

Copyright  
by  
María Concepción Cavazos  
2011

**The Dissertation Committee for María Concepción Cavazos Certifies that this is the approved version of the following dissertation:**

**Trastornos de Género: Identidad y Fronteras  
en la Narrativa de Cristina Rivera Garza**

**Committee:**

---

Héctor Domínguez-Ruvalcaba, Supervisor

---

Jossianna Arroyo-Martínez

---

Sonia Roncador

---

Michael Harney

---

Lidia Díaz

**Trastornos de Género: Identidad y Fronteras  
en la Narrativa de Cristina Rivera Garza**

**by**

**María Concepción Cavazos, B.A.; M.A.**

**Dissertation**

Presented to the Faculty of the Graduate School of  
The University of Texas at Austin  
in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

**The University of Texas at Austin**

**December 2011**

## **Dedication**

Dedico esta disertación a todos los que se me apoyaron hasta el final de este proceso,

Tania de la Fuente-Herman, mi hermana

Alfredo Rojas, mi hijo

Adèle M. Douglin, mi amiga

Gonzalo Sierra Morales, mi amigo

## **Acknowledgements**

Agradezco a mi director de tesis, Profesor Héctor Domínguez Ruvalcaba porque sin su apoyo este trabajo hubiera sido imposible. También quiero agradecer el esfuerzo realizado por los profesores Lidia Díaz, Michael Harney, Sonia Roncador, y Jossianna Arroyo-Martínez porque sus comentarios me han ayudado a ampliar el campo de visión de mi propia tesis. Por último quiero dar las gracias a Laura Rodríguez por su paciencia para orientarme en los asuntos legales. Cualquier error en este trabajo es completamente mi responsabilidad.

**Trastornos de Género: Identidad y Fronteras  
en la Narrativa de Cristina Rivera Garza**

María Concepción Cavazos, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2011

Supervisor: Héctor Domínguez-Ruvalcaba

One of the most prolific and recognized young Mexican writers is Cristina Rivera-Garza. Carlos Fuentes described her novel *Nadie me verá llorar*, as one of the most notable literary works in this century. Born in Matamoros, Tamps., México, 1964, she completed her B.A. in Sociology at the UNAM in Mexico City (1987), an M.A. (1993) and Ph.D. in Latin-American History at the University of Houston (1995). She worked as an Associate Professor at San Diego State University where she taught Mexican History (1997-2000). She has won several Literary Awards and received the National Endowment for the Humanities Fellowship in 2000.

The purpose of this research is to study the genre and gender borders evident in her works. a) In the literary genre aspect, the author's works show an interrelation between the documented Historical narrative and the stories at the margin of that narrative. b) In the generic-sex aspect, the identities borders between the different sexualities (hetero and homo sexual), are blurred in the characters of this author.

We study the author's handling of concepts like gender, literary and sexual, and the ways she crosses boundaries to give shape to a body: a physical body that inhabits an unstable identity, and shows a performance that adapts itself in certain contexts; a historic body that dialogues with the official History and reclaims those stories that stayed at the margin of it.

In the Introduction we will focus on the author's bio-bibliography and elaborate, using existing theoretical concepts, on the literary genre and the theory of sexual orientation that will help explain her work. Chapter one is a general review of Rivera-Garza's work and the context in which it takes place. Chapter two studies two of her short stories books, *La guerra no importa* (1991), and *Ningún reloj cuenta esto* (2001); Chapter three studies the sexual orientation and its relationship with gender identity in two novels, *La cresta de Ilión* (2002), and *Lo anterior* (2004). The final chapter is the conclusion.

## Table of Contents

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
Datos Biobliográficos .....	4
Propuestas Teóricas .....	7
Feminismo Posmoderno.....	14
Teoría de la Frontera.....	24
<b>CAPÍTULO UNO: GENEALOGÍA</b> .....	28
El Canon Mexicano .....	28
El Canon de Escritoras Mexicanas .....	38
<b>CAPÍTULO DOS: LOS CUENTOS</b> .....	49
<b>CAPÍTULO TRES: LAS NOVELAS</b> .....	71
<b>CONCLUSIONES</b> .....	104
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	108



## INTRODUCCIÓN

Thursday, January 08, 2004

AÑO BISIESTO

No hay tal lugar. Nunca lo hubo. Nunca lo habrá.

--crg

escrito por crg en 7:45 PM

<http://www.cristiniariveragarza.blogspot.com/>

*A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy.*  
Gloria Anzaldúa. *Borderlands/La Frontera* (85).

La literatura de frontera, definida como tal, empieza a discutirse en 1994 dentro de los eventos del X Festival Internacional de la Raza en Sonora, México<sup>1</sup>. Es decir, las instituciones de ambos países ya contaban con diez años de festejos pero todavía no había habido una discusión sobre la literatura que se producía en y acerca de la franja fronteriza norteña<sup>2</sup>. En el evento titulado “Ensayo sobre la literatura de las fronteras: encuentro binacional” se promovió el diálogo entre investigadores y autores de México y EEUU para empezar a trazar líneas teóricas en común.

En la *Memoria del Encuentro Binacional* “Ensayo sobre la Literatura de las Fronteras” compilada por Guadalupe Beatriz Aldaco quedaron registradas las veinte ponencias con temas desde la formación de la frontera histórica y sus ramificaciones, la construcción de una identidad norteña a partir del lenguaje regional, o de una identidad cultural a partir de lo marginal, pasando por la historia de los primeros narradores de cada

---

<sup>1</sup> Este festival se llevó a cabo del 5 al 7 de mayo de 1994 en la ciudad de San Luis Río Colorado, Sonora, México, y fue organizado por el Programa Cultural de las Fronteras y el Instituto Sonorense de Cultura, la Universidad Pedagógica Nacional, Unidad Mexicali, Institute for Regional Studies of the California at San Diego State University, El Colegio de Sonora, la División de Humanidades y Bellas Artes de la Universidad de Sonora, el H. Ayuntamiento de San Luis Río Colorado, la Casa de la Cultura de San Luis Río Colorado y la Universidad Autónoma de Baja California, Unidad Mexicali. Participaron representantes de Baja California Norte, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.

<sup>2</sup> En 1985, durante el periodo presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988) se apoyó la creación del Programa Cultural de las Fronteras que dio apoyo a los talleres literarios, revistas, y editoriales. En los Estados Unidos se produce el discurso teórico relacionado con la frontera en 1987 con la publicación de Gloria Anzaldúa *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, y tiempo después José David Saldívar publica en 1997 *Border Matters. Remapping American Cultural Studies* donde estudia la frontera como concepto de los discursos teóricos chicanos.

estado fronterizo con análisis y propuestas, hasta el cuestionamiento si “lo fronterizo” que también se escribe desde el centro con referentes “geográficos como el desierto, la sierra, el mar y las ciudades con su vida abigarrada o la frontera misma como variedad lingüística y cultural son elementos importantes de esta literatura” (11).

Al investigar el impacto que este evento había causado en los seis estados fronterizos, encontramos que de los seis estados fronterizos, los que más reflexionan sobre la producción en general son Baja California y Sonora, y es gracias al apoyo de las universidades estatales, los centros culturales y el Colegio de la Frontera Norte. Sin embargo, encontramos que uno de los participantes de aquel evento en San Luis Río Colorado, el autor y crítico tamaulipeco Orlando Ortiz sólo unos meses después publica una antología, *Tamaulipas. Una literatura a contrapelo* y al siguiente año, *Entre el Pánuco y el Bravo*, no sin antes hacerse estas preguntas,

¿Debemos entender por literatura de frontera aquella realizada en la franja fronteriza— sin importar tema, personajes ni lenguaje—, o la realizada en otra región geográfica pero cuya acción, tema—presencia de cholos, polleros, mojados y similares, así como el río, el puente, la línea, las maquiladoras y el espanglés—, discurso o espacio en indudablemente la frontera norte? ¿No podría también considerarse la idea de que la calidad de frontera rebase lo geográfico y penetre hacia la cuestión de los géneros literarios— ¿y por qué no también los géneros no literarios, puntos eminentemente conflictuales?—, o se refiera a los linderos entre realidad y fantasía, entre lo obsoleto y lo propositivo, entre conservadurismo y vanguardia, entre irreverencia y “seriedad”?... Todavía más: creo que en todos los estados involucrados hay diferencias—por lo menos de matiz— entre la franja estrictamente fronteriza de

su territorio y el extremo austral del mismo. En Tamaulipas esta disimilitud es muy perceptible: Tampico y Ciudad Madero son localidades muy tropicales y costeñas, mientras Matamoros, Reynosa y Nuevo Laredo son típicamente fronterizas (vii).

Como leemos, Ortiz ya consideraba el problema de categorización del material que se producía en el norte de México, asimismo, admitía que durante el evento se cuestionó si existía o no una literatura “en las entidades federativas que lindan con “los otros”, o con la “alteridad” que, según quien lo mire, es amenaza o paradigma” (ix). Ortiz propuso seguir las discusiones mientras cada entidad se preocupaba por buscar a los escritores nacidos o radicados en los estados fronterizos. Como anotamos anteriormente, Ortiz se dio a la tarea de compilar y publicar una antología con los materiales que él había encontrado hasta ese momento y el nombre de una escritora tamaulipeca, Cristina Rivera Garza, ya empezaba a adquirir notoriedad no solamente en su estado natal sino también en Baja California, como parte esencial de la llamada Generación de la Ruptura. Algunos de los escritores de esta generación tienen una producción sólida y reconocida, por ejemplo, Daniel Sada, Luis Humberto Crosthwaite, Regina Swain, Rosina Conde, y la misma Cristina Rivera Garza. A Rivera Garza la incluyen en la literatura bajacaliforniana porque en esos momentos reside en la zona de San Diego y Tijuana, da clases en la Universidad de San Diego y sus textos reflejan el fenómeno cultural y social de la frontera.

Después de un estudio de la historia de la literatura fronteriza, nos inclinamos a estudiar la narrativa de Cristina Rivera Garza cuando constatamos que su obra ha sido reconocida y premiada internacionalmente. Su trabajo constantemente muestra una sólida investigación histórica y sociológica (de la época del porfiriato, de la Revolución Mexicana,

la industrialización del país, el cardenismo, en *Nadie me verá llorar*), pero desde la periferia olvidada, el margen donde existe la prostitución, la locura, la estética de la ausencia, etc. Notamos que hay un enlace teórico foucaultiano y lacaniano de la teoría feminista francesa para descubrir los criterios de control y poder de la mujer y del cuerpo social. En otras novelas descubrimos trasgresiones a los géneros literarios, y en sus personajes, transgresiones de género sexual dentro del espacio de lo fantástico. En *La cresta de ilión* (2002) hay una metanarrativa con la obra de otra autora mexicana Amparo Dávila, donde también observamos los entrecruzamiento de identidades sexuales, de géneros literarios, y las fronteras geográficas. En este contexto es importante indicar que para el estudio de identidades y del cruce de género literario como sexual, usaremos la Teoría de la Frontera o *Border Theory* de Gloria Anzaldúa y otros teóricos. Intentaremos explicar que la narrativa de Cristina Rivera Garza más que ser fronteriza o *border*, es una escritura transfronteriza en más de un sentido.

## DATOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

Cristina Rivera Garza nació en Matamoros, Tamaulipas, en 1964. Su padre trabajó en diferentes universidades como investigador genetista, y por eso la familia vivió en diferentes ciudades de la república. En una entrevista hecha por Gil Griffin en el 2003 y publicada en la revista electrónica *Signon*, narra que en compañía de su padre Antonio Rivera y su madre Hilda Garza hicieron constantes viajes desde el norte hacia el sur de México que, gracias a las largas horas transcurridas en el auto familiar, le ayudaron a desarrollar una activa

imaginación, “[...] Going from northern to southern Mexico was like going to different countries. That kind of flexibility lends itself to creativity.”

La familia se establece en la Ciudad de México cuando Cristina Rivera Garza cumple quince años y ahí continúa sus estudios. En 1987 termina la Licenciatura en Sociología y empieza su carrera como catedrática de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán. En 1990 sale de México para estudiar la maestría y el doctorado en la Universidad de Houston. En 1995 termina el doctorado en Historia Latinoamericana y es contratada como docente en DePauw University. En 1997 empieza a dar clases de Historia de México en San Diego State University como profesora adjunta hasta el 2000. En ese año obtiene la beca National Endowment for Humanities Fellowship, y es además distinguida por varios premios literarios. Fue profesora del Departamento de Comunicación y Humanidades del ITESM campus Toluca del 2004 al 2008. Actualmente es profesora de Escritura Creativa en el Departamento de Literatura de la University of California en San Diego; también publica en el periódico Milenio, en la columna semanal *La mano oblicua*, y escribe en su bitácora electrónica *No hay tal lugar* [www.cristivariveragarza.blogspot.com](http://www.cristivariveragarza.blogspot.com), y en su [twitter@criveragarza](https://twitter.com/criveragarza).

En 1999 se publica su primera novela *Nadie me verá llorar* producto en parte de sus investigaciones para su disertación doctoral. Mientras investiga en la Ciudad de México los documentos históricos de las prisiones y del manicomio La Castañeda en la época del porfiriato, empieza a dar forma a los personajes de su novela, los cuales se caracterizan por ocupar un espacio marginado en la modernidad naciente de México. En la misma entrevista de Griffin la autora dice,

I found life stories in reading about people's illnesses, diets, behaviors, and symptoms, [...] Sometimes there would be files of up to 50 pages on one person. In the asylum, I found patients' diaries and poems. I've always believed that it's through the cracks that we learn about human nature. We get a different account of society and its fragility.

Esta novela que se asoma a los primeros años del siglo XX, durante la Revolución Mexicana y el Porfiriato, ha hecho que Carlos Fuentes la defina como “una de las obras de ficción más notables de la literatura no sólo mexicana, sino en castellano de esta vuelta de siglo”. (Cita en Palaversich, 101)

Cristina Rivera Garza es una de las escritoras jóvenes más prolíficas y premiadas de su generación. Empieza a publicar en 1982 en la UNAM. En 1984 ganó el Premio de Poesía Punto de Partida de la UNAM con “Apuntes”. También es acreedora a la Beca Salvador Novo para jóvenes escritores. En 1987 gana el Premio San Luis Potosí de Cuento por su libro *La guerra no importa* que en 1991 publica la editorial Planeta. En 1994 escribe la versión previa de su primera novela *Mírame caer* con el título *Desconocer*, la cual fue finalista con mención honorífica del Premio Juan Rulfo. De 1994 a 1995 y de 1999-2000 fue becaria del FONCA Jóvenes Creadores. De 1995 a 2000 trabaja como profesora en universidades estadounidenses. En 1998 CONACULTA publica el libro de poesías *La más mía*, en la colección Tierra Adentro. En 1999 se publica su segunda novela *Nadie me verá llorar* con la cual gana el Premio Sor Juana Inés de la Cruz para la mejor novela publicada en los tres años anteriores, y en el 2009 vuelve a ganar el premio con la novela *La muerte me da*.

Sus cuentos se han publicado en varias antologías y en el 2000 gana el segundo lugar del Premio Nacional Viceversa por Mejor Cuento con “El último verano de Pascal”. En 2002 se publica su tercera novela *La cresta de Ilión* y también *Ningún reloj cuenta esto*, que ya en el 2001 había ganado el Premio Nacional Juan Vicente Melo 2001 para la mejor colección de cuentos en México, bajo el título *Hombres frágiles*. En 2004 se publica su cuarta novela, *Lo anterior*. En 2005 recibe en Potsdam, Altes Rathaus, Alemania, el Premio Anna Seghers por su novela *Nadie me verá llorar*.

## PROPUESTAS TEÓRICAS

La obra de Cristina Rivera Garza es transgénica — escribe novela, cuento, poesía, ensayo— e interdisciplinaria —entrelaza la historia y la literatura—; y, además escribe tanto en español como en inglés. Rivera Garza es escritora desde antes de obtener un doctorado en historia latinoamericana. Estudió sociología para ampliar sus conocimientos sociopolíticos del mundo. Después de ganar varios premios literarios, decidió estudiar historia con uno de los expertos en estudios de la Revolución Mexicana, John M. Hart, en la Universidad de Houston. Dado que desde niña siempre tuvo acceso a la lectura, dice, “escribir fue sencillamente el siguiente paso”.

En el 2003 Emily Hind publicó *Entrevista con quince autoras mexicanas* en donde pregunta a Rivera Garza sobre sus estrategias para combinar las profesiones de historiadora, profesora y escritora de ficción. Rivera Garza dice,

...en mi clase de historia de México asigno, además de algún libro propiamente de la historia, sobre todo novelas y cuentos y poesía, las cuales cambio de acuerdo a los

temas o autores que me estén interesando. En mi clase de géneros de Latinoamérica sucede exactamente lo mismo: vamos de sor Juana Inés de la Cruz a, digamos, Reinaldo Arenas o Rafael Campo, sin crear mucho alarde acerca de lo “propiamente” histórico o lo “propiamente” literario. En mis seminarios sobre metodología histórica revisamos desde Foucault, por decir algo, hasta Geertz, pasando por Bajtín y algún otro teórico del lenguaje. (187)

Rivera Garza se interesa por el punto donde convergen el discurso científico y el literario, el momento en que ambos discursos dialogan. Específicamente en la novela *Nadie me verá llorar* en donde usa momentos de la Historia Mexicana como referencias temporales, no intenta reproducir el momento histórico real sino que recrea una apariencia de la “realidad”. La autora (re)crea historias para dar voz a los que se mantienen al margen de la Historia oficial, Rivera Garza dice, “La nueva novela histórica está emparentada con discusiones/exploraciones de la nueva historia social/cultural: énfasis en las voces olvidadas, producción de significado, negociaciones /diálogos / argumentos de/sobre poder” (Hind, 193).

En la obra de Rivera Garza los personajes principales están en las fronteras, al margen de la literatura tradicional y la narrativa histórica: son mujeres, prostitutas, lesbianas, drogadictos, locos, indios, prófugos de la ley, que de una manera u otra rescatan una voz para protagonizar un lugar en la Historia oficial. No son responsables de hacer la Historia de la Nación, ellos simplemente dicen sus historias, dan sus “testimonios” alternos a la Historia principal. La autora recurre a la ficción para elaborar esos silencios que el discurso histórico ha dejado suspendidos al margen. Los márgenes de género sexual también se desdibujan en



su narrativa en el cruce de la posmodernidad y el feminismo, que aunque es una relación problemática, no deja de tener puntos en común. Haremos un intento de elaborar una discusión teórica que incluya el estudio de un feminismo posmoderno a lo largo de esta disertación partiendo de la idea de la autora sobre género: “Prefiero la literatura para la cual los géneros son puntos de partida, problematizaciones performativas, y no principios estáticos o puntos de llegada. (Hind, 189)

Para explicar el género y sus fronteras dentro de la narrativa de Rivera Garza emplearemos de Michel Foucault la crítica al ejercicio de poder en las instituciones y en la sexualidad; para explicar el género sexual y sus márgenes emplearemos las teorías feministas posmodernas de Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray; y la teoría de identidad y Queer Theory de Gloria Anzaldúa. Sin embargo, no dudaremos en citar otras teorías y otros críticos cuando sus conceptos y análisis parezcan contribuir a algo nuevo para estudiar las novelas y cuentos, especialmente los personajes y sus posiciones.

Tanto la crítica literaria como las ciencias sociales y las humanidades han dado gran importancia al tema del cuerpo en relación con la identidad de género. Las relaciones entre la identidad y el cuerpo son complejas. Esta complejidad se expresa en el discurso sobre la experiencia humana y la subjetividad en términos como “fronteras”, “marginalidad”, “diferencia”, y “posmodernidad”.

