y en los primeros capítulos de esta investigación, Rivera Garza es ya considerada una figura canónica de la literatura mexicana y latinoamericana.

Esta cuestión no puede hacerse a un lado debido a que, aun cuando todo su discurso crítico está dirigido hacia la desapropiación de la figura canónica del Autor, los procedimientos estilísticos, lingüísticos, así como los elementos autorreferenciales presentes en su novela no logran desapropiar a su propia figura de Autora canónica. Por otra parte, actos performativos como el haber publicado en la vida real el libro de poemas que escribe la personaje Anne Marie Bianco, sí pueden estar contribuyendo a la desapropiación a la que ella misma se refiere en *Los muertos indóciles*.

La autorreferencialidad da cuenta de la facultad que tiene el escritor (autor) de salirse de los límites del canon y de explorar los alcances de su propia escritura. Asimismo, está mostrando que el acto de escritura puede llevar al autor a replantearse su postura y a generar límites que nada tengan que ver con los ya establecidos. Todas estas cuestiones las está llevando a cabo Rivera en su novela. Mas la desapropiación de la figura canónica del Autor que ella refiere en su texto crítico se lleva a cabo sólo parcialmente en *La muerte me da*.

Por otro lado, la desapropiación de la figura del Lector (pasivo y estático) sí puede llevarse a cabo mediante los elementos que la autora está proponiendo en su texto. Como se dijo antes, mediante estas características autorreferenciales es que el lector puede percatarse de la importancia de su contribución en el texto. En los ejemplos que se abordaron en capítulos anteriores podemos ver cómo el lector puede darse cuenta de la función compartida de producción de sentido que tiene.

El tema de la autorreferencialidad lingüística es claro. *La muerte me da* referencia su existencia como texto escrito, hecho que devela la facultad creadora del lenguaje. Y el lenguaje, como se dijo en el Capítulo IV, es sumamente importante para las producciones literarias porque es la materia prima con la cual se trabaja. Todos los ejemplos de autorreferencialidad lingüística abordados con anterioridad muestran la relevancia del trabajo "inmaterial" al que la autora se refiere en *Los muertos indóciles*, ya que la escritura puede

verse como una posibilidad de generar algo distinto a lo establecido por el canon literario y el poder político.

*La muerte me da* no es, en sentido estricto, una novela de denuncia ni de crítica, pero sí es un ejercicio de conformación de nuevos mundos, y este ejercicio puede verse como un cuestionamiento del mundo en el que estamos acostumbrados a vivir y a leer: una crítica de las "torres de marfil" a las que nos referimos en capítulos anteriores. De aquí que tanto la des(estructura) de la novela, como la autorreferencialidad lingüística de la misma sirven, según Rivera Garza, como una alternativa ante al modelo dominante. Sin embargo, cabe hacer notar que hoy en día estos procedimientos "alternativos" se han convertido en parte del modelo que critican.

Puede ser que en muchos casos los lectores no encuentren una respuesta clara en el texto debido a lo intrincado y desestructurado del mismo. Esto puede considerarse también una forma de cuestionamiento de los modelos de lectura establecidos. La obra de la autora mexicana requiere un esfuerzo para adentrarse en ella y comprenderla, el cual no estamos acostumbrados a realizar con otras producciones literarias. Parece ser que la intención de Rivera Garza es desestabilizar al lector. Hacerlo entrar en una suerte de crisis que le haga replantearse su estar en el mundo (literario y real).

La intertextualidad relacionada con la autorreferencialidad lingüística de la novela nos permite corroborar que, como se dijo en el último capítulo de la investigación, a la autora mexicana no le interesa desvincular su trabajo de las producciones de otros autores. A partir del reconocimiento de las fuentes y del procedimiento de relectura y reescritura, se puede distinguir el proceso de resignificación de otras obras.

Es a partir de este ejercicio que la autora trata de alejarse de los modelos canónicos de la literatura. Como se ha visto a lo largo de nuestro análisis, Rivera Garza decide acercarse de manera especial a la obra de Alejandra Pizarnik, autorreferenciando y explicitando su proceso

de lectura, revisión y reescritura de sus textos. *La muerte me da* se encuentra plagada de referencias a la poeta argentina.

Para las conclusiones es imprescindible decir que así como la autora mexicana ha decidido acercarse a la obra de Pizarnik y cuestionar aspectos como la originalidad del autor y la propiedad del lenguaje, valdría la pena que uno se acercara a la producción literaria de Rivera Garza. Quizás ésta es una de las invitaciones implícitas de la novela: se develan los procedimientos críticos a partir de los cuales se están resignificando los textos pizarnikianos invitando a los lectores a realizar lo mismo con *La muerte me da*.