Desde que en 1949 Simone de Beauvoir dijo que las mujeres no “nacen” sino “se hacen”<sup>3</sup>, se ha examinado el papel del cuerpo físico para determinar las definiciones de feminidad y masculinidad. Las teorías postmodernas tienden a desechar los binarismos del pensamiento europeo por ser mecanismos provisionales del poder discursivo. La crítica

---

<sup>3</sup> Ver, Simone de Beauvoir, *The second sex*. p. 267

feminista posmoderna está formada por varias teorías, de muchas perspectivas y conceptos derivados de varias tendencias. La crítica noruega Toril Moi ha publicado un estudio de la crítica literaria feminista y ella considera importante tanto la crítica angloamericana como la francesa. Ella no hace delimitaciones exactas, por ser contrarias a la noción posmoderna, solamente toma en cuenta el lugar de las discusiones publicadas. Moi estudia en la crítica angloamericana las discusiones desde Virginia Wolf, hasta Elaine Showalter, y de la crítica francesa, desde Beauvoir hasta Kristeva.

En Estados Unidos Judith Butler ofrece un enfoque de la visión no-fija y “renovable” en su definición de género construido a través de actos performativos. Butler imagina al cuerpo como un sitio activo para la manipulación y la reconfiguración de las nociones tradicionales acerca de género, y explica que:

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style. (179)

La teoría de género de Butler como activa y continuamente construida a través del *performance* y la manipulación es la que empleamos en nuestras consideraciones de las opciones creativas de Cristina Rivera Garza. La autora dice al respecto, “No creo que ninguna identidad del género sea estable, fija, inamovible... el género es sobre todo un performance que varía y se enacta de acuerdo a negociaciones específicas en contextos específicos” (Hind, 189).

En *Feminist Contentions* (1995) — producto de un simposio de filosofía, donde podemos encontrar las polémicas entre Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, y Nancy Fraser— Benhabib habla sobre la afinidad del feminismo y el posmodernismo y la necesidad de distinguirlos, “Feminism and postmodernism are thus often mentioned as if their current union was a foregone conclusion; yet certain characterizations of postmodernism should make us rather ask “feminism or postmodernism?” (17). Además Benhabib critica la idea de género como una construcción del discurso y nos cuestiona si es posible cambiar las expresiones “femeninas” que nos forman. Butler se pregunta que, a manera de abrir una posible respuesta, si no tomáramos en cuenta el género del sujeto y su sexo, entonces sería posible que terminaran los antecedentes de la subordinación, y por extensión todo el discurso feminista hasta ahora discutido. Como vemos, tanto las teóricas anglosajonas como las francesas comparten ideas sobre la necesidad de encontrar otras formas de estudiar el feminismo en el contexto de lo posmoderno. Otra teórica, Rosemarie Tong, coincide con Moi en la idea de que el feminismo posmoderno necesita incluir las teorías francesas de Kristeva, Cixous e Irigaray ya que sus posiciones filosóficas tienen una base en las de los filósofos posmodernos Lacan y Derrida.

En este estudio trabajaremos con los conceptos de las teóricas feministas tanto anglosajonas como francesas, especialmente Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray. Los acercamientos de estas teóricas parecen ser los más apropiados en el análisis de la obra de Cristina Rivera Garza. Sin embargo, citaremos otras teorías y otros críticos cuando sus conceptos y análisis parezcan contribuir a algo nuevo para estudiar el feminismo posmoderno en los personajes y sus posiciones.

Toril Moi en su claro y metódico estudio sobre la teoría literaria feminista, indica que los términos “feministas francesas y anglosajonas... no denotan estrictamente demarcaciones nacionales, no hacen referencia a los lugares donde nace una determinada crítica, sino a la tradición intelectual a la que se adscribe” (11), pero admite el término “feminismo posmoderno” para describir los trabajos desarrollados por aquellas tres teóricas francesas. Moi acepta que el término es problemático pero lo explica el hecho de que todas reconocen y desarrollan las teorías posmodernas derrideanas y lacanianas. Al seguir, estudiar y utilizar las teorías de Derrida que rompen con las definiciones fijas y forzadas, las feministas posmodernas proponen ideas para desarrollar varias teorías feministas ya que “la mujer” no es un individuo sino un colectivo, las mujeres, que no pueden ser circunscritas a tener funciones en la sociedad solamente desde el punto de vista del poder hegemónico. También estas teóricas feministas posmodernas adaptan las interpretaciones freudianas de Lacan y sus proposiciones de lo imaginario, la fase pre-edípica y el orden simbólico. Las ideas lacanianas que interesaron a estas teóricas parten de las premisas del desarrollo psicológico del infante, en donde se explica que este podrá funcionar en la sociedad si se incorpora al orden simbólico, de lo contrario, mostrará tendencias sicóticas al quedarse situado en lo imaginario. Es probable que el punto más interesante para las feministas posmodernas, es la idea de que los niños fácilmente entran al orden simbólico o la “Ley del Padre”, y las niñas quedan fuera y para siempre ligadas a la madre que habita el imaginario. Lacan afirma que los infantes están ligados a la madre los primeros años de su vida, es su objeto de deseo. Percibido lo anterior desde el punto de vista heterosexual, el niño al crecer, no cambia su objeto de deseo, es la mujer. La niña, en cambio, tiene que cambiarlo hacia el deseo por el hombre, primero el padre y luego su compañero en una relación heterosexual. Entonces la niña siempre estará

conectada a la madre, sin poder aceptar el orden de lo simbólico que finalmente regula la sociedad.

Es por lo anterior que las feministas posmodernas parten de los conceptos derrideanos y lacanianos para empezar la comprensión de la condición de la mujer en esta sociedad, basándose tanto en la deconstrucción como en el psicoanálisis, pero también en el existencialismo. Estudian el trabajo de Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo* (1956), que es un clásico en el estudio de las teorías feministas. Las teorías de Beauvoir están basadas en el concepto del existencialista Jean-Paul Sartre sobre el “Ser” y el “Otro”, donde el primero es la posición del hombre y el segundo, la de la mujer, “She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute –she is the Other” (xvi). Beauvoir critica la teoría freudiana que explica la inferioridad de la mujer al sufrir “la envidia del pene”, porque no considera que la mujer sienta falta del órgano masculino sino es lo que representa, la “otredad”, la que las limita y reprime, “if the little girl feels penis envy it is only as the symbol of privileges enjoyed by boys” (Beauvoir, 43). Las feministas posmodernas adoptan el concepto de la “otredad” pero le dan otro giro, “Otherness, for all of its associations with the oppression and inferiority, is much more than an oppressed, inferior condition. Rather, it is a way of being, thinking, and speaking that allows for openness, plurality, diversity and difference” (Tong, 219).

Bajo el rubro anterior, pero en EEUU, incluimos en nuestro análisis de la narrativa de Rivera Garza, las teorías feministas y queer de Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga quienes en 1981 publican *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, en donde expresan,

We are the colored in a white feminist movement.

We are the feminist among the people of our culture.

We are often the lesbians among the straight. (23)

Estas y otras escritoras, contribuyen a desarrollar la Teoría Feminista Chicana, Border Theory y Queer Theory de principios de los ochenta cuando el feminismo socialista radical ofrece una conexión con las feministas anglosajonas y francesas. También, como apuntamos anteriormente, durante los ochenta el lugar geográfico de la frontera entre EEUU y México empieza a ganar notoriedad en el contexto político, social y cultural y se estudia bajo la teoría poscolonial lo subalterno, la hibridez, lo marginal, etc. Discutiremos algunas tendencias del pensamiento feminista postmoderno y del Border Theory que son particularmente relevantes para esta disertación.

## FEMINISMO POSMODERNO

Hélène Cixous es una de las teóricas francesas, además de escritora, que ha estudiado los problemas de la mujer en la sociedad dentro de una crítica feminista. Cixous se opone a todas las formas dualistas de pensamiento basado en jerarquías y oposiciones en donde el hombre ocupa el lado positivo y la mujer el lado negativo (Marks, 90-91). Cixous dice que el orden patriarcal debe cuestionarse con *écriture féminine*, con una sexualidad femenina plural. Para ella los hombres han tratado de mantener su monosexualidad “In a certain way, ‘woman is bisexual’; man —it’s a secret to no one —being poised to keep glorious phallic monosexuality in view” (Marks, 254). De esto entendemos que, para Cixous, las mujeres

tienden a ser bisexuales más que los hombres, entonces, ella ve la necesidad de desarrollar un tipo de escritura bisexual que traduzca sus conceptos de *écriture feminine*. Propone que las mujeres se opongan a la represión con su economía libidinal, con su cuerpo y el placer - *jouissance*- así sus escritos reflejarán la multiplicidad de sus sensaciones sexuales. Usa los conceptos de Derrida sobre la *différance* para hacer la distinción entre la escritura femenina y masculina. Explica la dominación de la escritura masculina en la cultura europea a través de la omisión de la mujer porque tradicionalmente la han relacionado con ideas y efectos negativos como la muerte y la destrucción, “They riveted us between two horrifying myths: between the Medusa and the Abyss” (Mark, 255). Siguiendo las ideas de Lacan, Cixous explica que el hombre escribe bajo las reglas del orden simbólico, que es objetivo y definido, en cambio las mujeres ya que están fuera de ese orden su escritura es libre y fluye para crear subjetividades múltiples,

A feminine textual body is recognized by the fact that it is always endless, without ending: there is no closure, it doesn't stop... a feminine text can't be predicted, it isn't predictable, isn't knowable and is therefore disturbing... This makes her writing a body that overflows, disgorges, vomiting, as opposed to masculine incorporation. (Cixous, 53-4)

Cuando Cixous usa las teorías de Lacan para explicar la fluidez de la escritura femenina, se refiere al concepto de lo imaginario como el lugar fuera de la palabra de la ley del padre, y más cercano a la voz. Para ella la voz, la palabra hablada, es el acto que facilita la trasgresión y la escritura es el espacio de la transformación. Sin embargo, Cixous reconoce que muchas veces las mujeres tienen que escribir como los hombres cuando tienen que

incorporarse al discurso hegemónico. Por supuesto, cuando se limita y controla el discurso de las mujeres, y no tener una voz propia con el cual defenderse, es probable que se aíslen del lenguaje, y dice Cixous, esto explica la histeria, “silence is the mark of hysteria” (Cixous, 49).

Hélène Cixous mantiene una postura positiva y realmente cree que las mujeres tienen la obligación de romper con las imposiciones binarias del centro patriarcal, o falocéntrico. Ella explica que la creatividad femenina encontrará ese lenguaje que comunique y ofrezca el espacio para desarrollar una escritura femenina. Hay diferentes y encontradas opiniones acerca de lo anterior, para la teórica Toril Moi, esto solamente puede ser “una visión utópica de la creatividad femenina en una sociedad no opresora y no sexista” (*Teoría*, 130), pero Rosemarie Tong está de acuerdo con Cixous, “women writers have the ability to lead Western World out of the dichotomous conceptual order that causes to think, speak, and act in terms of someone who is dominant and someone else who is submissive” (201).

Otra feminista posmoderna que estudiamos es la belga Luce Irigaray – psicoanalista, lingüista, socióloga y teórica cultural. Una de sus preocupaciones es promover la idea de la creación de una forma social específicamente para las mujeres, ya que vivimos en una cultura que especifica todo, y que trabaja a través de oposiciones. Irigaray opina que la mujer debe rehusarse a ser confinada a una categoría impuesta por una sociedad de orientación masculina. Esta teórica también parte de las teorías de Lacan sobre la fase pre-edípica del infante donde experimenta el primer contacto con la madre. A Irigaray le interesa revalorar la relación madre-hija que ha perdido importancia en la sociedad patriarcal. Sin embargo, no le interesa revertir el orden existente porque sospecha que este acto solamente da como resultado que la mujer “se convierta” en hombre, es decir, sólo una repetición de las



exigencias masculinas que reprimen lo que no es masculino. En *Speculum of the Other Woman* (1974, 1985), Irigaray dice que las mujeres deben tratar de romper con la lógica patriarcal a través de la imitación del discurso masculino. Como Toril Moi lo dice, “la sutil estrategia especular de Irigaray (su imitación es el reflejo de las de todas las mujeres) pretende deshacer los efectos del discurso falocéntrico precisamente exagerándolos” (*Teoría*, 149).

Para Irigaray lo más importante es desafiar la base misma del orden social y cultural. Moi dice que el juicio es que, “el discurso filosófico occidental es incapaz de explicar la feminidad/mujer, como algo que no sea el lado negativo de su propio reflejo” (*Teoría*, 141). Al igual que Cixous, Irigaray está contra el falogocentrismo y escribe en *This Sex Which is Not One* (1977, 1985), que frente a la tradicional superioridad del hombre, la mujer es lo negativo, la contraparte. En su libro, desarrolla la teoría de la multiplicidad de subjetividad femenina que ya habíamos visto en Cixous, “Thus woman does not have a sex. She has at least two of them, but they cannot be identified as ones. Indeed she has many more of them than that. Her sexuality, always at least double, is in fact plural” (102). Lo anterior comprueba que para esta teórica, la escritura y el discurso están ligados a la pluralidad de sus emociones sexuales. Moi destaca que *le parler femme* de Irigaray es lo que llamamos *écriture féminine*, porque cree en la relación del cuerpo/placer con su escritura, pero requiere un lenguaje propio con el cual hable como mujer, no como si lo fuera. Rosemarie P. Tong anota que Irigaray propone un lenguaje que haya sido diseñado fuera del punto de vista masculino, para evitar ese “sameness” que prevalece en la sociedad y cultura patriarcal (226-7). Irigaray considera que Nietzsche, Hegel, Derrida se han interesado en la identidad

femenina pero ella lo ve como otra forma de colonización que deja de lado a las mujeres.

Madan Sarup opina,

It is for this reason that Irigaray emphasizes woman-as-subject; she says that occupying the subject position is not simply a question of the position of enunciation, it must be rooted in social practices too. A part of the definition woman-as-subject is that women must be involved in the making of cultural and political reality (121).

Como vemos, estos conceptos posmodernos de multiplicidad también los estudiamos en Cixous y los veremos en las teorías de Julia Kristeva más adelante. Como Cixous, Irigaray también estudia la histeria pero a diferencia de Cixous, ella dice que la mujer tiene que imitar el modo masculino (aunque sea artificial), de lo contrario quedará siempre fuera del orden simbólico. Es decir, Irigaray señala esta imitación como “la única manera que tiene de recuperar algo de su propio deseo” (*Teoría*, 144).

Estudiamos también la teoría feminista posmoderna de Julia Kristeva. Ella no se considera feminista pero es una de las teóricas más reconocidas por desarrollar conceptos relacionados con el estudio del feminismo. También, como Irigaray, Kristeva es lingüista, psicoanalista, socióloga y novelista. Su mayor influencia ha sido Lacan, cuyo trabajo ella adopta y elabora. En *Revolution in Poetic Language*, Kristeva analiza el cambio que ocurre en el *avant-garde* post-simbolista del siglo XX hacia una visión diferente de la representación literaria, que, como dice Leon Roudiez en la Introducción al libro de Kristeva, de alguna forma “parallels the logic of the unconscious” (3). El lenguaje poético, de acuerdo con Kristeva, se puede definir como algo que “stands for the infinite possibilities of

language, and all other language acts are merely partial realizations of the possibilities inherent in ‘poetic language’” (2).

Kristeva empieza con las nociones de Lacan sobre lo imaginario y lo simbólico y establece dos modalidades del mismo proceso de significación: “lo semiótico” y “lo simbólico”. Estas dos modalidades operan básicamente dentro del lenguaje, son modalidades inseparables del mismo proceso. El proceso semiótico se relaciona con la función *chora* que se asocia a su vez con lo maternal. Para Kristeva, “...*chora* is a modality of significance in which the linguistic sign is not yet articulated as the absence of an object and as the distinction between real and symbolic” (*Revolution*, 26). Lo semiótico puede entonces entenderse como el proceso que se relaciona con la fase pre-edípica, o función tética, en donde el contacto entre la madre y el infante es intenso. Kristeva define lo semiótico como ser “indifferent to language, enigmatic and feminine” (*Revolution*, 29).

Lo simbólico, por otra parte, se relaciona con lo que Lacan llama “el Nombre del Padre”, que se asocia con el orden social y es responsable de la represión de lo semiótico. Kristeva identifica en “About Chinese Women”, lo simbólico como una sintaxis organizada y todas las categorías lingüísticas que aseguran la comunicación, como opuestas a lo semiótico, que se conecta con el estado pre-lingüístico. Señala una función tética en el proceso de significación que corresponde a la fase de separación —el paso de lo semiótico a lo simbólico— en donde la significación se organiza. La función tética, entonces, marca una frontera entre lo semiótico y lo simbólico.

Kristeva también dice que aunque lo semiótico está reprimido por lo simbólico durante los estados de “espejo” y “pre-edípico”, éste “puede aún verse como una especie de presión “pulsional”” a través de “la contradicción, carencia de significado, desorganización,

silencio y ausencia” en el lenguaje simbólico (Eagleton, 223). Lo semiótico se presenta también en el discurso de neuróticos, sicóticos y gente depresiva, que rechazan la función tética y se quedan adheridos al orden semiótico. De acuerdo con Kristeva, la cora semiótica puede muchas veces, recuperarse a través de los procesos artísticos y del lenguaje poético, “The semiotic we find in signifying practices always comes to us after the symbolic thesis, after the symbolic break, and can be analyzed in psychoanalytical discourse as wee as in so-called “artistic” practice” (*Revolution*, 68). Kristeva identifica el arte como una semiotización de lo simbólico, representado por el fluir del *jouissance* al lenguaje.

Desde el punto de vista de Kristeva, Mallarmé y Joyce están entre los pocos escritores en sociedades capitalistas cuyos textos alcanzan una cora semiótica. Ellos modifican las estructuras lingüísticas y producen un texto revolucionario, o sea, un texto separado del estricto orden de la función simbólica (*Revolution*, 88). Kristeva ve estos tipos de textos que rompen con el lenguaje simbólico como un vehículo para engendrar una revolución social, ya que ellos enfatizan discursos que las sociedades patriarcales han puesto al margen.

En la definición de Kristeva sobre la literatura posmoderna la describe como “that literature which writes itself with the more or less conscious intention of expanding the signifiable and thus human realm.” Ella llama a esta práctica de escritura una “experience of limits” (Garvin, 137). Para ella, el posmodernismo presenta tendencias que,

Demonstrate a basic realignmet in style that can be interpreted as an exploration of the typical imaginary relationship, that to the mother, through the most radical and problematic aspect of this relationship, language. This relationship returns to the presymbolic, to an arrangement of rhythms an alliterations that either stands up against meaning or shapes it. (Garvin, 139-40)

Kristeva sigue las creencias comunes entre las feministas posmodernas que tienen su origen en la deconstrucción de Derrida y se niega a definir “mujer” basándose en que al hacer esto, al definir, se pone a la mujer dentro de una estructura social limitada y definitiva, y declara sus puntos de vista acerca de la escritura de la mujer en una entrevista importante con Xaviere Gautier. Ella menciona la innovación de la literatura *avant-garde* que desde las últimas décadas “has been introducing ruptures, blank holes into language.” (Marks, 164). Ella identifica estos nuevos ritmos textuales con el placer sexual, o sea, con el *jouissance*. Aunque Kristeva parece ligar lo semiótico con la feminidad y lo simbólico con la Ley del Padre, ella enfatiza que el proceso semiótico no es una característica exclusiva de la mujer. Según ella, los hombres son capaces también de rechazar la Ley del Padre y verse involucrados en lo semiótico y transferir esto a su escritura.

En lo llamado *écriture féminine*, que se ha desarrollado en Francia y su principal defensora es Hélène Cixous, Kristeva expone una preocupación acerca de lo que ella ve como una diferenciación radical entre la escritura del hombre y de la mujer. Ella propone lo siguiente, “does one not read there a relentless belittling of male writers whose books, nevertheless, often serve as ‘models’ for countless productions by women?” (Moi, 207). Kristeva básicamente está en contra del falogocentrismo, sea que esté presente en la escritura de los hombres o las mujeres. Ella cree que “[a]ll speaking subjects have within themselves a certain bisexuality which is precisely the possibility to explore all the sources of signification” (Marks, 165).

Kristeva parece no estar completamente en contra de la idea de la escritura de la mujer. Sin embargo, se rehúsa a aceptar la discriminación de ciertos críticos feministas franceses hacia cualquier tipo de escritura del hombre al nombrar todos los textos masculinos

como falocéntricos. Kristeva define la mayoría de las novelas escritas por mujeres con énfasis en la “reminiscencia”. Ella aclara esta idea al citar a Freud, quien afirma que “the hysteric suffers from reminiscence” (Marks, 166). En *Black Sun: depression and melancholia* explica que ese sería el caso de las personas melancólicas y depresivas que están atados al pasado, y que, “alien, retarded or vanishing speech leads them to live within a distorted time sense” (*Black Sun*, 60). Esta noción probablemente cuenta en las ideas de Kristeva sobre la melancolía y la depresión como comunes entre las mujeres, ya que no pueden expresarse a través de un discurso estrictamente organizado en lo simbólico (*Black Sun*, 60-70). Kristeva afirma que “[i]n women’s writing, language seems to be seen from a foreign land,” ya que las escritoras, casi siempre, lidian con el lenguaje de acuerdo con la función simbólica, que es de hecho, la norma social que las oprime (Marks, 166).

Toril Moi dice que mucho del mito de la Virgen María se ha desvanecido, y las mujeres tienden a ver la maternidad como algo negativo. Sin embargo Kristeva defiende la maternidad como algo indispensable para el autodescubrimiento de la mujer. La maternidad es la revelación de la complejidad de la experiencia femenina, con placer y dolor. Añade que ser madre es parte de la multiplicidad de las capacidades de la mujer, “Those particularities of the maternal body compose woman into a being of folds” (Moi, 182-3). La teoría feminista de Kristeva está esencialmente relacionada con sus conceptos psicoanalíticos de los procesos de lo simbólico y lo semiótico. El primero se conecta con lo lineal, lo racional y la escritura objetiva que sigue una sintaxis regular; y el segundo explota el ritmo, el tren de pensamiento que rompe con la sintaxis y la gramática, y constituye un tipo de escritura no representada (Tong, 231).

Kristeva cree que la ruptura total de lo simbólico podría llevar a los individuos a la locura y el caos psicológico, es por esto que ella no intenta romper con el orden simbólico *per se*. Ella quiere evitar lo que este orden representa en la sociedad: la opresión de la mujer. Ella desea que los individuos se sientan libres de desarrollar sus propias fantasías y obras de arte, quizás a través de un nuevo lenguaje, porque así podrán encarar lo simbólico sin que represente una opresión patriarcal.

Como podemos apreciar Kristeva y Cixous comparten algunas ideas, pero difieren básicamente en sus acercamientos. Mientras Kristeva está más conectada con el estudio psicoanalítico, Cixous, aunque usa también el psicoanálisis, concentra sus esfuerzos en la situación de las mujeres y sus intentos de superar la represión en la sociedad patriarcal. Cixous también enfatiza en la producción literaria de las mujeres, quienes deben acercarse hacia una *écriture féminine*. Ella cree que a través de la escritura femenina, las mujeres serán capaces de cambiar su papel en la sociedad. En contraste Kristeva critica lo llamado *écriture féminine*, porque desde su punto de vista, eso representa un intento de crear un lenguaje exclusivamente femenino. De acuerdo con ella, este proceso llevará a otro tipo de orden represor. Tanto como Cixous e Irigaray, parecen estar conscientes de este problema, aunque ellas hablan sobre la necesidad de desarrollar un modo femenino de escribir (y de hablar, como enfatiza Irigaray), pero ellas no excluyen completamente al hombre.

Así, estas feministas posmodernas comparten algunas ideas, por ejemplo, la creencia en la pluralidad de la mujer, la necesidad de cambiar la situación social presente en donde se oprime a la mujer, la existencia de un nuevo modo de escribir y pensar que se resista al orden de lo simbólico, y la necesidad de pensar en forma no-binaria y no-opuesta (Tong, 233). Estas y otras ideas que ellas comparten, son consistentes con el canon posmoderno.

## TEORÍA DE LA FRONTERA

La referencia constante cuando estudiamos la Teoría de la Frontera o *Border Theory* es la postura de Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera* (1987). En este libro, Anzaldúa muestra su interés por exponer un feminismo construido desde una triple postura, la de ser mujer, ser chicana y ser lesbiana. Ella apuesta hacia la construcción de una identidad variable y múltiple que englobe las identidades no reconocidas hasta ese momento en el sistema falocéntrico. En *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) junto a Cherríe Moraga teorizaban sobre la construcción de una conciencia transfronteriza que uniera a las mujeres de color, latinas, asiáticas, lesbianas, intersexuales, entre otros grupos que sentían que los grupos gay no las incluía. Debido a lo anterior ellas buscaron los espacios alternos o alternativos que la Teoría Queer ofrecía. Gloria Anzaldúa propone asumir el mestizaje y la multiplicidad de formas no reductoras. Propone vivir entre varias culturas, usando varios lenguajes, y sin el reconocimiento o categoría dentro de los moldes existentes. La conciencia mestiza de Anzaldúa nace de las posibilidades de habitar la propia, y diferente, posición de frontera.

A frontera puede ser geográfica e interpretada como terreno de unión y separación en una lucha continua por darle forma a su producto híbrido; o literaria, donde los personajes desafían desde su marginalidad al poder hegemónico central. En la frontera la hibridación se expresa a través la cultura pero sobre todo, a través del lenguaje. Se rompe con las definiciones binarias y simplistas y escuchamos una heteroglosia que articula el y diferencia lo “otro”, “el otro lado”. Los teóricos poscoloniales estudian la frontera como el lugar de la “hibridez”, Homi Bhabha lo denomina el “tercer espacio”, Walter Mignolo como “un saber fronterizo” (border gnosis), etc.



Estudiaremos la narrativa de Rivera Garza bajo la Teoría de la Frontera para explicar las realidades en las que se mueven los personajes de esta escritora tamaulipeca, fronteriza, y transfronteriza.

Las nociones desarrolladas por estas feministas posmodernas y las feministas chicanas son especialmente relevantes para el estudio de la narrativa de Cristina Rivera Garza y esenciales para entender la evolución de sus novelas hacia una visión posmoderna de la mujer. Los conceptos de lo simbólico y lo semiótico desarrollados por Kristeva, la relación entre el tiempo de la mujer y su marginalización en la sociedad europea patriarcal, así como el análisis de la melancolía, la depresión y la psicosis en las mujeres, son de gran utilidad para el análisis de los protagonistas de esta autora. Al mismo tiempo, el énfasis que ponen Cixous e Irigaray en la forma de pensamiento y escritura de la mujer sirve como base para examinar la evolución de la autora a través de sus obras. Añadimos un estudio sobre las teorías de Gloria Anzaldúa para entender las fronteras tanto de género textual como sexual.

Hay y siempre va a haber diferencias entre lo genérico que nos forma, la sociedad donde nos desenvolvemos y la subjetividad con que cada uno se imagina. Cada vez es más difícil caber en los estereotipos sociales porque gracias a los cambios sociales, históricos, políticos, culturales en general, nos vemos obligados a vivir diferentes realidades que son imprevistas.

## LOS CAPÍTULOOS

En el Capítulo Uno, hacemos una panorámica de las escritoras mexicanas del siglo XX para explicar la trayectoria y trazar los hilos conductores entre las diferentes generaciones hasta llegar al contexto en que surge la escritora que estudiamos. Partiremos de la *Generación de*

*Medio Siglo* y el *boom* para explicar el Canon Mexicano. Uno de los miembros de estas generaciones, Carlos Fuentes, será uno de los escritores que otro grupo va a adoptar como modelo, la *generación del Crack*. Este grupo no tiene escritoras dentro de su círculo, sin embargo, Fuentes añadió a Cristina Rivera Garza pero situándola en un lugar aparte aunque contemporáneo a ellos.

Rivera Garza ha comentado en entrevistas que gracias a que su familia es parte de una larga tradición mexicana de emigrantes, ella tuvo las ventajas del nómada: conocer y observar otras formas de vivir. Desde muy joven está al tanto de la situación social y política de l mundo y es por eso que estudia las áreas que van a ayudarle a ampliar esos conocimientos: la Sociología y la Historia de México. En su narrativa estudiamos los giros de la creación cultural en sus personajes marginales. Estudiamos también las influencias de la tradición de la literatura moderna mexicana y el diálogo con escritoras como Rosario Castellanos, Josefina Vicens y Amparo Dávila sobre el discurso histórico, el lenguaje literario y las identidades de géneros.

En el Capítulo Dos estudiamos dos libros de cuentos *La guerra no importa* (1991) y *Ningún reloj cuenta esto* (2002) en donde analizamos la deconstrucción genérica de los personajes y usamos las teorías de Kristeva, Cixous e Irigaray. Detenida en el momento tético de su evolución, la protagonista de los cuentos de *La guerra no importa*, Xian, nos permite concebir no precisamente la formación del sujeto femenino sino la exploración de otros terrenos donde habitar identidades que rebasan el binarismo tradicional de género. Rivera Garza no deposita la identidad de este personaje complejo en el lesbianismo, como una lectura inatenta podría concluir, sino que rebasa también el posible binarismo entre homosexualidad y heterosexualidad para llevarnos a un cuestionamiento radical de todas las

construcciones sexogenéricas disponibles para una adolescente como Xian. En *Ningún reloj cuenta esto* nos adentramos a un modo onírico de ficcionalización donde también las definiciones de género se problematizan ahora como una salida fantástica a través de los sueños o los mitos que nos refieren al estado de lo semiótico (la cora) que Kristeva opone a lo simbólico.

En el Capítulo Tres estudiamos dos novelas *La cresta de Ilión* (2002) y *Lo anterior* (2004). En la primera, Amparo Dávila (homónimo de la escritora mexicana arriba mencionada) regresa a encontrarse en la escritora y en un lenguaje prelingüístico (la función tética de Kristeva) que logra desestabilizar el género del personaje masculino, quien a partir del encuentro con Amparo llega a dejar de creer en su masculinidad, lo cual nos remite a la ansiedad heterosexista. En *Lo anterior*, novela polifónica que nos detiene en el proceso anterior a la relación amorosa, es precisamente una obra que pone en cuestión la ideología dominante en las relaciones de género que es la del amor. La idea de nuevo lenguaje de Cixous e Irigaray se puede encontrar en la materialidad de las palabras que Rivera Garza pone en acción tanto al deslizar sus significados como al desestructurar las diversas formas con que la hegemonía de género restringe a los cuerpos.

Es interesante subrayar cómo la referencia a lo simbólico, tanto en el discurso médico como en el discurso social de género, pone en crisis las relaciones de los sujetos con sus cuerpos, lo cual a nuestro entender constituye el eje de la estética de la narrativa de Rivera Garza.

## CAPÍTULO UNO

### La obra de Cristina Rivera Garza y su tiempo.

En este capítulo, hacemos una genealogía que puede llevarnos a establecer el contexto literario al cual adscribimos a Cristina Rivera Garza. Por una parte, nos referimos a la *Generación de Medio Siglo* como el grupo de referencia más directamente relacionado con su obra. Sin embargo, reconocemos que Rivera Garza ha hecho un trabajo histórico que la sitúa entre los escritores que al final del siglo XX y principio del XXI se encargan de reelaborar el imaginario histórico a través de una mirada oblicua sobre los eventos y situaciones ignorados por la gran narrativa de la Historia.

### EL CANON MEXICANO

El canon de la literatura moderna en México se ha formado, en gran parte, por los escritores iniciadores de diferentes grupos literarios y que se conocen ahora como la *Generación de Medio Siglo*. Estos grupos empezaron a crearse básicamente a partir del apoyo oficial para publicar revistas literarias. El gobierno mexicano, a través de la Secretaría de Educación Pública, fomentó la formación de revistas con tendencias políticas y sociales ya desde la década de 1940. Una de ellas es la Revista América dirigida por Marco Antonio Millán que se publicó entre 1942 y 1960. Millán invitó a ocupar el puesto de subdirector a su amigo Efrén Hernández, además de colaborar en la revista con sus ensayos, cuentos y poemas. Aunque la revista era al principio de orientación política, Hernández fue un elemento clave en la transformación de una revista predominantemente literaria al definir sus principios, en

su nota editorial al primer número de esta publicación leemos: “es un órgano literario de capital importancia para configurar el panorama de las orientaciones estéticas de nuestras letras en los años 50” (1). Muchos jóvenes escritores empezaron a publicar en esta revista, entre ellos, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Margarita Michelena, Dolores Castro, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, entre otros.<sup>4</sup>

En 1950, la Ciudad de México pasa por un periodo de transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales después de la ruptura con los viejos valores revolucionarios. El alto índice de migración de la población del interior hacia la capital la convierte en un espacio urbano que ofrece un desarrollo económico y cultural inédito. Muchos intelectuales del interior llegan a la ciudad y forman grupos literarios como el Taller de la Casa del Lago, formado por el poeta Tomás Segovia<sup>5</sup>, Juan Vicente Melo<sup>6</sup>, Juan García Ponce<sup>7</sup> e Inés Arredondo<sup>8</sup>. Después, ya bajo el nombre de la Generación de Medio Siglo se añadieron a este grupo Sergio Pitol, José de la Colina y Salvador Elizondo. En este periodo

---

<sup>4</sup> [http://www.conaculta.gob.mx/sala\\_prensa\\_detalle.php?id=3108](http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=3108)

<sup>5</sup> Tomás Segovia (1927), poeta español. Llega a México exiliado en 1940 y se incorpora como catedrático al Colegio de México. En 1946 fundó la publicación *Presencia* y después fue director de la *Revista Mexicana de Literatura* de 1958 a 1963. También colaboró con las revistas *Plural* y en *Vuelta*.

<sup>6</sup> Juan Vicente Melo (1932-1996) nació en Veracruz y estudió medicina en México y Francia. A su regreso se integró al movimiento cultural que surgía en la Ciudad de México en el centro cultural Casa del Lago. Escribió cuento y novela. Fue crítico musical y redactor de la *Revista de la Universidad de México* (1958) y *Revista Mexicana de Literatura*. Fue también empresario cultural y, bajo su dirección, la Casa del Lago de la Universidad Nacional tuvo una de sus más brillantes épocas.

<sup>7</sup> Juan García Ponce (1932) nació en Mérida, Yucatán. Fue escritor, argumentista y guionista. Fue secretario de redacción en la *Revista de la Universidad de México* (1957-1967), colaboró en los suplementos *México en la Cultura* y *La Cultura en México* (1963), fue director en la *Revista Mexicana de Literatura* (1963-1965) y en las revistas *Plural* y en *Vuelta* (1973-1976). Fue miembro de la redacción de la revista *Plural* y del consejo de redacción de *Vuelta* (1973-1976). Fundó y dirigió la revista *Diagonales* y la *Colección Poemas y ensayos* de la UNAM (1985).

<sup>8</sup> Inés Arredondo (1928) nació en Culiacán, Sinaloa. Cuentista y novelista. Estudió Letras Hispánicas y Arte Dramático en la UNAM. Colaboró y fue miembro de la mesa de redacción de la *Revista de Literatura Mexicana* (1957-1965). Investigadora de la Coordinación de Humanidades (1965-1975). Profesora de Literatura en la Escuela de Cine de la misma UNAM (1965-1968). Crítica de la sección de Revistas de "México en la cultura", suplemento de la Revista Siempre! (1965-1967). Colaboradora de Radio Universidad UNAM, (1965-1970). Profesora de la Escuela de Teatro del INBA (1965-1967). Redactora del Departamento de Información y Prensa, UNAM (1965-1968). Co-guionista con Juan García Ponce de *Mariana*, película de largo metraje dirigida por Juan Guerrero (1967). Profesora de Historia del Teatro en la Universidad Iberoamericana (1970). Investigadora del Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX (1966-1973).

histórico, surgen preocupaciones que giran alrededor de los problemas filosóficos, políticos, y literarios, que muchos de los miembros de este grupo ya discutían desde su juventud cuando iniciaron nexos de amistad en sus ciudades natales. Otros miembros notables de esta generación son Josefina Vicens, Ricardo Garibay, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco. Un grupo que tuvo fuertes lazos con esta generación fue *Hiperion*, entre cuyos miembros destacan los filósofos Samuel Ramos, Emilio Uranga, Ricardo Guerra, Luis Villoro, José Gaos y Leopoldo Zea, cuyo mayor interés fue construir una filosofía de lo mexicano<sup>9</sup>.

El conjunto de esta generación tuvo un impacto en la educación superior. En las universidades se crean revistas literarias donde publican artículos de crítica, se convocan mesas redondas y conferencias. Con estilos diversos esta generación ofreció temas renovadores en el ambiente cultural entre 1950 y 1955. Uno de los temas fundamentales es la representación del tiempo, con retrospectivas cruzadas en varios planos donde se altera la secuencia narrativa. Asimismo, desaparece el narrador omnisciente para dar lugar a un esquema narrativo relativizante en los puntos de vista el orden cronológico y el espacial. En estos trabajos se da libertad al fluir de la conciencia, hay perspectivas múltiples, acciones simultáneas, montajes cinematográficos; además, se escribe con un mínimo de argumento, caracterización y descripción. El espacio rural deja lugar a la ciudad; el tono corresponde, entonces, al caos urbano. En gran medida, podemos encontrar que la reacción a la literatura

---

<sup>9</sup> Samuel Ramos (1897-1959) fue discípulo de Alfonso Caso y ayudante de José Vasconcelos de los cuales heredó y desarrolló la idea filosófica de la cultura e identidad mexicana. En *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), Ramos construye un modelo de la psique del mexicano a través de la historia del país.

marcada por la ideología revolucionaria dio lugar a una literatura atenta a las propuestas europeas y norteamericanas de la época, posicionándose en una estética cosmopolita.<sup>10</sup>

El interés tanto de críticos como de lectores hacia los escritores de la *Generación de Medio Siglo* los consagra como figuras canónicas. Como observamos antes, esta generación está formada en su mayoría por escritores que participaron en talleres y grupos literarios creando así “una autoridad” para la creación y la lectura. En 1955 Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes iniciaron la Revista Mexicana de Literatura donde la mayoría de estos escritores siguieron publicando.

Claudia Albarrán describe el perfil de esta generación en su artículo “La generación de Inés Arredondo” aparecido en la Revista Casa del Tiempo (Sep. 1998):

1) La opción de una postura contraria a ciertas tendencias nacionalistas de los años cuarenta, sustentada en el cuestionamiento de los presupuestos de la Revolución Mexicana y en la denuncia de las promesas revolucionarias incumplidas por parte del gobierno mexicano. 2) El cosmopolitismo, gracias al cual se fomentó y enriqueció una labor cultural con pocos precedentes en la historia nacional. 3) El pluralismo, que implicó la apertura de sus miembros al quehacer cultural y literario de otros países. 4) El apoyo de sus integrantes a otros jóvenes intelectuales y escritores, tanto nacionales como extranjeros, quienes mostraron a la sociedad mexicana de los años sesenta otros rumbos y puntos de vista sobre el quehacer literario y cultural de México. (p. 9)

---

<sup>10</sup> Naomi Lindstrom ha hecho un estudio de algunos de estos escritores en su libro *Twentieth Century Spanish American Fiction*, en el capítulo cinco *The Boom and Its Antecedents, 1950-1970* revisa las trayectorias y temas de algunos escritores mexicanos (Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Elena Garro, José Emilio Pacheco, entre otros).