La intención de alejarse de las clasificaciones canónicas de Alejandra Pizarnik debería aplicarse también a la figura canónica de Rivera Garza, sólo así podremos apuntar hacia una lectura crítica de su obra. Sin embargo, como se dijo antes, separarnos de esta figura no resulta tarea fácil cuando escritores tan reconocidos como Carlos Fuentes han elogiado sus novelas y cuando sus textos han sido publicados por casas editoriales de gran trayectoria. Hay que resaltar las incongruencias que pueden presentarse entre su teoría crítica y su producción literaria. De esta manera realmente se estará realizando una lectura crítica de sus novelas.

Si, como dijimos en el Capítulo IV, una de las principales características que Rivera Garza rescata de la obra de Pizarnik es “la exploración intelectual” y el “anhelo concreto por violentar hasta el límite la intensidad expresiva del lenguaje”, entonces, su novela puede ser considerada un ejercicio en el cual le interesa, al igual que a la poeta argentina, “fracasar”. El anhelo por escapar a la tiranía del lenguaje y al canon literario es ya, desde el inicio, un ejercicio fallido. Sin embargo, este hecho no representa un obstáculo para la conformación de la novela. Aunque la autora sabe imposible este anhelo decide realizar un ejercicio intelectual que muestre la importancia del lenguaje como proceso y como construcción constante, y no como simple mediador entre lector y autor.

Por otra parte, el "primario anhelo sexual" que se aborda en el último capítulo se encuentra fuertemente ligado a la metáfora sexual que plantea Hutcheon en su teoría. Ambos se establecen como actos que evidencian la relación entre el lector y la creación de ficción, el proceso de lectura y de escritura. Resulta irrefutable la vinculación que las dos escritoras establecen entre el acto de lectura y el acto sexual, sin embargo, existe una distinción importante: Rivera Garza muestra esta analogía como una acción violenta.

Se han explicado ya en el Capítulo IV los motivos de su elección. Ahora es necesario determinar si al establecer esta analogía nos permite a los lectores relacionar su escritura con el contexto en que se produce. Según su texto crítico, Rivera Garza quiere cuestionar el papel que tiene la literatura en un contexto tan violento como el que se está viviendo en el México contemporáneo. Ya ha planteado en repetidas ocasiones a lo largo de su texto crítico que lo que para muchos autores resulta una simple metáfora, para otros es una realidad cotidiana. Pero ¿en qué medida *La muerte me da* refleja esta inquietud? La trama de la novela gira en torno al asesinato y castración de varios hombres y una investigación que necesita acudir al ámbito literario para resolver los enigmas del crimen. Todo el libro está construido en torno a esta escalofriante relación: la muerte y la literatura, las implicaciones de la poesía en el asesinato de los hombres castrados. Si se considera esto se podrá ver el planteamiento que establece Rivera Garza acerca del papel que tiene la literatura en un contexto tan violento como el actual.

No obstante, este planteamiento sigue siendo una metáfora literaria que sólo hace alusión a ciertos rasgos de la realidad empírica. No se trata propiamente de una "necroescritura", como la misma Rivera Garza refiere en *Los muertos indóciles*. No es un producto que va explícitamente "en contra de las estrategias del poder de la necropolítica" (*Los muertos* 21). Y tampoco representa −como analiza en el capítulo de *La muerte me da*− un proceso de vida o muerte como lo fue, por ejemplo, para Alejandra Pizarnik.

No se debe caer en una lectura parcial e idolatrante de la novela de Garza. Con esto no se quiere decir que al acercarse a otras de sus producciones literarias se encontrará con los mismos resultados. Además, es imprescindible aclarar que *Los muertos indóciles* se publica seis años después de la novela que estamos analizando y es probable que muchas de las ideas planteadas en la novela le hayan servido para madurar sus postulados teóricos.

Para concluir sólo queda decir que *La muerte me da* es una propuesta provocadora y conmocionante; una invitación al trabajo de lectura y escritura crítica, que valen la pena seguir ensayando para encontrar formas alternativas de reinventar y reescribir nuestra sociedad. Sigamos leyendo y escribiendo. Continuemos concibiendo nuevas maneras de hacer de la literatura algo que nos permita replantear nuestro estar en el mundo.

**Bibliografía**

Alcino, Laura. “Lo fantástico intertextual en la muerte me da de Cristina Rivera Garza” en *Sobrenatural, Fantástico y Metarreal. La perspectiva de América Latina*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2014. 181-190.

Barth, John. “The novel as Parody”, en *Critique 6*, núm. 2, 1963.