Este grupo tiene el apoyo económico de diferentes instituciones y muchos de ellos reciben becas que les ayudan a dedicarse a escribir y publicar en importantes revistas literarias y en casas editoriales como el Fondo de Cultura Económica, de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Editorial de la Universidad Veracruzana, Era y Joaquín Mortiz. Inclusive, como lo afirma Roberto Fernández Retamar en su *Calibán* (1973), en 1966, este grupo, encabezado por Carlos Fuentes, recibió ayuda del Congreso por la Libertad y la Cultura (CLC) para iniciar la revista Mundo Nuevo bajo la dirección de Emir Rodríguez Monegal, quien, al enterarse que este congreso tenía subvención de la CIA, en 1968 renunció al cargo.

En 1958 la publicación de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, inicia el *boom* de la literatura hispanoamericana de los años sesenta. Le siguen Julio Cortázar con *Rayuela* (1962), Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad* (1962), Guillermo Cabrera Infante con *Tres Tristes Tigres*, (1967), Mario Vargas Llosa con *Conversación en la catedral* (1969) y José Donoso con *El obsceno pájaro de la noche* (1970). En México, todavía con el tema de la Revolución Mexicana, Fuentes publica *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y Jorge Ibarguengoitia *Los relámpagos de agosto* (1964), cuando Juan Rulfo ya era reconocido como parte del canon mexicano desde que publicara *El Llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Como anotamos previamente, la *Generación de Medio Siglo* propone un movimiento del campo hacia la urbe, y hay más experimentaciones con el lenguaje y el tiempo. Ángel Rama en su libro *Novísimos Narradores Hispanoamericanos en Marcha 1964-1980* explica el regreso a los temas históricos pero con “una perspectiva modernizada que se aprendió de los mayores que hicieron la ‘nueva narrativa latinoamericana’ y que los nuevos manejaron como el elemento adquirido y consabido” (18).



A finales de los años sesenta explotan las manifestaciones sociopolíticas que van a marcar la historia y, por extensión, la literatura que se produce en los setenta. Así, en ésta década hay un interés en la novela testimonial y en la novela política como consecuencia del movimiento estudiantil del 68. Son notables las obras testimoniales de Elena Poniatowska y una serie de autores jóvenes que escriben de una forma o de otra, acerca del tema<sup>11</sup>. Entre algunos de los autores que publicaron novelas políticas están Luis Carrión Beltrán, *El infierno de todos tan temido* (1975)<sup>12</sup>; Agustín Ramos, *Al cielo por asalto* (1979)<sup>13</sup>; y Alberto Huerta, *Motel Paraíso* (1980)<sup>14</sup>. Hacemos notar estas novelas porque creemos que tienen relevancia para el trabajo de Cristina Rivera Garza, sobre todo en lo que respecta a la cultura juvenil, la liberación sexual, las crisis de identidad y sobre todo los espacios urbanos marginales que estudiaremos en esta disertación.<sup>15</sup>

Entre todos los autores mexicanos pertenecientes al canon, podemos asegurar que Carlos Fuentes ha sido el que mayor visibilidad ha tenido a lo largo de más de cinco décadas. Por ello, considerando que Fuentes es el hilo conductor que podemos seguir desde la *Generación de Medio Siglo*, la nueva novela, y el *boom*, hasta el apoyo que públicamente le

---

<sup>11</sup> Ver Manuel Echeverría *Un redoble muy largo* (1974), Manuel Capetillo *El cadáver del tío* (1971), Héctor Manjarrez *Acto propiciatorio* (1970) y *Lapsus* (1971), Jorge Aguilar Mora *Cadáver lleno de mundo* (1971), Federico Campbell *Pretextos* (1979), Bernardo Ruiz *Viene la muerte* (1976), etc.

<sup>12</sup> Premio Primera Novela de Fondo de Cultura Económica. *El infierno de todos tan temido* narra la vida de los marginados dentro de un hospital psiquiátrico como un microcosmos correspondiente al macrocosmos de la vida política, social y económica de los años setenta.

<sup>13</sup> *Al cielo por asalto* es el resumen de los sueños de la generación post 68. La reescritura del momento político en varios puntos del mundo, convierte a la escritura misma en el sujeto.

<sup>14</sup> En *Motel Paraíso* se narra a varias voces, la violencia y la desilusión de esta generación setentera. La realidad política se mezcla con las alucinaciones de los personajes que escapan o se oponen al sistema a través de las drogas y el crimen.

<sup>15</sup> En los capítulos dos y tres analizamos cuentos y novelas de Cristina Rivera Garza en donde resuenan los ecos de las preocupaciones setenteras pero con un punto de vista del año dos mil.

ha dado a la *generación del crack* (o la generación del boomerang<sup>16</sup> donde se han incluido a Cristina Rivera Garza y a Xavier Velasco de manera tardía).

Es importante observar la trayectoria de las publicaciones de Fuentes para dar seguimiento a las corrientes literarias de su tiempo. De los escritores surgidos del boom hispanoamericano, es él el que va a ser el puente que conecte la *Generación de Medio Siglo* con la *generación del crack*. Gerald Martin dice en *Journeys Through the Labyrinth* (1989),

...[Carlos Fuentes] is the vertebral figure within the entire 'boom' of the Latin American novel, that he began it with *Where the Air is Clear* in 1958, the first truly professional urban-based novel, and ended it with *Terra Nostra* in 1975, a monumental attempt to review the whole psychological and political history of Spain and Spanish America. (260)

Sin hacer un estudio minucioso de las obras de Fuentes, hacemos un comentario de las publicaciones más representativas de los sesenta donde el rasgo más importante es la preocupación por el lenguaje. *La región más transparente* (1958), la novela que anticipa el *boom*, es una sofisticada ficción urbana de la Ciudad de México vista desde un panóptico realista-naturalista del personaje Ixca Cienfuegos. *La muerte de Artemio Cruz* (1962) pone fin al ciclo de las Novelas de la Revolución dando un vistazo al legado negativo de la revolución: la corrupción, el machismo y el autoritarismo. Podemos observar que Carlos Fuentes explora la novela histórica, la novela policial, el género fantástico y el costumbrismo, de manera que su proyecto narrativo revela una amplia rapsodia de estilos y géneros que superan las fronteras entre las vanguardias, el realismo y las formas populares de

---

<sup>16</sup> Durante la apertura de la FIL de 2004 hubo un diálogo intergeneracional en donde Carlos Fuentes presentó a sus hijos literarios, conocidos como la generación del *boomerang*.

la literatura como la novela detectivesca. En pocas palabras, Fuentes puede considerarse el precursor de lo que se llama literatura posmoderna, en la que no dudamos de ubicar a Rivera Garza.

En *La Nueva Novela Hispanoamericana* (1974), Fuentes contrasta a la novela tradicional con la Novela de la Revolución que al decir que en ésta la “...primitiva galería de héroes y villanos sufre un primer cambio cualitativo, significativamente, en la literatura de revolución” (14), y que en ella “...se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica crónica” (15). En *La región más transparente*, la novela urbana que describe a la burguesía formada al final de la revolución, es la radiografía social a una ciudad fragmentada en diversos planos. Es la historia de una ciudad surgida de una fuerza social, que funda el estado para luego asfixiar su faz rural. No habría entonces sino una relación de continuidad entre la novela de la revolución y las experimentaciones de Fuentes, en tanto que en ambos casos observamos una crisis moral en la representación de los personajes contradictorios que no llegan a ser ni héroes ni villanos.

Entonces, prácticamente desde 1910 hasta finales de los años sesenta, la novela se estructura alrededor del hecho revolucionario como una representación crítica de la nación mexicana. Esto mismo encontramos en la literatura escrita en torno al movimiento estudiantil de 1968 y la matanza de Tlatelolco, en la cual provoca una crisis y se cuestiona la legitimidad del estado. El país entra en un “estado de transición” y la narración nacionalista se convierte en una amarga evaluación del poder. Ahora el lenguaje es la realidad central de la novela como en *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando Del Paso, *Los pasos de López* (1982) de Jorge Ibarguengoitia, *Madero el otro* (1989) de Ignacio

Solares, *Gringo viejo* (1985) y *Los años con Laura Díaz* (1999) del mismo Fuentes. En los temas de estos autores leemos el interés de los escritores mexicanos por acercarse críticamente a la Historia a través de la ficción. Fuentes dice, “la gestación del lenguaje se convierte en realidad central de la novela. Sólo mediante recursos del lenguaje puede librarse el tenso combate entre el pasado y el presente” (36).

Desde finales de los años noventa irrumpe un grupo en el panorama literario mexicano, que en septiembre de 2000 publica un manifiesto literario. Se les ha llamado *La generación del Crack*. Este grupo, formado por escritores nacidos en los sesenta, educados algunos fuera de México y formados como autores en el sistema de talleres del Instituto Nacional de Bellas Artes son Ricardo Chávez Castañeda<sup>17</sup> (1961), Vicente Herrasti<sup>18</sup> (1967), Ignacio Padilla<sup>19</sup> (1968), Pedro Ángel Palou<sup>20</sup> (1966), Eloy Urroz<sup>21</sup> (1966) y Jorge Volpi<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Ha publicado novelas y cuentos: *La guerra enana del jardín* (1993), *Los Ensebados* (1993), *Para una evolución de la víctima negra en el cine* (1994), *Miedo, el mundo de a lado* (1994), *El secreto de Gorco* (1994), *El día del hurón* (1997), *Las montañas azules* (1998), *Estación de la vergüenza* (1999), *Y sobrevivir con las manos abiertas: una historia de todos los fines del mundo* (2001) *La conspiración idiota* (2003), *Fernanda y los mundos secretos* (2004), *El libro del silencio* (2006). Fue finalista del Premio Hammett (1998), obtuvo el Premio Latinoamericano de cuento (1994), finalista del Premio Planeta-Joaquín Mortíz (1994), Premio Nacional de Novela (1994) y Premio Borges de Cuento (1987).

<sup>18</sup> Es narrador, traductor y ensayista. Becario del British Council y traductor residente de la Universidad de Glasgow, ha publicado *Taxidermia* (1995), *Diorama* (1998), *La muerte del filósofo: Acarnia en lontananza* (2004).

<sup>19</sup> Doctorado de la Universidad de Salamanca, dirigió la revista *Playboy* y actualmente ejerce la docencia en la Universidad de Las Américas de Puebla, en México. Ha publicado *Subterráneos* (1990), *Imposibilidad de los cuervos* (1994), *La catedral de los ahogados* (1995), *Si volvieran sus majestades* (1996), *Últimos trenes* (1996), *Amphitryon* (2000), *Shadow without a name* (2002), *Espiral de artillería* (2003), *Antípodas y el siglo* (2004), *La Gruta de Toscana* (2006), . Ganó el Premio Alfonso Reyes 1989, Premio Juan Rulfo a la Primera Novela 1994, Premio Juan de la Cabada 1994 y el Premio Primavera 2000.

<sup>20</sup> Es doctor en Ciencias Sociales. Ha publicado libros de cuentos *Música de adiós, Amores enormes, Los placeres del dolor* (1999) y novelas *Como quien se desangra* (1991, Premio Xavier Villaurrutia 2003), *Memoria de los días* (1995), *Bolero* (1997), *El último campeonato mundial* (1997), *Paraíso clausurado* (2000), *Malheridos* (2003), *En la alcoba de un mundo* (2003), *Con la muerte en los puños* (2003), *Qliphoth* (2003), *Quien dice sombra* (2005), *El dinero del diablo* (2009).

<sup>21</sup> Ejerce la docencia en la Universidad James Madison de Virginia. Sus novelas publicadas son *Las leyes que el amor elige, Herir tu fiera carne* (1997), *Yo soy ella* (1998), *Las almas abatidas* (2000), *Las formas e la inteligencia* (2001), *Las rémoras* (2002), *Un siglo tras de mí* (2004), *The Obstacles* (2006), *Fricción* (2008).

<sup>22</sup> Autor de las novelas *A pesar del oscuro silencio* (1992), *Días de ira* (1994), *La paz de los sepulcros* (1995), *El temperamento melancólico* (1996), *Sanar tu piel amarga* (1997), y del ensayo *La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968* (1998), *En busca de Klingsor* (Biblioteca Breve en 1999), *El fin de la locura*

(1968). Como dijimos anteriormente, Carlos Fuentes, durante la FIL de 2004 reconoce y respalda a este grupo y añade a Cristina Rivera Garza como una más de sus “hijas literarias”. Al primer grupo los llamó “el archipiélago” y al segundo “islas”. Fuentes dijo sobre Rivera Garza que “nos hace pensar que una cosa es la escritura y otra la lectura” (FIL 2004). La *generación del Crack* inicia un “movimiento literario de ruptura”<sup>23</sup> lanzando su manifiesto compuesto de cinco partes<sup>24</sup> en donde explica su postura literaria respecto a las anteriores a ellos. Este es su ideario estético,

1. (...) a la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del Crack oponen la multiplicidad de voces y la creación de mundos autónomos (...)
2. Las novelas del Crack no nacen de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, sino de la duda, hermana mayor del conocimiento. No hay por ende un tipo de novela del Crack, sino muchos; no hay un profeta, sino muchos; no padres y abuelos campeones, las novelas del Crack apuestan por todos los riesgos. Su arte, más que el de lo completo es el de lo incumplido.
3. Las novelas del Crack no tienen edad. No son novelas de formación y rehúyen la frase de Pellicer “Tengo [20] años y creo que el mundo nació conmigo”.
4. Las novelas del Crack no son novelas optimistas, rosas, amables; saben, con Joseph Conrad, que ser esperanzado en sentido artístico no implica necesariamente creer en la bondad del mundo. [...] Las novelas del Crack no están escritas en ese nuevo

---

(2003), *No será la tierra* (2006), *El jardín devastado* (2008).

<sup>23</sup> Este calificativo ya había sido asociado antes al grupo de *Los Contemporáneos* por el cual, ciertamente, los miembros de la generación del Crack han demostrado interés y admiración como lo constatan los libros de Volpi (*A pesar del oscuro silencio*, 1992), y de Palou (*La casa del silencio*, 1997).

<sup>24</sup> I. La feria del Crack. Una guía, de Pedro Ángel Palou, II. Genealogía del Crack de Eloy Urroz, III. Septenario del bolsillo de Ignacio Padilla, IV. Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack de Ricardo Chávez Castañeda y V. ¿Dónde quedó el fin del mundo? De Jorge Volpi.

esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión. (Palou, 2000, párrafos. 10, 11, 12, 13)

Este grupo declara apearse a la estética de las novelas: *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Los días terrenales* (1949) de José Revueltas, *La obediencia nocturna* (1969) de Juan Vicente Melo, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, porque las consideran representativas de la narrativa mexicana de su tiempo por la complejidad que poseen. Los miembros del crack no se consideran como parte de un movimiento literario, sino poseedores de una actitud diferente frente a la literatura. Sus temas son la búsqueda interior, la transitoriedad, los valores humanos y su relación con la corrupción, y sus técnicas literarias incluyen la intertextualidad y la metatextualidad.

De esta manera, puede decirse que estas nuevas generaciones son las que canonizan a la *Generación de Medio Siglo*, haciendo hincapié en que se trata de canonizaciones de donde se excluyen a las escritoras. Con esta limitación en mente, es necesario destacar cuál ha sido la participación femenina desde la *Generación de Medio Siglo* hasta la *generación del Crack*.

## EL CANON DE ESCRITORAS MEXICANAS

En 1929, Virginia Woolf escribió la famosa declaración de que las escritoras necesitan “un cuarto” propio donde sean libres de producir su propio trabajo, alejadas de las demandas de la familia y un hogar (*A room of one's own*, 2). Ya muchas mujeres en el mundo occidental, inspiradas por las ideas feministas, se han apoderado de su cuarto propio y han extendido la

idea de luchar por un espacio dentro de sus sociedades, así como por el desarrollo de sus propios niveles de vida, en los aspectos social, profesional y personal.

Elaine Showalter, en su libro *A Literature of Their Own* (1977) relaciona el surgimiento de la producción literaria de las europeas con los cambios sociales que se daban durante la segunda mitad del siglo XX. Ella dice,

Yet since the 1960s, and especially since the reemergence of a Women's Liberation Movement in England and in America around 1968, there has been renewed enthusiasm for the idea that "a special female self-awareness emerges through literature in every period." The interest in establishing a more reliable critical vocabulary and a more accurate and systematic literary history for women writers is part of a larger interdisciplinary effort by psychologists, sociologists, social historians, and art historians to reconstruct the political, and cultural experience of women. (8)

Aunque su comentario específicamente aduce a la producción literaria de las escritoras europeas y estadounidenses, también es cierto que los 60, especialmente 1968, fueron momentos clave para el surgimiento de la literatura de las escritoras mexicanas. Rosario Castellanos (1925-1974), inicia su obra literaria en 1948 con la publicación de su obra poética *Trayectoria del polvo*. Desde su tesis de maestría, *Sobre cultura femenina* (1950) hasta *El eterno femenino* (1974) Rosario Castellanos muestra en sus ensayos una clara conciencia de la doble condición de ser mujer y mexicana. En la tan leída y polémica obra *Mujer que sabe latín* (1973), hace un llamado a las mujeres mexicanas para que se comprometan a tomar el control de sus vidas. Cuando Castellanos publica su primera novela

*Balún Canán*, convive con la presencia plástica de David Alfaro Siqueiros, pintor y muralista que decía que no existe arte sin contenido ideológico. En su caso, lo ideológico tendrá mucho que ver con dos de los grupos más marginados de la sociedad mexicana: las mujeres y los indígenas. En este sentido Rosario Castellanos hace eco de dos de las grandes figuras femeninas de la literatura latinoamericana del siglo XIX: Gertrudis Gómez de Avellaneda y su preocupación por los esclavos y las mujeres de Cuba y Clorinda Matto de Turner, quien escribe sobre la condición de los indígenas de Perú.

La primera novela de Rosario Castellanos *Balún Canán* (1957), es, paradójicamente, de las últimas obras literarias indigenistas que se producen en México, y que iniciara en 1935 Gustavo López y Fuentes con la obra *El indio* (1935), una obra que documenta los usos y costumbres de la vida del nativo y la recuperación del indio instrumentalizado más con fines políticos que la denuncia de la opresión. Esta moderna narrativa indigenista se centraba en el enfrentamiento entre la cultura india y la cultura blanca. En su obra novelística, Rosario Castellanos recrea el conflicto que se da entre los indígenas tzotziles y los ladinos o coletos. Su trilogía *Balún Canán*, *Oficio de Tinieblas* y *Rito de iniciación* conforman el ciclo de Chiapas, donde ha estudiado a fondo el fenómeno de la opresión racial. Al inicio de la década de 1970 se iniciaba la etapa citadina, influenciada por el entusiasmo, el vigor y la inteligencia del “*nouveau roman*”. Cuando Rosario se encontraba en la mejor parte de su etapa feminista, 1970-1974, el mundo ya había cambiado. En el escenario internacional, el movimiento feminista era ya una realidad. Voces como la de Susan Sontag, Simone de Beauvoir, Alaide Foppa y un grupo de mujeres intelectuales mexicanas, que luego constituyeron la revista *fem*, hacían escuchar sus propuestas y sus inquietudes. En este contexto, Rosario se manifestaba como una intelectual que se encontraba en la primera línea de un frente contra la



discriminación, la inferiorización y la desigualdad de relaciones y derechos que corresponden a la mujer. Ante el dominio masculino de la cultura occidental, Castellanos elabora una respuesta contundente, reveladora, develadora, a partir de la interrogante: ¿por qué escribe?: “Escribo porque yo, un día adolescente, me incliné ante el espejo y no había nadie. ¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros chorreaban importancia”.

Partamos de las primeras escritoras mexicanas que ya han creado un espacio dentro del cuerpo literario para la representación escrita de la experiencia femenina, Antonieta Rivas Mercado (1898), Nellie Campobello (1900), Josefina Vicens (1915), Elena Garro (1920), Guadalupe Dueñas (1920), Amparo Dávila (1928), Inés Arredondo (1928), Luisa Josefina Hernández (1928) narran el desarrollo y frustraciones de protagonistas en formas que complican y retan las tradiciones de la ficción en ciernes. Esto lo hacen a través de usos del lenguaje y de la estructura narrativa innovadores.

Sin omitir la importancia de la obra de cada una de las anteriores escritoras, nos enfocaremos en las que consideramos que son influencias importantes en la narrativa de Cristina Rivera Garza.

Josefina Vicens está considerada como una de las escritoras más importantes dentro de la narrativa mexicana contemporánea. *El libro vacío* (1958), Premio Xavier Villaurrutia 1957, vino a romper con toda una tradición de la narrativa mexicana. *El libro vacío* se inserta en un contexto universal por las influencias que en él encontramos. Esta obra forma parte de la novela moderna, ya que en ella se manifiesta la herencia de autores como Marcel Proust, James Joyce<sup>25</sup>, Robert Musil, Franz Kafka, etc., que describieron sus personajes a partir de su

---

<sup>25</sup> Julia Kristeva estudia en *Revolution in the Poetic Language* el trabajo de Joyce y opina que está entre los pocos escritores en sociedades capitalistas cuyos textos alcanzan una cora semiótica, y modifica las estructuras lingüísticas produciendo un texto revolucionario, o sea, un texto separado del estricto orden de la función simbólica (88). Kristeva ve estos tipos de textos que rompen con el lenguaje simbólico como un vehículo para

interioridad. Tanto en *El libro vacío* como en *Los años falsos* (1982) Josefina Vicens hace una exploración minuciosa de los yos de sus personajes. José García, el protagonista de *El libro vacío*, se debate entre su deseo de escribir y la imposibilidad de hacerlo; y Luis Alfonso, protagonista y narrador de *Los años falsos*, se debate entre el vivir o el no vivir, y entre ser él o ser un otro que no es él. Estos vaivenes identitarios constituyen un campo de representación literaria que parte de la gran novela europea, pero que en el caso de Vicens y otras escritoras como Rivera Garza, van a ser centrales en sus problematizaciones del género.

A lo largo del desarrollo de *El libro vacío* observamos la recurrencia a temas existencialistas: la presencia de la “nada”, la imposibilidad de comunicación entre los hombres, la soledad, la condena a vivir dentro de un cuerpo que no elegimos, así como a morir sin remedio. Vicens trata de señalar casi todas las características propias a la condición humana al expresar la problemática de la creación literaria y al hacer un cuestionamiento acerca de lo que es la existencia para el hombre moderno, para este hombre moderno que ve ahogarse sus sueños en la cotidianidad. José García es este hombre moderno que a través de la escritura tratará de salvarse del vacío existencial que lo agobia. Como comentamos anteriormente, para Hélène Cixous la *écriture féminine* no necesariamente la producen las mujeres, también los hombres lo hacen cuando son capaces de rechazar la Ley del Padre, incluirse en lo semiótico y traer esta experiencia a su escritura. Es así que el arte se nos presenta como la única posibilidad de salvación del ser humano. En Luis Alfonso, el personaje de *Los años falsos* vemos un cuestionamiento de su identidad, o la identidad que el sistema patriarcal espera de él. La figura del padre de Luis Alfonso es el arquetipo del “macho” de su tiempo histórico: el padre violento, borracho, desleal a su esposa e

---

engendrar una revolución social, ya que ellos enfatizan discursos que las sociedades patriarcales han puesto al margen.

irresponsable con sus hijos. El psicólogo Santiago Ramírez<sup>26</sup> explicó en 1959 que la estructura familiar mexicana “es exceso de madre, ausencia de padre y abundancia de hermanos” (136). En *El libro vacío* la relación de José García con su familia es distante, él se encierra a solas para escribir, le molesta la responsabilidad que siente y por eso imagina que algún día podrá liberarse. En *Los años falsos*, la madre y las hermanas del protagonista no existen para él.

Los personajes femeninos en ambos libros responden al prototipo de la mujer mexicana de esos años: la mujer abnegada, pasiva, dependiente del hombre, en tanto no le ha sido posible desarrollarse profesionalmente. Aun así, podemos ver que en el caso de la esposa de José García, ella es la que toma las decisiones importantes en la familia; mientras que la madre y hermanas de Luis Alfonso más que reflejar una determinada realidad de la época, van a girar en torno al problema de Luis Alfonso. Ellas sirven para recordarle al personaje masculino el peso de su papel dentro de la familia y en la sociedad en general. En *El libro vacío* y *Los años falsos*, el ambiente social y familiar son solamente la base desde donde se cuestionan otros problemas, como es la presencia del Hombre moderno. Vemos a José García quien, parafraseando a Sartre, lucha por conciliar su ser “en sí” con su ser “para sí”.<sup>27</sup> José García, tiene una sed insaciable del “todo”; Luis Alfonso, tiene una sed insaciable de la “nada”. Así, el “todo” y la “nada”, la vida y la muerte, se mezclan en ambos relatos. Estos personajes se cuestionan el por qué de la existencia y el para qué de la creación. El mismo título del libro estaría llevándonos a través de su sin sentido a la búsqueda del sentido. Cristina Rivera Garza constantemente usa los “no” en sus títulos como, “Una especie de

---

<sup>26</sup> Ver Santiago Ramírez. *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*. México: Editorial Grijalbo, 1978 (1959).

<sup>27</sup> Ver, Jean Paul Sartre. *El Ser y la Nada* (trad. de Juan Valmar, revisada por Cèlia Amorós), Madrid: Alianza, 1989, (417).

desterritorialización de la nostalgia”<sup>28</sup>. José García está obsesionado en establecer una comunicación con sus semejantes al tratar de escribir un libro. Quiere entender por qué los que le rodean no lo entienden, no entienden sus preguntas o sueños. Luis Alfonso no está ligado a lo que le rodea, su mundo sólo gira alrededor de sí mismo, en torno a ese amor-odio que siente por su padre y la figura que representa. En suma, podemos decir, pensando en Baudrillard, “...nos interesa demostrar nuestra existencia, aunque no tenga otro sentido que ése” (25), que en ambas novelas la conclusión sería que el Hombre no puede ser otro que él mismo.<sup>29</sup>

Otra autora que consideramos Rivera Garza le ha puesto considerable atención es Amparo Dávila (Pinos, Zacatecas, 1928). La obra poética y cuentística de esta autora han merecido muy pocas reediciones y estudios especializados hasta la fecha. Dávila es una escritora poco conocida. Al igual que Josefina Vicens, su obra es escasa, pero denota una calidad literaria muy importante para las letras mexicanas. En 1950 publicó su primer libro de poemas titulado *Salmos bajo la luna*, y en 1954 *Meditación a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades*. Su obra narrativa incluye *Tiempo destrozado* de 1959, *Música concreta* de 1964, y *Árboles petrificados* de 1977, obra con la que obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia ese mismo año. De 1966 a 1967 fue becaria del Centro Mexicano de Escritores. Dávila no pertenece a ninguna generación literaria, sus apariciones en espacios intelectuales y académicos han sido relativamente escasas, y la crítica literaria con frecuencia la ha olvidado.

La opinión que Dávila tiene sobre el proceso creativo y la relación con el autor la encontramos en *Los narradores ante el público*: “No creo en la literatura hecha a base de

---

<sup>28</sup> [http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores\\_more.php?id=5912\\_0\\_15\\_0\\_M](http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores_more.php?id=5912_0_15_0_M)

<sup>29</sup> Ver, Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*. Anagrama: Barcelona, 1997.

inteligencia pura o la sola imaginación, yo creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, lo que hace que la obra perdure en la memoria y en el sentimiento”. En términos generales, los temas que aparecen en la narrativa de Amparo Dávila son la enajenación mental, el peligro, la muerte, el miedo a los animales o seres animalizados, y lo siniestro; la mayoría de estos temas giran en torno a personajes femeninos.

Son varios los cuentos magistrales de la autora zacatecana donde utiliza la ambigüedad, las dos historias paralelas —la evidente y la oculta—, las múltiples interpretaciones e incluso el final abierto o inesperado. Del libro *Tiempo destrozado*, compuesto por doce cuentos, destacan: “El huésped”, “La celda”, “La señorita Julia”, “El espejo” y “Moisés y Gaspar”.

Una de las influencias más importantes de la literatura mexicana en la obra de Rivera Garza son los trabajos de ficción de Amparo Dávila sobre todo en el uso de los elementos fantásticos como un dispositivo retórico para enfrentar las restricciones de la identidad de género. Queremos resaltar este elemento retórico porque será de gran importancia en el análisis de nuestra autora.

Tomemos como ejemplo el cuento de Amparo Dávila “La celda” donde se narra en dos niveles la vida de María Camino. En el primer nivel, un narrador omnisciente presenta a esta joven burguesa quien tiene planes de casarse con su prometido José Juan Olaguíbel. Esta joven pálida, que no duerme, cree ser visitada durante las noches por un hombre que le causa miedo. El segundo nivel de lectura de “La celda” se inscribe en un espacio diferente —el cuarto de un hospital psiquiátrico—, donde ahora ella se convierte en la narradora de sus miedos, paranoias y delirio de persecución. En este segundo nivel, las palabras de la

protagonista sugieren el paso del tiempo, la soledad y la falta de comunicación a la que es condenada, así como el constante sufrimiento y desequilibrio mental en aquel lugar frío. Su soliloquio deja en claro la necesidad que tiene por escapar no sólo del miedo y el peligro del hombre que según ella la visita incluso en el hospital, sino también de su madre, hermanas y prometido, a quienes también considera un peligro.

Se ha escrito mucho sobre autoras de los 50 y 60, entre otras, Elena Garro, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, quienes son consideradas las predecesoras del *boom* de las escritoras mexicanas contemporáneas. En los 70 y 80, María Luisa Puga, Carmen Boullosa, Ángeles Mastretta, Beatriz Espejo, Julieta Campos, entre otras, escriben acerca de las frustraciones y éxitos de las protagonistas femeninas que han optado por enfocarse en su propia construcción como sujetos sociales.

En 1995, Lucía Guerra Cunningham en su texto *Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista*, afirma que la producción literaria de la mujer es el proceso interior hacia la adquisición de una identidad, y establece que la escritura de la mujer se asimila a un espacio intertextual predominantemente masculino, así, ubica los “elementos de una visión del mundo subordinada a través de márgenes, vacíos, silencios, inversiones y mímicas con un valor subversivo” (25) y, añadimos, también renovador. La literatura escrita por mujeres intenta una apropiación del lenguaje a través de la escritura, en la búsqueda de una identidad propia que no esté en función del orden masculino pero sin limitarse a estudiarla desde las oposiciones binarias. Veinte años después, la teoría feminista además de revelar esa realidad consistentemente ignorada, también hace el intento de cambiarla presentando un paradigma nuevo, que consiste en aprovechar las experimentaciones retóricas y las articulaciones subjetivas que se

han planteado durante el siglo XX para revertirlas como problematizaciones que no sólo tienen que ver con la escritura y los problemas de la modernidad sino precisamente que los problemas de la modernidad no se comprenderían sin poner en crisis la estructura de género.

A partir de este principio, se han abierto otras perspectivas de análisis fuera de la visión patriarcal o unilateral dentro de esa realidad femenina. Las autoras de fines del siglo XX ya no sólo proponen sino que reconocen y analizan las diferentes posibilidades de superar las formas rígidas de la teoría. Para la antropóloga Marcela Lagarde y de los Ríos los métodos y tratamientos de la teoría feminista ayudan a,

[...] desarticular la creación cultural histórica de las mujeres, que da razón de sus opciones actuales de vida, de sus diferencias y semejanzas, en el mosaico cultural del país. Para este propósito se siguen dos ejes de análisis: el sexo y el poder que estructuran el sujeto femenino y que impiden, en la condición actual, su autonomía.

(10)

En la narrativa de Cristina Rivera Garza estudiamos la desarticulación de esa creación cultural dando a sus personajes la libertad de ser para desarrollarse en los lugares que todavía se identifican como marginales. Estas fronteras tienen caminos cada vez más amplios y transitados gracias a propuestas como la de esta autora, entre otros.

Como podemos ver, la obra de Cristina Rivera Garza tiene fuertes raíces en la gran tradición de la literatura moderna mexicana, tanto en las experimentaciones que rigen la producción de la generación de medio siglo, como de las generaciones posteriores, sobre todo la que considera un compromiso nacionalista la crítica de las instituciones y los abusos de poder. Sin embargo, encontramos una continuidad mayor con la obra de las escritoras

desde Castellanos hasta su propia generación, en tanto que ponen en escena las crisis de identidad al punto de desarrollar fuertes cuestionamientos existenciales y temáticas que ponen en juego los límites entre la cordura y la locura. Como analizaremos en los siguientes capítulos, los procesos de escritura que desestabilizan el discurso histórico y literario y las identidades de género son los elementos centrales para entender la obra de Rivera Garza.



## CAPÍTULO DOS

Los cuentos: *La guerra no importa* y *Ningún reloj cuenta esto*

En el *blog*<sup>30</sup> the Cristina Rivera Garza leemos el 11 de febrero de 2004 bajo el título, “Las Identidades Intermitentes”, esta forma de autodefinirse,

Fronteriza. Lectora. New Latino. Mexicana. Norteña. Tamaulipeca. Hija. Tijuanaense.  
Chilanga. Lectora. Pocha. Mexico-Americana. Chicana. Mujer. No-mujer. Lo-que-  
está-más-allá-de-Mujer. Hispana. Primera-Generación. Middle-Age. Lectora.  
Chamaca. Académica. Third-Wave. Imprudente. Bloguista. Traductora. Clase Media.  
Diaspórica. Ex-smoker. Madre. Socióloga. Feminista. Historiadora. Bilingüe.  
Mestiza. Borderlined. Enamorada. Tenured. Lectora. Colored. Amiga. Californiana.  
Ex-esposa. Profe. Doctora. Spanish-speaker. Mexicanista. Speaker. Contestona.  
Endorfinómana. Más-joven-que. Viajera. Electrónica. Silenciosa. Accented. Morena.  
Bípeda. Hyphonated. Estudiante. Invisible. Terrestre. A-veces-muda. Lectora. Ahora-  
en-Madrid.  
Etceteramente.

Todo esto (y más) alrededor de la palabra escritora.

Así como Rivera Garza muestra continuamente en su *blog* los diversos aspectos de su conciencia como escritora, también vamos a encontrar esta diversidad en los géneros narrativos en su obra. Como leemos en la solapa de sus libros impresos, “Es autora de una

---

<sup>30</sup> Ver, <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>

obra transgénica (novela, cuento, poesía, ensayo), interdisciplinaria (literatura e historia).” Por lo anterior, no nos extraña que en los libros de cuentos *La guerra no importa* (1991), y *Ningún reloj cuenta esto* (2001), contengan rasgos de la novela, la poesía, así como de la música y las artes plásticas, sin perder en ninguno de ellos la crítica sarcástica a la sociedad y las relaciones de poder.

En *La guerra no importa* hay siete relatos que conforman un universo donde el cuento que le da nombre a la colección está al centro, e irradia una serie de historias que orbitan a su alrededor. Estos mundos actúan como espejos que reflejan algún momento de ese universo. Cada narración es como una fotografía que cuando se observa, adquiere movimiento. Además, todos estos relatos se hallan enlazados con los otros en algún lado de este poliedro que es el conjunto de las historias.

A lo largo de todos los cuentos encontramos un hilo conductor: la mirada de Marina-Xian quien nos da su interpretación unas veces como narradora, lectora o testigo, otras como protagonista de un espacio alucinante y ambiguo plagado de seres fantasmales. Éste y otros personajes que deambulan por territorios liminales, reflejan las complejidades y crisis de un mundo necesitado de sentido. En este mundo la única posibilidad de descifrar la desilusión es el recuento de sus historias. Su condición liminal les permite transgredir las fronteras de la estructura espacial y temporal para llegar a un proyecto de inicio o, en palabras de Foucault en *Las palabras y las cosas*, “no de la posibilidad de un conocimiento, sino de un primer desconocimiento” (314). Es decir, para llegar a una comprensión de este mundo en crisis, es necesaria una narración que plantee preguntas dirigidas a desentrañar el caos primigenio, hacia lo que Foucault llama “el conocimiento del hombre... en la que lo Otro del hombre debe convertirse en lo Mismo que él” (319).

El primer cuento, empieza con un epígrafe de Henry Miller, “Cuando más tiendes los brazos hacia el mundo, más se retira”, señalando ya una línea hacia el estilo de Miller que se conoce por mezclar la novela, la autobiografía, la crítica social, con la reflexión filosófica, y el uso de técnicas del surrealismo como el libre fluir del pensamiento. “El desconocimiento” está narrado en primera persona. Los personajes son dos mujeres que coinciden una tarde en un jardín público: la narradora, una joven que espera una historia como ésta, y una mujer madura que espera a un hombre. Cuando empieza a llover, la mujer madura, Ángeles, invita a la joven al bar cercano, donde, en medio de copas y plática, la joven recibe su nuevo nombre, Xian. No podemos dejar de notar este nombre, ya que lo hemos visto en otros cuentos y novelas.

Estas dos mujeres, por diferentes razones, comparten sus soledades. Una habla, la otra escucha. Una señala, la otra observa. Ambas se han lanzado a la aventura de interpretar la intención de la otra.

El libro *Revolution in Poetic Language* de Julia Kristeva nos ofrece algunos conceptos que nos ayudarán a interpretar esta relación. Nos referimos a la que mantienen el infante y la madre, la cual se explica a través de dos modalidades, “lo semiótico” y “lo simbólico”. Kristeva explica que estas modalidades operan dentro del lenguaje. Al proceso semiótico lo relaciona con la función cora, que a su vez se asocia con lo maternal, “...chora is a modality of significance in which the linguistic sign is not yet articulated as the absence of an object and as the distinction between real and symbolic” (*Revolution*, 26). Lo semiótico puede entonces entenderse como el proceso que se relaciona con la fase pre-edípica en donde el contacto entre la madre y el infante es intenso. Kristeva define lo semiótico como “indifferent to language, enigmatic and feminine” (*Revolution*, 29). Es decir, en la relación

de estas dos mujeres empieza un proceso semiótico cuando la mujer madura adopta la posición de la madre, la que habla, orienta y nutre.

Si observamos la “escena” de estas dos mujeres tomando *whisky* en un bar, riéndose o llorando, conseguiremos advertir que sólo son dos personas como cualesquiera otras en un día cualquiera. Si le damos a esta fotografía la calidad de un cortometraje, escucharemos la voz de Ángeles brindando por el amor, “por el velo mágico con que nos cubre el rostro para soportar el mundo” (12), y seguiremos los movimientos de los personajes y veremos que, con una botella en la mano y sosteniéndose una a la otra, se meten a un hotel, al “hotel de los heartbreaks” como dice Ángeles,

Lo vas a conocer ahora, vas a entrar al lugar exacto en donde todos los corazones se quedan solos y se quiebran y se esparcen en fragmentos dolorosos. ¿Has visto su sangre? Es como cuando se quiebra una ventana, los cristales te desgarran los pies descalzos, pero estás muy contenta de no tener que abrirla para ir hacia afuera, ya verás. (12)

La entrada al hotel es la promesa de la fragmentación, la vuelta a la cora o caos pre-simbólico, en términos de Kristeva. Ángeles no hace otra cosa que hablar de su hombre, con tanta vehemencia, que Marina-Xian siente que ya lo conoce después de haber consumido más de media botella de whisky, que es otra referencia a esta tendencia a perder el orden de lo simbólico ya observado en “el velo mágico” y la promesa de la fragmentación al entrar al hotel. A través de los monólogos interiores de Xian, sabemos que le molesta el desconsuelo de su compañera pero de cierta manera se identifica con su tristeza: “Cada vez que Ángeles

volvía con sus recuerdos sobre él, su hombre, yo me apuraba a tomar el contenido del vaso porque no podía soportar a una mujer sufriendo de aquel modo” (13).