Barthes, Roland. *Essais critiques.* París: Seuil, 1964.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Traducción Juan García Puente. México: Debolsillo, 2012.

Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. París: Gallimard, 1949.

Buenaventura, Sandra. *Cristina Rivera Garza: una lectora de Pizarnik*. Web. 2012.

Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An essay en Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, diciembre, 1988, pp. 519-531.

Carrillo Juárez, Carmen Dolores. *Lo anterior de Cristina Rivera Garza: novela como inquisición ficcionalizada*. México D.F: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2013.

Carrión, Jorge. "*La muerte me da* / No novela”, 2008, Web. 2012.

Cavazos, María Concepción. *Trastornos de Género: Identidad y Fronteras en la Narrativa de Cristina Rivera Garza*. Tesis para obtener el título de Doctora en la Universidad de Texas en Austin, Diciembre, 2011.

Cixous, Hélène. “The School of the Dead”, en *Three Steps on the Ladder of Writing*, Nueva York: Columbia University Press, 1993.

---. *La risa de la medusa*. *Ensayos sobre la escritura.* Prólogo y traducción de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.

Clavel, Ana. “Hombres narrados por mujeres”, *Revista de la Universidad de México*, 2011.

Dallenbach, Lucien. *El retrato especular*. Madrid: Visor, 1991.

Estrada, Osvaldo, (ed.). *Ningún crítico cuenta esto*. México D.F: Ediciones Eón, 2010.

González Alvarado, Carolina. "Mirada oblicua: exploración y análisis de la imagen fotográfica en la novela *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza", 2011, Web.

Guillén, Claudia, “La estética de la muerte”, *Revista de la Universidad de México*, 46, 2007, pp. 98-99.

---. “On the Concept and Methaphor of Perspective”, en *Literature as System*, Princeton: Princeton University Press, 1971.

Gautier, Théophile. “Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)”, *Littérature* 8 diciembre 1972: 3-23.

Hind, Emily. *Entrevista con quince autoras mexicanas*. México D.F: Iberoamericana, 2013.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Londres: London Methuan & Co. Ltd, 1984.

Littschawager, Marius, “Fragmentos de la violencia fronteriza. Una lectura de *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”, en *The journal of the International Association of Inter-American studies*. Forum for Inter American Research, 2011.

Mahieux, Viviane, “Cristina Rivera Garza: la transgresión como punto de partida” en *Ningún crítico cuenta esto*, Osvaldo Estrada (ed.). México D.F: Ediciones Eón, 2010, pp. 553-558. Versión PDF en http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/649 consultado el 20 de Noviembre de 2014.

Noguerol, Francisca. “Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana”, en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos González Boixo. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp.169-200.

Noys, Benjamin. *Modern European Thinkers: Georges Bataille. A critical Introduction*. Londres: Pluto Press, 1998.

Ordoñez, Saúl. "(Paréntesis): *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza”, 2009, Web.

Pizarnik, Alejandra. *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman*. París: Seuils, 1973.

Rivera Garza, Cristina. *The masters of the streets. Bodies, Power and Modernity in México, 1867-1930*. Houston: Departamento de Historia de la Universidad de Houston, 1995.

Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación.* México D.F.: Tusquets, 2013.

Rivera Garza, Cristina. *La muerte me da.* México D.F.: Tusquets, 2007.

Ruffinelli, Jorge. “Ni a tontas ni a locas: La narrativa de Cristina Rivera Garza”, en *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 21, No. 41, 2008, pp. 33-41.

Samuelson, Chelya. “Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México”, en *Realidades y Fantasías (Ninth Colloquium on Mexican Literature, In Memoriam Tim McGovern)*, Sara Poot Herrera (ed.). México D.F.: UNAM, 2009. pp. 461-475. [Versión PDF, http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=cheyla_samuelson&seiredir=1&referer=http%3A%2F%2Fscholar.google.es%2Fscholar%3Fq%3Dcheyla%2Bsamuelson%2Bcristina%2Brivera%2Bgarza%26btnG%3D%26hl%3Dfr%26as_sdt%3D0%252C5#search=%22cheyla%20samuelson%20cristina%20rivera%20garza%22].

Swift, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*. Barcelona: Espasa-Calpe, 2004.

Uchisato Maeshiro, Yumi Gabriela. *Dos escrituras un vértice: Cristina Rivera Garza y Alejandra Pizarnik*, Tesis asesorada por Gustavo Illades Aguiar para obtener el grado de Maestra en Teoría Literaria, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, 2014.

Villanueva, Idalia. *El tema de la identidad en* La muerte me da *de Cristina Rivera Garza*. Monterrey: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2009.