En este primer cuento no sabemos el porqué de la tristeza de ella, sólo somos testigos, *voyeurs* de la relación entre ellas en este no saber por qué se manifiesta ese nivel enigmático, pre-significativo o función tética, que Kristeva llama semiótico. Marina-Xian admite que se siente protegida y desea dormir por días, arrullada por la voz de Ángeles quien le asegura, “—El amor es esto, Xian, inventar mentiras y creértelas a fondo” (13).

Kristeva nos dice que lo simbólico, por otra parte, se relaciona con lo que Jacques Lacan llama “el Nombre del Padre”, el cual se asocia con el orden social y es responsable de la represión de lo semiótico. Kristeva identifica lo simbólico como una sintaxis organizada y todas las categorías lingüísticas que aseguran la comunicación, y opuestas a lo semiótico, es decir al estado pre-lingüístico. Entonces, las funciones de lo semiótico en nuestra sociedad están subsumidos al sistema de lazos de sangre o parentesco, a través de la jurisdicción de “la Ley del Padre”, y al sistema del habla, que se caracteriza por el discurso que es lógico, simple y coherente, “stripped of all stylistic, rhythmic and ‘poetic’ ambiguities” (“About Chinese Women”, 151). Como hemos observado, Marina-Xian tiende a permanecer fuera de cualquier orden. Su descripción misma escapa a los esquemas de identidad, es decir, escapa al orden simbólico que define lo femenino frente a lo masculino. En términos lacanianos, no quiere salir del estado imaginario, se resiste al orden simbólico, como si quisiera mantenerse al margen de lo social. Por eso que asume el nombre de Xian sin cuestionarse su identidad ni presencia.

A lo largo de los cuentos de este libro vamos a ser testigos del paso de Xian por las diferentes modalidades hacia el momento de reconocerse como “un yo, que no es el otro”, es

decir, la posibilidad de por fin asumir un tipo de orden: en alusión al cuento central “La guerra no importa” en donde se declara a la policía, “La guerra se terminó hace mucho tiempo, el día en que murió el primer hombre, y la perdimos. A qué seguir tirando golpes al vacío” (51). Vemos los primeros pasos vacilantes desde un umbral del estado imaginario hacia lo que podría ser el orden simbólico.

El segundo cuento “Hay algo destrozado en la calle”, empieza con un fragmento de Bret Easton Ellis, autor de *American Psycho*, esta novela donde se narra la vida inútil de los jóvenes de clase media alta en Los Ángeles. En “Hay algo destrozado en la calle” hay una historia a dos voces: una es la madre que no sabe cómo interpretar a su hija adolescente, la otra es la hija que no entiende las reacciones de su madre. Es exactamente de lo que habla Irigaray en *Speculum of the Other Woman* sobre la importancia de revalorar la relación madre-hija al establecer la idea de crear de una forma social específicamente para las mujeres, sin las oposiciones de la cultura actual. Estas voces tienen como fondo la descripción del desierto, el desierto inmenso que las separa,

El desierto creció, vino arrastrándose en el tiempo hasta invadir dócilmente las orillas más lejanas de la ciudad; trajo el polvo, y una luz pavorosa, una luz omnipotente, asesina. La destrucción ya había iniciado, la iluminó. (17)

Cuando el desierto acabó por vencer, dejó de cantar, y el silencio se hizo carne. Carne silenciosa para darle de tragar algo al tiempo. (20)

El desierto como el lugar del silencio que habita la mujer histérica al ser obligada a usar un lenguaje que le es artificial. Kristeva también distingue una fase de tesis del proceso de significación que corresponde a la fase de separación —el paso de lo semiótico a lo

simbólico— en donde la significación se organiza. La separación empieza en la etapa del “espejo” y se completa en el momento del descubrimiento de la posibilidad de la castración en la fase “edípica”. En este punto, el sujeto supuestamente se separa de su madre y, por lo tanto, de lo semiótico, y adopta el orden simbólico representado por la “Ley del Padre”. La fase de tesis, entonces, marca un límite entre lo semiótico y lo simbólico. La adolescente, Marina-Xian, en esta fase de separación, todavía no tiene una apariencia física definida, y tal vez sea esto lo que más preocupa a los padres cuando la chica sale de noche. El mayor temor de estos padres es que la hija desaparezca, que sufra algún accidente sin traer una identificación consigo. El padre le dice: “Siempre lleva una encima por si algo pasa y tenemos que reconocerte” (21), y la madre se planta frente a la ventana en espera de su hija. La madre intuye el abandono, la salida de lo semiótico, y espera a la hija. La noche entera pasa y cuando la luz del día llega, ve su reflejo atrapado en el cristal de la ventana, su reflejo observándola, enjuiciándola para siempre. Somos testigos del momento en que la madre tiene la sospecha de que su hija está por cruzar el umbral.

Aunque Kristeva dice que la distinción entre el hombre y la mujer existe en la fase “pre-edípica”, en la fase de tesis el desarrollo de los niños y las niñas sigue diferentes caminos. En el esquema edípico, el niño rechaza a la madre y se identifica con el padre. La niña, a su vez, tiene que elegir: o se identifica con su madre y se considera marginal en relación con el orden simbólico, o se pone del lado del padre, ganando acceso al orden simbólico y actuando como defensora de su dominio y poder (“About Chinese Women”, 138).

En “Hay algo destrozado en la calle” observamos un juego de espejos, un juego de miradas que se contraponen para poder definirse: la madre que una vez fue hija y salió de su

casa para “buscar su vida”, y la hija que reproduce este mismo momento ocupando la posición de la madre, aunque negándose conscientemente a llegar a ser como ella. Al final, “La muchacha, hija, llegó al desierto pero tiene que irse a casa. Se irá a casa” (23). Es decir, salir de lo semiótico o imaginario para ir hacia lo simbólico. La hija sale a “buscar su vida”, a buscar un reconocimiento, a buscarse. Encuentra un nuevo nombre, Xian, “...porque fue el bautizo que recibió en una ceremonia de manos de una sacerdotisa loca hace apenas unos días...” (p. 21), haciendo alusión al cuento anterior. También encuentra nuevos amigos, amantes, encuentra el amor pero no sabe qué hacer en él y deja a un joven desesperado que la buscará y le escribirá una carta. Esta carta entera será el tercer cuento de este libro.

El cuento “Carta para la desaparición de Xian”, tiene como fondo musical el epígrafe, una canción de Janis Joplin, “Bye, bye baby”, para narrar la desesperación de un hombre, Ramiro. Esta historia no está narrada por la voz de Xian sino desde lo que piensa Ramiro de ella. Es decir, estamos en la frontera, en “el otro lado” de lo que es ella, estamos ante el otro “yo”. Esta larga carta está constituida del libre fluir del pensamiento de Ramiro. En ella nos damos cuenta de la interpretación que hace Ramiro de Xian, desde ese “yo” que no puede entender qué tan difícil era “soportar 49 kilos de peso sobre tus pies” (25). Para él la vida era más fácil de lo que ella la vivía. Para él era suficiente con dejarla habitar su espacio, redecorarlo, dejarla dormir en su cama, y fumar esos cigarros que a él tanto le molestaban: “¡Carajo, Xian! Si estaba empezando a amarte, terrible, caprichosamente, a amarte, desde el coto cerrado de mi cuerpo, desde mi egoísmo, desde todo lo mío Xian, entiende” (26). En otras palabras, Ramiro asume que Xian quiere vivir en lo simbólico y no puede ver otro porque él pertenece a ese orden. Xian deambula de su mundo de lo semiótico al simbólico sin siquiera hacer un esfuerzo por explicárselo al muchacho.



Aunque lo semiótico está reprimido por lo simbólico durante los estados de “espejo” y “pre-edípico”, éste “puede aún verse como una especie de presión ‘pulsional’ a través de la contradicción, carencia de significado, desorganización, silencio y ausencia” en el lenguaje simbólico (Eagleton, 223). Lo semiótico se presenta también en el discurso de los neuróticos, los sicóticos y los depresivos, que rechazan la fase de tesis, y se quedan adheridos al orden semiótico. De acuerdo con Kristeva, la cora semiótica puede muchas veces recuperarse a través de los procesos artísticos y del lenguaje poético, “...the semiotic we find in signifying practices always comes to us after the symbolic thesis, after the symbolic break, and can be analyzed in psychoanalytical discourse as well as in so-called 'artistic' practice” (*Revolution*, 68). Es por lo anterior que entendemos la indiferencia de Xian. Ella deambula por ese caos pre-simbólico negándose, o “empujando” fuera de su círculo vital, a toda aquella persona que le exige una presencia definida, una vida organizada por lo simbólico. La carta pegada a la puerta de su casa, sirve para constatar que en realidad el hombre nunca pudo llegar a vislumbrar a Xian, nunca supo su verdadero nombre –Marina-, no la conoció. Al final de carta, Ramiro se pregunta, “¿por qué nunca te di una llave de la casa?” (28), comprobando que nunca llegó a conocerla íntimamente.

El cuarto cuento<sup>31</sup> “La guerra no importa” es el más extenso, el que le da nombre al libro de cuentos, y en donde entramos de lleno al periodo de la adolescencia de Xian y sus compañeros generacionales. Este cuento tiene catorce secciones que transcurren sin un orden específico aparente. La primera es el preámbulo a la salida de la adolescencia, “Ya me

---

<sup>31</sup> Este cuarto cuento tiene dos epígrafes, uno de Héctor Manjarrez, y el otro de Thomas Bernhard. Héctor Manjarrez (1945) pertenece a la generación de los jóvenes eternos: José Agustín, Gustavo Sainz, René Avilés Fabila. Manjarrez es autor de novelas *Pasaban en silencio nuestros dioses* (1987), *El otro amor de su vida* (2000) y *Rainey, el asesino* (2002), así como de las recopilaciones de cuentos *No todos los hombres son románticos* (1983) y *Ya casi no tengo rostro* (1996). Thomas Bernhard (Austria, 1931-1989) fue novelista y dramaturgo; analizó la mentalidad de sus compatriotas, sus temas centrales: la muerte, el sufrimiento, y la desesperada miseria de su tiempo. Sus obras están llenas de personajes mental y físicamente inútiles, vagabundos, criminales, etc. En la novela *Ja* (1979, *St*), el protagonista dice “sí” al suicidio.

deshice de todo, ya está” (29). Marina narra, nos narra, su vida desde aquella vieja pensión a donde fue a parar después de perder el contacto con la realidad, con su realidad, muy a la forma de José García en *El libro vacío* de Vicens. En una secuencia lógica podríamos hacer un resumen de la vida de esta adolescente: se escapa de la casa de su familia, vive en las calles, conoce a Julia-Terri y a Cristóbal –otros adolescentes que huyen del control—, y a otros como ellos. Se involucra en sus mundos, consume drogas, roba, invade, es testigo de un asesinato, de la muerte accidental de su recién amiga, de la huída de todos, y como resultado de lo anterior, ella huye de la realidad. Esta joven y sus compañeros están tan inmersos en su propio estilo de vida que no identifican una representación del orden, de una ley social, una autoridad a quien asignar responsabilidad, y actúan de forma violenta. Marina-Xian al narrar sus experiencias con estos jóvenes empieza su proceso de salida de ese estado semiótico y la acompañamos hasta el umbral del estado simbólico, que parece nunca cruzar.

Si seguimos el orden de narración del cuento, veremos a Marina-Xian sentada en el suelo de aquella pensión narrándole a Cristóbal las acciones posteriores a la huida que causó la muerte de Julia-Terri. Cristóbal es uno de los que huyen físicamente del lugar, se va a París; del resto del grupo, todos extranjeros, no sabemos a ciencia cierta su destino, pero podríamos asumir que regresan a sus países. Sabemos por la narración de su llegada a ese lugar en estado de *shock*, que Marina se escapa mentalmente. Otro amigo, Ernesto, la deja ahí, en ese lugar donde

No está prohibido estar solo, tener miedo, llorar, golpear las paredes, quedarse recostado todo el día sobre el colchón sucio; está perfectamente permitido bajar corriendo las escaleras si está a punto de volverse loco o si quiere detener a dos hombres que buscan a un anciano desconocido. (40)

Es a partir de este momento, que sospechamos de su locura y dudamos de la narración casi policíaca de Marina. En ese lugar ella conoce, o imagina conocer, a un anciano alcohólico y paranoico, que la convence de deshacerse de un maletín negro, lleno de papeles y objetos inservibles, antes de que unos hombres, que continuamente lo buscan, lo encuentren. El anciano y ella beben y fuman “whisky y tabacos oscuros” (33), se ríen, y aparentemente encuentran momentos de felicidad y complicidad. El maletín es para Marina lo desconocido, la raíz de sus temores, y por eso lo esconde debajo de su cama pero teme ser descubierta: “él sabe que tengo un miedo, y que quiero derrotarlo” (33). Cuando está a solas abre el maletín y saca papeles, recetas, fotos, cartas que lee y se entera de la vida del viejo, tiene hijos que lo buscan, pero a Mariana-Xian sólo le preocupa una cosa: “Tengo miedo de saber” (42). El maletín contiene manuscritos que pueden explicar o desaparecer todo.

La narración de Marina-Xian continúa de forma fragmentada y la lectura nos exige que pongamos atención a la sucesión de los eventos. Para entender cómo llega Xian a ese estado mental, tenemos que armar y descifrar el rompecabezas que tenemos frente a nosotros. La narración es autorreferencial, hay secciones que nos llevan a otras secciones del cuento para explicar los acontecimientos. En la sección II mientras hace el amor con Cristóbal y “luchando cuerpo a cuerpo contra la memoria” (32), regresa el recuerdo de la muerte de Julia-Terri que será narrado en la sección X. En las teorías de Kristeva encontramos que ella identifica estos nuevos ritmos textuales con el placer sexual, o sea, con “*jouissance*”. Vemos dos extremos en la experiencia de la escritura, por un lado, la narradora se pone de parte del orden patriarcal al tratar de narrar su experiencia, y por otro lado, ella trata de romper con la ley que se le ha impuesto a través del lenguaje al fragmentarla. Kristeva dice que esto debería

ser el papel de la mujer cuando escribe, “reject everything finite, definite, structured, loaded with meaning, in the existing state of society” (166).<sup>32</sup>

Aunque Kristeva parece ligar lo semiótico con la feminidad y lo simbólico con la Ley del Padre, ella destaca que el proceso semiótico no es una característica exclusiva de la mujer: los hombres son capaces también de rechazar la Ley del Padre y verse involucrados en lo semiótico y transferir esto a su escritura. Con frecuencia observamos que la voz narradora en primera persona paulatinamente desaparece: “¿Dónde está Cristóbal? Ella lo espera, tiene mi nombre, se llama Marina” (36); en la sección IV, es completamente en tercera persona, “Calma Marina, calma...Tú no has descubierto la soledad y todavía nadie te descubre a ti. Nadie te va a oír si gritas...” (35-36); o como en la sección V, que se desliza hacia un punto de vista fuera del humano,

Marina quiere aprender a mirar con los ojos mudos de una paloma, por eso se fija en ellas mientras espera y no en la gente. Ellos son hombres y mujeres, Marina ya sabe mirar como hombre y mujer, pero todavía no sabe el secreto de los ojos indescritibles de ciertos animales. (37)

En una de estas catorce secciones, conocemos con más detalle a su compañera callejera Julia-Terri, “Julia O’Bradeich, irlandesa de padre desconocido y madre triste; pelirroja con el cabello permanentemente en llamas” (47) que una noche en un parque público apuñala a un drogadicto porque “...alguien tenía que sentir piedad por ese pobre gordo rockero” (51). La policía la detiene, la golpea, y se la lleva a la cárcel. Después de dos días, Cristóbal logra comprar a todos los oficiales y la saca de ahí. Días después, dice la voz

---

<sup>32</sup> Marks, E., de Courtivron, I. (eds.) *New French Feminisms: An Anthology*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980.

narradora, el grupo de jóvenes corre por los parque: “aceptamos ser cómplices totales en esta calle” (48) y Julia, al cruzar esa calle, muere al ser atropellada por un autobús urbano: “Su cuerpo está sobre la calle, muchacha roja tirada entre el charco rojo de su propia sangre” (48). Sospechamos que Marina-Xian pierde contacto con la realidad en ese mismo momento.

En otra de las secciones, la VIII, una voz narradora relata el paso de la niñez a la adolescencia de Marina-Xian, el descubrimiento de su cuerpo. Como *voyeurs* estamos atentos a los cambios físicos de la niña, “Un día te cortaron el cabello, dibujaron delicadamente tus labios y te regalaron el sexo” (41). La niña se ve al espejo desnuda pero no se reconoce en esa imagen, y esto la perturba, le provoca temor, porque presiente los sentimientos que va a enfrentar. Observamos cómo en silencio, con melancolía, ella observa, con una mirada oblicua los cambios en su cuerpo, mientras los lectores escuchamos:

Un día te inventaron el cuerpo, criatura terrestre, para que no te separaras nunca del asfalto, y el cuerpo contrajo deudas con el mundo. Un nombre, un encuentro, una historia. A través del cuerpo conoces la soledad, inmensa, definitiva; él está en medio de la historia, tiene agazapada entre las células la significación violenta de la historia.  
(41)

Al final de este cuento, no nos queda más remedio que permanecer en el umbral, junto a Marina-Xian y especular si la joven decide salir de la cora, de lo imaginario o seguir hacia lo simbólico. Aquí recurrimos a las ideas Kristeva respecto a la idea de que un factor común entre los histéricos, los sicóticos y los neuróticos es que se niegan a estar en la función tética, porque rechazan lo simbólico y se quedan en lo semiótico.

Hay tres cuentos más, “Andamos perras, andamos diabras”, una versión corta, corregida o distorsionada del cuento anterior; “Noticias intrascendentes”, cinco viñetas inverosímiles y surrealistas; y “Los veranos son muy locos aquí”, otra versión del primer cuento.

Los personajes de estos cuentos, y especialmente Xian, parecen habitantes de mundos tan lejanos y al mismo tiempo tan reconocibles, saltan de historia en historia desbordándose de sí mismos para llegar a esos territorios liminales ya no para descifrar, sino para interpretar las preguntas, nuestras preguntas interminables, o como piensa Foucault acerca de lo que conocemos y lo impensado,

La pregunta no es ya ¿cómo hacer que la experiencia de la naturaleza dé lugar a juicios necesarios? Sino: ¿cómo hacer que el hombre piense lo que no piensa, habite aquello que se le escapa en el modo de una ocupación muda, anime, por una especie de movimiento congelado, esta figura de sí mismo que se le presenta bajo la forma de una exterioridad testaruda? (*Las palabras y las cosas*, 314)

La segunda colección de cuentos *Ningún reloj cuenta esto* (2001) se compone de ocho cuentos y a diferencia de la colección anterior, éstos no se conectan, son independientes pero notamos las mismas preocupaciones de Rivera Garza: las transgresiones espaciales y temporales para llegar a una comprensión de ese microcosmos ficticio.

En el primer cuento, “Nostalgia”, acompañamos en sus sueños a Rodrigo, un hombre que por dieciséis años ha soñado un lugar perdido a donde él realmente pertenece. La voz narradora es su subconsciente que se ve interrumpido por el despertar de Rodrigo. Seguimos al hombre en sus sueños y lo vemos reconocer el lugar pero sin poder interpretar los signos

escritos, “Había bibliotecas en cuyos estantes se alineaban libros con caracteres conocidos cuya organización sobre el papel, sin embargo, producía palabras cuyo significados ignoraba” (18), y comidas exquisitas, desconocidas y con nombres impronunciables, “Xianiaqué, Copesuco, Loloduew, Jipo” (18). Una mujer con cuatro hijos le da una llave de un apartamento, un niño le sirve de guía. Noche a noche, sueño a sueño va dibujando un mapa del lugar. Poco a poco descubre la ciudad y sus periferias. Para no perderse se va a dormir con una brújula en el bolsillo de la pijama. Como notamos, el hombre trata de ordenar este “su lugar” de acuerdo a las reglas del orden de lo simbólico, trata de ser claro, objetivo y definido. Así, la mujer y el niño, como están fuera de lo simbólico, pueden ir más allá de las estructuras estrictas, fijas y objetivas. Al final de este cuento, la voz narradora cambia y es la esposa la que con su acento y sus preguntas, le hace ver a Ramiro que es y siempre será un exiliado,

Poco a poco lo obvio de los acontecimientos la obligó a cerrar los ojos y taparse la cara con la almohada. Tenía un vacío en el estómago. Tenía ganas de vomitar. En ese momento se percató finalmente de que había vivido los últimos dieciséis años de su vida con un inmigrante, un hombre que, en sentido estricto, había vivido esos mismos dieciséis años en otro lado. (30)

“El hombre que siempre soñó” es el cuento más largo, sus elementos fantásticos nos hacen relacionarla con la novela *La cresta de Ilión* publicada también en el 2000 (que será analizada en el capítulo tres). En este cuento, una sirena lleva al personaje masculino a otros tiempos y otras dimensiones. Rivera Garza muestra la trascendencia de los estereotipos de género, a través de estos personajes. Para explicarnos el mito de la sirena, acudimos a la

lectura de Rosalba Campra , quien al querer describir a este personaje de la literatura fantástica ofrece varias lecturas, una de las cuales es ésta:

Sin dejar las asimilaciones canónicas –y a veces simplificadoras-, una lectura simbólica podría excavar más profundamente, tomando en cuenta, por ejemplo, el hecho de que la palabra de la sirena resultaría incomprendible salvo para el especialista en griego clásico, porque la sirena es, sí, una criatura fabulosa, pero histórica; es nada más que cuerpo deseante e inmortal, pero el mundo a que pertenece está delimitado por coordenadas que rastreamos en los libros: al fin de cuentas, el encuentro entre ellos es posible porque existe una cultura. (37)<sup>33</sup>

Desde el inicio escuchamos una voz narrándonos los sentimientos de Álvaro y sus esfuerzos por entenderlos: “él examinaba su propia vida y, con una urgencia impremeditada, recurría a abuelas y tías en busca de información” (98). Álvaro es un hombre que piensa, estudia su propia vida para saber por qué se siente atraído hacia otra mujer. Su esposa, Fuensanta<sup>34</sup>, aparentemente una mujer moderna e independiente, nunca le interrumpe sus silencios “segura de sí misma, sin suspicacia alguna” (97), su relación es diferente a la de sus amigos íntimos.

Recién casados, y todavía sin hijos, les gustaba salir los fines de semana a los pueblos aledaños al Distrito Federal. Un día de noviembre, Álvaro le propone a Fuensanta ir a Toluca y le explica que a él le gusta mucho el clima frío porque “tenía la virtud de ponerlo de buen

---

<sup>33</sup> Ver, Rosalba Campra. “Sobre las posibilidades de clasificar a las sirenas.” *Semiosis*, Tercer época, II.3 (2006): 9-41

<sup>34</sup> Fuensanta es el nombre de la musa del poeta mexicano Ramón López Velarde (1888-1921) poeta modernista. Ella es la completa idealización de la mujer, la mujer como objeto puro del amor, y la mujer de carne y hueso que hace al poeta ceder a las tentaciones de la carne. El poeta no sabe si venerarla o desearla, porque ella representa al mismo tiempo la tentación mística y la atracción física.



humor” (99). Así, llegan al lugar pero la esposa se siente mal y decide quedarse en el hotel pero le pide que él vaya solo. Álvaro empieza su caminata y decide aventurarse por las callejuelas, va loma arriba y abajo, pero la altura no le sienta bien y al detenerse a vomitar, al momento de inclinarse, su mirada queda frente a una ventana a medio abrir y escucha “el tenue sonido de dos personas que terminaban de hacer el amor” (101). Observa que el lugar tiene un tinte de pintura antigua, con brocados y estatuillas doradas. La mujer, con vestido y zapatos azul celeste, está sobre el sofá, y al dejar caer la cabeza su mirada se encuentran con la de Álvaro. Él, al sentirse descubierto, se va a toda prisa y regresa al hotel. A la mañana siguiente, no está su esposa en el cuarto pero le ha dejado una nota, “Voy a caminar y después almorzaré en el restaurante del hotel. Encuéntrame ahí un poco antes de la doce. Besos. Fuensanta” (103). La busca en el restaurante y ahí, con ella, está aquella mujer de la noche anterior. Su nombre, Irena, una investigadora que “está coleccionando plantas silvestres en las faldas del volcán” (104). Irena se ofrece a llevarlos a conocer los alrededores.

La geografía en este cuento consiste primordialmente de las descripciones detalladas de los cerros y la vegetación que rodea al Nevado de Toluca. El paisaje urbano, está restringido al departamento de Álvaro y Fuensanta, la oficina y, vagamente, el vecindario. Toluca es “una ciudad anodina” (99), una ciudad con construcciones modernas sin un carácter histórico, pero el paisaje natural está lleno de un sentido del mito y de los orígenes de la vida. Estas descripciones enmarcan los encuentros con Irena. Cuando están en el bosque, de camino a la cabaña, piensan que están en “Un bosque encantado donde se pierden los niños. El bosque primigenio. El bosque mítico” (106). Álvaro empieza a sentirse bajo la influencia de Irena y “ con una combinación de espanto y deseo... fuera de sí; corría cuesta

abajo sin pensar en su mujer” (106). En esa primera vez que se encuentran, Fuensanta se luxa un tobillo, la camioneta se descompone y empieza a nevar y, por todo eso, tienen que pasar dos noches en la cabaña. Ambos están incómodos y Fuensanta dice “Estamos fuera de la civilización” (108), al observar la cabaña como “una cueva hermética, llena de signos corruptos, aire maligno” (110) y llena de libros de botánica y biología. Descubren un atado de cartas con dirección de Dinamarca y una foto antigua de un hombre de bigote y “unos labios gruesos, gozosos, casi brutales” (111)<sup>35</sup>. Álvaro piensa que todo era absurdo, “Irena era absurda” (111). Por fin, regresan a la ciudad y todos se olvidan del incidente. Álvaro olvidó a Irena “como se olvidan las cosas que nunca sucedieron” (114).

Un día que se encuentra con su hermana en un café, cree ver a Irena salir del lugar y desaparecer en una limusina blanca. Al día siguiente encuentra un ramo de flores en su oficina y una nota, “Encuéntrame en el café Siracusa a las 4:15. Irena” (116). Se encuentran y no se separan por dos días comportándose “como si el tiempo se hubiera detenido para siempre en el puerto de una isla” (119). Álvaro telefonea a Fuensanta y solamente le pide que no lo espere.

Tiempo después, en una reunión de amigos, hay una discusión sobre “La desigualdad de los sexos” (120) y se preguntan unos a otros lo que harían si fueran del sexo contrario. La mayoría contesta según lo que le hace falta a su respectiva pareja, y cuando le preguntan a Álvaro éste contesta, “Yo me vestiría de azul celeste y sería fácil de olvidar” (121).

Fuensanta dice, “Pues si yo fuera hombre, sería exactamente como soy” (121). Recordemos las teorías de Hélène Cixous en *The Laugh of the Medusa*, donde dice nos advierte a los lectores no dejarnos atrapar por las definiciones estereotipadas de lo que es “ser mujer” o

---

<sup>35</sup> Estas descripciones nos hacen recordar la estatua de “la sirenita” en la capital de Dinamarca, Copenhague, y la fotografía de su escultor, Edgard Eriksen.

“ser hombre”. Ella subraya que hay mujeres que escriben, - o en el caso de Fuensanta-, hablan, incorporadas al discurso masculino y sustentan el orden simbólico. También dice que los hombres pueden tener rasgos femeninos –como Álvaro- fuera del lenguaje, de la Ley, excluidos de una posible relación con el orden cultural (*Signs* “Castration” 46). Álvaro muestra una incapacidad para explicar verbalmente sus emociones y prefiere excluirse del lenguaje.

Su amiga Nérida, una antropóloga que está escribiendo un libro sobre sirenas (como vimos anteriormente en Campra, el libro, como la única forma del encuentro cultural), les habla de la leyenda de la Chanclana, “una famosa sirena de tule que tenía, de acuerdo a la tradición oral, la habilidad de destruir hombres” (122). Álvaro recuerda a Irena y empieza a buscar la forma de viajar a Toluca.

A Álvaro se le presenta la oportunidad de ver a Irena cuando su esposa va de viaje a Cancún. Tan pronto como puede conduce a Toluca y llega a la casa donde la vio por primera vez. Una mujer mayor, Antonia, lo confunde con Rolando el hermano gemelo de Irena, y le habla de todos los problemas que han tenido con el esposo, Hércules. Así se entera que se conocieron en Copenhague cuando ambos estudiaban allá, de la violencia doméstica, de su imposibilidad de dejarlo porque tienen una niña de cuatro años que el esposo se ha llevado. Al día siguiente, Álvaro va al bosque, a la cabaña y encuentra a Irena severamente golpeada y casi inconsciente. La lleva a un hospital cercano pero por el temor de que Hércules regrese, decide llevársela al Distrito Federal y cuidarla personalmente. Cuando Irena se recupera Álvaro le pregunta por su esposo. Ella le habla de la crueldad, del abuso verbal y físico que

ha vivido a su lado<sup>36</sup>. Irena le confiesa a Álvaro “Tú en cambio, eres el hombre que siempre soñé” (135).

La última vez que Álvaro y Fuensanta van a Toluca es cuando su amiga Nélide los invita a la presentación de su libro sobre sirenas. Esta vez viajan con su hijo de dos años, Mariano. Llegan los tres al “bosque encantado” y caminan hacia la cabaña de Irena. Álvaro entra al lugar pero ya no está Irena. Lo recibe es la vieja Antonia, quien lo vuelve a confundir llamándolo Rolando, a lo que esta vez él le dice, “Yo no soy Rolando” (146), pero Antonia sólo dice, “Cuando el dolor es mucho uno siempre desea no ser lo que es” (147). Su hijo Mariano sale a jugar con los niños del lugar y Álvaro se percata de que “una pequeña cuyo rostro olvidaba y recordaba con una facilidad pasmosa” (147) cuida de su hijo. Antonio le dice que esa niña es Mariana, la hija de Irena. La niña le tiende los brazos a Álvaro llamándolo “Tío Rolando” (147) y Álvaro no puede evitar recibirla en sus brazos. La niña lo lleva cuesta arriba hasta unas lagunas y le dice “Por ahí se fue mi mamá” (148).

Fuensanta está preocupada por su esposo y su hijo y en cuanto los ve regresar de las lagunas, le pide a Álvaro que se vayan del lugar. Se suben rápidamente al auto y después de unos minutos se percatan de que en el asiento trasero, al lado de Mariano, está Mariana. Fuensanta pregunta, “¿Tú qué haces aquí?” y la niña responde mirando a Álvaro, “Mi mamá me dijo que un día vendrías por mí... que tú eras el hombre que siempre soñó” (150). Durante todo el camino de regreso nadie habla. Cuando llegan a su departamento y después de darles de cenar a los niños y ponerlos a dormir, Fuensanta y Álvaro se preguntan lo que harán. Salen a hablar al balcón, el territorio neutral, y ambos saben que la niña se quedará con ellos.

Fuensanta en un gesto fuera de su temperamento habitual, le reveló,

---

<sup>36</sup> Esta es otra instancia donde recordamos la estatua de “la sirenita” que ha sido vandalizada, unas veces como protesta social y política, otras sin ningún motivo aparente que el de destruirla.

...qué curioso Álvaro, qué manera de decir las cosas. ¿Te dije que yo también llegué a pensar que una mujer te había soñado para mí? Sí, no te rías—le dio un leve empujón y tomó otro trago de tequila-. Siempre pensé que eras el sueño de una mujer afiebrada que, en sus prisas, se olvidó de ti sobre el asfalto, donde yo te encontré luego, por casualidad, por coincidencia, como se encuentran las bendiciones. No existe mejor manera de explicar lo que siento por ti. (155)

Álvaro se sorprende mucho porque siempre había pensado que “Fuensanta era un hombre. Segura de sí misma, completa en sus actividades diarias, contenida en la expresión de sus emociones, en paz con su entorno” (155), ahora aunque agradecía esa confesión, vio por primera vez a “una mujer oculta súbitamente develada para la noche” (155). Esta narración termina cuando en medio de las anteriores confesiones, la niña los observa desde el interior del hogar,

Apenas cubierta por un camisón azul celeste, Mariana daba la impresión de ser un faro que ofrecía su luz a un océano en perfecta calma. Sirena asustadiza. A través de sus ojos grandes y claros, otra mujer alumbraba la silueta de la pareja. (156)

Queremos creer que Mariana crecerá en este hogar construido más allá de la norma de las parejas heterosexuales tradicionales—Irena y Hércules—o las relaciones familiares fallidas—Irena y Rolando—y tendrá como modelo la pareja de Fuensanta y Álvaro, y relaciones fraternales, con Mariano bajo un concepto diferente al establecido, es decir, de un hermano presente y preocupado por su bienestar. Pensamos en los postulados de Cixous porque creemos que tiene un optimismo y fe en la capacidad humana de cambiar, de

modificar la presente sociedad patriarcal falogocéntrica. Ella basa la mayoría de sus ideas en los conceptos de Derrida y Lacan, pero, mientras estos teóricos creen respectivamente que el “logos” y el “phallus” van inevitablemente a dominar a la sociedad, Cixous cree que es posible un cambio. Toril Moi ve las ideas de Cixous como “una visión utópica de la creatividad femenina en una sociedad no opresora y no sexista.” (*Teoría*, 130).

Cixous postula que un cambio en el orden establecido de la sociedad, empezando con el reconocimiento de la mujer de su poder para romper con el lenguaje que domina actualmente, a través de sus escritos y su propio lenguaje femenino. Ella verdaderamente cree que las mujeres pueden dirigir una revuelta en contra de la dicotomía del orden de la sociedad patriarcal. (Tong, 225)

## CAPÍTULO TRES

### Las novelas: *La cresta de Ilión* y *Lo anterior*

La novela más traducida de Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar* (1999), como ya mencionamos anteriormente, ha sido reconocida por Carlos Fuentes como una obra notable del siglo XX. Rivera Garza recoge las narrativas de los relegados del gran relato histórico de México. Al enfocarse en estos sujetos, Rivera Garza parece aplicar una visión posmoderna de la modernidad mexicana del Porfiriato (1876-1910), en tanto que tales personajes nos revelan la fragmentación del sujeto que caracteriza a la visión posmoderna. La ficción integra referencias extratextuales de los archivos históricos del manicomio La Castañeda de la Ciudad de México. Es en esta novela donde se relata la experiencia de estos excluidos del gran relato de la Historia Mexicana los sujetos ajenos al proyecto patrio –masculino y racional. La disertación doctoral de Cristina Rivera Garza estudia, específicamente el discurso de la modernidad del Porfiriato sobre el cuerpo y la salud. En este trabajo hace una exposición de las estrategias de poder con que el estado mexicano trató de imponer una modernidad para la cual todavía el país no estaba preparado. Dentro de su análisis histórico, Rivera Garza estudia el naciente conocimiento médico que fue fundamental para controlar a la población pobre y expulsarla del discurso de la nación. Para esto, la autora observa y critica las formas de control del cuerpo, los métodos usados para aislar a ciudadanos marginales como los dementes, las prostitutas, y los drogadictos: “A history ‘through the body’ is thus a collection of stories attempting to bring the abstractness of the state to the

level of everyday life and to place the concreteness of the body in the enterprise of nation formation. (2)”<sup>37</sup>

Es en su disertación donde encontramos el trasfondo de la Historia oficial que la narradora utiliza para desarrollar una ficción histórica de esos cuerpos marginados del proyecto de la nación industrializada. En su novela *Nadie me verá llorar*, nos narra cómo Matilda Burgos, india de Papantla, desarrolla una esquizofrenia al verse obligada a adoptar una identidad que no sabe cómo asumir. Llega a la Ciudad de México, a vivir con su tío Marcos Burgos, quien en 1890 se graduó de médico con la tesis *La ciudad de México ante los ojos de la Higiene* y desde entonces “desarrolló una fe ciega en las posibilidades abiertas del futuro, en el progreso de la nación” (NMVL, 102). En este personaje vemos cómo la autora sintetiza los principios que caracterizaron al periodo del Porfiriato iniciado en 1876 con el postulado positivista “Orden y Progreso”. Al margen de esta Historia oficial existe latente e ignorada la historia no oficial de los sujetos privados de los privilegios de la ciudadanía. Aquí es donde las fronteras del género literario se abren y dejan espacio a cuestionamientos a la Historia con las historias “menores” o ficcionalizadas.<sup>38</sup>

Sin duda alguna, la distinción entre géneros de escritura y estructuras sexogenéricas serán los temas que se reiteren a través de toda su obra. En *La cresta de Ilión* también hay un enfoque en la enfermedad como punto de partida para la explicación de la marginalidad y la alteridad tanto discursiva como sexual; y en *Lo Anterior* hay personajes alienados que tratan de explicar su presencia en este planeta a través de un discurso que trata de escapar a las definiciones identitarias.

---

<sup>37</sup> Rivera-Garza, Cristina. *The masters of the streets. Bodies, power and modernity in Mexico, 1867-1930*. Diss. University of Houston, 1995.

<sup>38</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari explican en *Kafka. Por una literatura menor*, “Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, y el dispositivo colectivo de la enunciación. (31)”



En *Vigilar y Castigar*, Michael Foucault dice que las jerarquías sociales se establecen a través de la disciplina que "...fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles'" (142). Foucault está de acuerdo con que se puede abolir esta disciplina si el cuerpo se libera de la subordinación, es decir, si la subjetividad, la alteridad y la marginalidad están más allá del género, las diferencias de raza y de clase. Para Foucault se dan dos registros de disciplina, el anatómico-metafísico, que inició Descartes y continuaron los médicos y filósofos y que supone un cuerpo analizable; y el otro, el técnico-político, que arroja la idea del cuerpo útil y manejable a través de reglamentos y castigos. Lo anterior lo observa en el *Hombre máquina* de La Mettrie que une estos dos registros porque,

...es a la vez una reducción materialista del alma y una teoría general de la educación, en el centro de las cuales domina la noción de "docilidad" que unen al cuerpo analizable el cuerpo manipulable. Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado." (140)

De la misma manera, vemos en los personajes de Rivera Garza estos cuerpos manipulados, dóciles, sometidos y catalogados por el estado, ya sea por su condición social o de salud (pobres, enfermos mentales, prostitutas, vagabundos, etc.). Sin embargo, su docilidad no deja de ser contestada por una constante tendencia a la abolición de esa disciplina que los sujeta.

Notamos que a lo largo de su obra, Rivera Garza somete a la Historia a una discusión continua y por eso es necesario hacer una pausa y comentar sobre la evolución de la novela histórica. Ángel Rama aborda el tema en *La crítica de la cultura en América Latina* (1985), donde dice que durante los años setenta aunque la producción es escasa la novela histórica

puede ser considerada un subgénero de la narrativa del *boom*, tales son los casos de Mario Vargas Llosa (*Conversación en La Catedral*, 1970), Alejo Carpentier (*Concierto barroco*, 1974 y *El arpa y la sombra*, 1979), y Augusto Roa Bastos (*Yo el Supremo*, 1974).

En los años setenta hay una crisis de las democracias en los países latinoamericanos y por consiguiente, una gran desconfianza de la Historia. En México, las manifestaciones estudiantiles y sus consecuentes represiones que han sido ampliamente criticadas desde los años sesenta, se continúan en 1971 con la matanza del jueves de Corpus. En 1972 comienza la guerra civil en El Salvador. En 1973 empieza en Chile y en Uruguay el año negro de la democracia sudamericana que establece los regímenes dictatoriales de Pinochet y Stroessner. En 1974 la insurgencia nicaragüense se levanta contra el régimen de Somoza, y en 1976 empieza en Argentina la “guerra sucia”.

La realidad del presente en crisis se impone y el pasado, la base de la novela histórica, pierde importancia. Podemos entender, con Rama, la crisis de la novela histórica durante la guerra sucia como un síntoma de las crisis de las democracias en América Latina. Una vez que acaba la década de los setenta, en los ochenta se publican nuevas obras que indagan sobre el pasado histórico de Latinoamérica<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1980), *La llegada* de José Luis González (1980), *La guerra del fin del mundo* (1981) e *Historia de Mayta* (1984) de Mario Vargas Llosa, *Los pasos de López* de Jorge Ibargiengoitia (1982), *Los perros del paraíso* de Abel Posse (1983), *El entonado* de Juan José Saer (1983), *La noche oscura del Niño Aviles* de Edgardo Rodríguez Juliá (1984), *Gringo viejo* de Carlos Fuentes (1985), *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis (1985), *La novela de Perón* de Tomas Eloy Martínez (1985), *Maldito amor* de Rosario Ferré (1986), *Noticias del imperio* de Fernando del Paso (1987), *Bernabé, Bernabé* de Tomas de Mattos (1988), *Los papeles de los Ayerza* de Juan Carlos Legido (1988), *Castigo divino* de Sergio Ramírez (1988), *Maluco. La novela de los descubridores* de Napoleón Baccino Ponce de León (1989), *Noche de espadas* de Saúl Ibargoyen (1989), *Madero, el otro* de Ignacio Solares (1989), *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez (1989)

Algunos críticos de los ochenta coinciden en cuestionar la legitimidad del discurso oficial historiográfico<sup>40</sup>. Indudablemente estas preguntas surgen de las dudas posmodernas sobre la validez de las metanarrativas y del ambiente represivo de los regímenes autoritarios. La novela histórica que se publica a principios de los ochenta tiene como fondo los acontecimientos de la década anterior donde por supuesto hay una desconfianza general de la Historia, pues ésta se sitúa al centro de debate sobre La Verdad y El Poder. De 1985 a 1995 se publican muchas novelas históricas con asuntos que se remiten a periodos anteriores como la colonia o el siglo XIX, pero los estudios críticos sobre ellas son escasos, en contraste con la etapa anterior. El debate ahora es si existe o no una posmodernidad en Latinoamérica, y si la hay, qué formas discursivas se pueden considerar dentro de este rubro. Es notable cómo las narrativas que anteriormente no tenían prestigio literario, empiezan a tener importancia en este periodo. A la vez, se establece un total relativismo con respecto a la verdad histórica.

Para ver el pasado a través de las diferentes verdades, la novela histórica recurre a la intersección de voces narrativas: la parodia, la ironía y la intertextualidad, para cuestionar la Verdad Oficial. Rivera Garza, indudablemente escribe bajo la influencia de sus indagaciones históricas del México de 1910. Sus investigaciones sobre los márgenes que se crearon a partir de la entrada de la Modernidad a México, la llevan a los archivos del manicomio La Castañeda, donde encuentra material tanto para su disertación como para su obra de ficción. En *Nadie me verá llorar* encontramos que la intertextualidad, la parodia y la ironía son aspectos importantes en la elaboración de la historia al margen de la Historia. Hay personajes

---

<sup>40</sup> Ver *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana: Coloquio de Yale* (ed. Alejo Carpentier, Emir Rodríguez Monegal y otros, 1984), *The Historical Novel in Latin America* (ed. Daniel Balderston, 1986), *La historia en la literatura iberoamericana: memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (ed. Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer, 1989), *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (Elzbieta Sklodowska, 1991), *Latina América's New Historical Novel* (Seymour Menton, 1993).

que citan la Interpretación de los sueños de Freud; existe un burdel significativamente llamado “La Modernidad”, leen a Federico Gamboa y además hacen una representación paródica del personaje principal de la obra más conocida de ese autor, Santa (1903). En *La Cresta de Ilión*, encontramos personajes “históricos” como Juan Escutia, un enfermo terminal que emula el gesto del niño héroe que se lanza al vacío, pero, bajo circunstancias completamente diferentes.

En 1984 Fredric Jameson declaró la cancelación del discurso histórico en la novela posmoderna, es decir, la pérdida de la Historia<sup>41</sup>. En Latinoamérica no sólo se cuestiona el paso hacia la posmodernidad sino que se propone darle otra dimensión al espacio “histórico”. Es aquí donde las esferas excluidas de la Historia — lo popular, el cuerpo, la subjetividad, el humor, lo privado— se desplazan de los márgenes hacia el centro.

Estos discursos múltiples constituyen lo que Néstor García Canclini llama “historias híbridas” (19). El discurso ficticio híbrido renueva los conceptos sobre el género literario en tanto que deshomogeneiza a la ficción, uno de los rasgos de la novela histórica de acuerdo con Lukács (152). Cuando García Canclini abre el género a la inclusión de diversas formas de escritura, el concepto de culturas híbridas está señalando una simbiosis entre lo culto y lo popular y cuestiona la distinción establecida entre estas dos esferas planteando la necesidad de un modelo interactivo. Siguiendo este pensamiento posmoderno, la novela histórica propone una articulación más compleja de la Historia y la mezcla con realidades alternativas, como son las experiencias de los grupos marginados, las historias privadas, y lo popular.

Las historias híbridas rescriben el pasado para inscribir en el espacio histórico las pulsiones antiguas que pocas veces habían sido narradas. Reacentúan sus bordes, y

---

<sup>41</sup> F. Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review* 146, 1984, p. 45.

reorganizan su construcción interna. Con esto promueven una manera nueva de pensar en los conceptos como la Historia, la Cultura y la Sociedad. Los temas de las novelas históricas son procesos verificables en los archivos. Las historias híbridas relatan facetas que no han sido descubiertas por ese discurso histórico oficial, y sin embargo pueden considerarse tan verídicas y verosímiles como la Historia oficial.

Los métodos narrativos en las novelas híbridas como la subversión del eje espacial y temporal, la fragmentación, los enmascaramientos de la voz narrativa, la intertextualidad, la parodia, el humor, etc. no son novedosos. Pero sí lo es el redefinir al personaje histórico y la visibilización de los espacios ignorados y dar voz a los grandes ausentes de la Historia a través de un discurso posmoderno.

Georg Lukács en *La novela histórica* (1937) dice que la novela histórica debe exponer las grandes crisis de la vida social y mostrar cómo los acontecimientos, la realidad histórico-social, determinan la actuación de los individuos. Lukács le resta importancia al héroe de la Historia y se la otorga al héroe mediocre y típico en donde se dejan ver las tensiones sociales. El espacio posmoderno fomenta estas identidades atípicas. Por ejemplo, en 1987 Fernando del Paso escribe *Noticias del Imperio*, donde el tema de la locura es central, y Gabriel García Márquez escribe sobre la enfermedad en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y en *El general en su laberinto* (1989). En 1999, Cristina Rivera Garza reintroduce estos y otros temas en sus novelas donde encontramos estas subversiones de la noción de la Historia como el espacio de “los grandes hombres”, (como decía la Woolf en *A room of one's own* (107), como el hecho de introducir personajes como a Matilda Burgos, una mujer orillada a la esquizofrenia en *Nadie me verá llorar*.

La inscripción de los que previamente fueron excluidos de la Historia coincidió con la deconstrucción posestructuralista dirigida contra la Historia tradicional y su discurso. El cuestionamiento del pasado como un hecho, una experiencia o un referente que pertenece al orden de lo real, situó a la Historia en el dominio del lenguaje. La Historia se produce en y a través del discurso y, por lo tanto, el acto de acceder al pasado es un acto lingüístico, narrativo y textual. La escritura de la Historia, llamada por Hayden White “getting out of history”<sup>42</sup>, resulta problemática cuando se trata de representar a los grupos sociales (mujeres, minorías étnicas, etc.) excluidos antes por la Historia oficial.

Para tener una presencia en el universo de las narrativas sociales, las mujeres (y otros grupos marginados) necesitan que la Historia se perciba en su dimensión íntima. La crítica feminista necesita partir de una deconstrucción de la Historia porque inscribir a la mujer en la Historia no puede reducirse a añadir su presencia, sino que tiene que contribuir a la reconceptualización de los límites y estrategias del discurso que la habían hecho invisible. Es necesario buscar una posición y una discursividad que permitan recuperar el pasado, reconfigurando a la vez la Historia misma y su discurso.

En la novela, la nostalgia se reemplaza por la fantasía, como lo sugiere el nombre que Jameson atribuye a la novela histórica contemporánea: “historiografía posmoderna fantástica” (367). Sus dos variantes – la fantasía histórica y la historiografía especial – suprimen el discurso histórico mediante la invención imaginaria y la experimentación formal (Jameson enfatiza la ruptura del eje espacial), convirtiendo a la Historia en una fabulación escapista, el realismo mágico. De acuerdo con Jameson, la novela histórica posmoderna se resiste a la interpretación, es apolítica, despojada de compromiso con la realidad: busca una

---

<sup>42</sup> Ver, *Getting Out of History: Jameson's Redemption of Narrative*. *Diacritics* vol. 12, Fall 1982, pp. 2-13.

manera nueva y sorprendente de figurar las cosas pero no se propone cambiarlas. El significado político-ideológico se diluye en la complejidad formal. Para Jameson, la novela histórica posmoderna es un juego con la Historia; el objetivo de este juego es el placer del consumidor.

Estas teorías de la Historia en la posmodernidad han suscitado respuestas negativas, de las cuales creemos que la más importante es la de Linda Hutcheon. En *A Poetics of Postmodernism* (1988), Hutcheon propone ver el género llamado por ella metaficción historiográfica como la articulación de la posmodernidad. La metaficción historiográfica abarca a las novelas que son intensamente auto-reflexivas, pero recuperan también a los personajes y los acontecimientos históricos. En contraste con Jameson y Eagleton, Hutcheon sostiene que estas novelas reconceptualizan la Historia mediante una escritura paródica que cuestiona el discurso histórico tradicional, exponiendo sus simplificaciones, omisiones y exclusiones.

La propuesta de Hutcheon acentúa el valor ideológico de la novela histórica posmoderna porque parte de la idea de una posmodernidad inclusiva que da voz a los grupos tradicionalmente silenciados, a la otredad social y cultural. El análisis de Hutcheon sugiere que los que han vivido en los márgenes de la Historia la necesitan, pero de otra manera que los grupos dominantes.

La novela histórica más reciente, en vez de oponerse a la Historia oficial, redefine el lugar histórico al incorporar los sitios alternativos, presencias marginadas, silenciadas y construye un espacio heterogéneo, híbrido. Esta hibridación diluye los límites temáticos y genéricos entre la Historia y las historias. Novelas como las que aquí nos ocupan además de

mostrar hechos, amplían la noción del acontecimiento histórico al incluir al personaje marginado.

En la obra de Rivera Garza podemos ver un esfuerzo por desvanecer las fronteras de género dentro del discurso que rechaza las limitaciones de la Historia para formular una heterogeneidad. Creemos que la redefinición de la Historia como parte de las historias –un lugar híbrido- no lleva a una crisis como explica Jameson, sino a otras opciones de las realidades sociales y culturales que buscan sus propias formas discursivas para representarse. La creación de espacios alternativos y la inclusión de los grupos marginados por la sociedad inevitablemente nos hacen pensar en una búsqueda de una credibilidad en el relato más allá de los límites de los anales. En nuestro análisis de la obra de Rivera Garza, partimos del supuesto de que lo histórico puede ser tratado como una fantasía pero además como un referente para darle verosimilitud a los espacios alternativos que también pertenecen a la Historia.

Las novelas escritas por Cristina Rivera Garza muestran una amplia gama de temas, desde una perspectiva histórica del México de principios del siglo XX, *Nadie me verá llorar* (1999), o una trama fantástica, *La cresta de Ilión* (2002), un texto polifónico sobre el amor, *Lo anterior* (2004), y una novela policíaca, *La Muerte me da* (2008), siempre con un interés de explorar el concepto inestable de la identidad genérica. En este capítulo estudiamos dos novelas *La cresta de Ilión*, y *Lo anterior*.

En *La cresta de Ilión*, escuchamos los ecos de los temas sobre la locura abordados en su primera novela, aunados a las resonancias intertextuales de los cuentos fantásticos de otra autora, Amparo Dávila. Como hemos dicho anteriormente, Rivera Garza es doctora en



Historia y es por eso que también vemos una preocupación político-social fluyendo por toda su obra.

La trama comienza con las reflexiones del narrador haciendo un *racconto* de los motivos que lo orillaron al límite de su conciencia. Él es un médico, trabaja en el “Hospital Municipal. Granja del Buen Reposo”, ubicado a la orilla del mar entre la Ciudad del Norte y la Ciudad del Sur (29). Una noche de tormenta llega a la puerta de su casa una mujer desconocida. Al observar el cuerpo mojado de la mujer descubre el hueso de la pelvis, quiere recordar el nombre de ese hueso pero no puede, y sólo admite, “La deseé” (14). Al final de la novela por fin recuerda el hueso ilión, “Un hueso ancho y acampanado, cuyas alas se extienden a cada lado de la espina dorsal. Al punto anterosuperior de las alas del ilión se le llama la cresta ilíaca” (158). Tal vez lo más significativo es que recordó “...también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo” (158). Esto último es el eje de esta novela, la búsqueda de la identidad.

Esta búsqueda de la identidad no se da solamente a nivel de género, sino también de una identidad nacional. En La cresta de Ilión encontramos una reflexión sobre las crisis ideológicas y sociales de los mitos tradicionales de nacionalismo, patriarcado y poder. Esta crisis que se da tanto a nivel individual como colectivo sugiere una necesidad y la posibilidad de imaginar una forma alternativa de pensar, o de ser.

El lugar geográfico del relato es un espacio fronterizo problemático. El personaje/narrador además de vivir una indefinición de género, también se mueve entre construcciones sociales alternas, cruzando constantemente las líneas divisorias entre “la Ciudad de Norte” y “la Ciudad del Sur”, implicando las de EEUU con México. En esta zona de cruce se deconstruye la identidad nacional.

Las líneas fronterizas oficiales más que divisorias establecen una zona cuya adyacencia la hace diferente a ambos países. Foucault, al interpretar la frontera como una heterotopía, siguiendo las ideas de Edward Soja, dice que las tácticas de normalización van a fracasar si en un solo lugar real se inscriben varios espacios: “The heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible” (25).<sup>43</sup>

Entonces, así como “uno” es el “otro” en ambas zonas, la heterotopía del área de la frontera permite que surjan nuevas construcciones culturales, como existen en los márgenes. De esta manera, esta novela explora identidades alternativas de género, y también permite un espacio de inestabilidad cultural.

Debra Castillo en *Easy Woman: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*, basada en Emily Dicks, describe el efecto de identidad marginal que prevalece en los espacios fronterizos: “Two or more referential codes operate simultaneously... In the U.S.-México border regions, there is no need to ‘become-other’; one is ‘other’ or ‘marginal’ by definition, by virtue of living between two cultures and being ‘other’ in both” (106).<sup>44</sup>

En la novela no hay una alusión clara a ninguno de los cruces oficiales en la frontera entre México y EEUU, pero sabemos que son zonas donde miles de personas transitan a contracorriente de los dominios territoriales y legales. El narrador desarrolla una serie de tácticas para sobrevivir los límites fronterizos: “...había que mostrar tarjetas de identificación y sonreír a ultranza; había que demostrar que se era un individuo sensato y productivo y no otro desahuciado más en busca de medicinas baratas y mujeres fáciles” (78). Los personajes

---

<sup>43</sup> Foucault, Michel. *Of Other Spaces*. Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16.1 (1986): 22–2

<sup>44</sup> Castillo, Debra A. *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.)

llevan las fronteras culturales más allá de los límites geográficos porque este espacio heterotópico les permite encargarse de sus procesos de construcción cultural y de género de una manera que cuestiona la validez y justificación de las fronteras nacionales.

Los hospitales y las prisiones para Foucault son heterotopías, estos espacios en donde la sociedad coloca lo anormal para la normalización, mientras el resto de la sociedad habita los espacios ciudadanos legitimados.

La narrativa de Rivera Garza, desafía a los valores y sistemas de gobierno respecto a las fronteras y divisiones nacionales y de género, que también cuestionan varias heterotopías sociales en las instituciones y espacios urbanos. Las heterotopías de los rechazados por la sociedad son definidas por el narrador como, "...la cárcel, a alguna institución de beneficencia, a los hospitales, o a mi moridero" (68). Tanto la prisión como el hospital representan la tumba, lugares donde la sociedad archiva sus sujetos inservibles.

Sin embargo, así como se redefine la zona fronteriza México/EEUU, también se desestabiliza la función excluyente del hospital desde su interior. Rivera Garza usa a una mujer, Amparo Dávila, para retar al poder patriarcal que perpetúa las nociones tradicionales de identidad, incorporando el sentido de indeterminación de esta frontera indeterminada para designificar el concepto típico de identidad nacional. Aquí el espacio marginal sirve para cuestionar las nociones estables de género y a la vez transgredir los bordes geográficos. Como la división entre México y EEUU, la división genérica de lo masculino y lo femenino demuestra ser un binarismo falso y, como dice Butler en *Gender Trouble*, un performance de la opresión institucional patriarcal que necesita revisión <sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> "The political assumption that there must be a universal basis for feminism, one which must be found in an identity assumed to exist cross-culturally, often accompanies the notion that the oppression of women has some singular form discernible in the universal or hegemonic structure of patriarchy or masculine domination. The notion of a universal patriarchy has been widely criticized in recent years for its failure to account for the

El narrador parece lidiar con el espacio fronterizo sin mayores dificultades, siempre y cuando él viva cerca del mar, no le importan las ideas tradicionales de identidad nacional, ni su identidad de género. Pareciera como si la visible cresta iliaca, que representa la diferencia física entre hombre y mujer, replica a esa zona fronteriza con su confusión política, social y geográfica. Hay una relación entre esta posibilidad como una alternativa al orden patriarcal. Esta novela que tiene lugar en un espacio fronterizo indefinido, abre una zona donde las figuras marginales desestabilizan el poder al moverse libremente entre estas fronteras, tanto geográficas como genéricas.

Esta novela habla del caos y la crisis de género del personaje masculino a quien cuestionan insistentemente las mujeres. El aspecto principal de esta novela es un libre fluir que escapa las nociones fijas de identidad, una exploración de las variaciones y proximidades de lo masculino y de lo femenino, y el desarrollo de estructuras del lenguaje y poder alternativas que deconstruyan las nociones patriarcales y de identidades nacionales tradicionales. Esta novela considera la identidad como inaccesible dada la corriente de estructuras de poder y lenguaje. En vez de eso, la narrativa propone un orden alternativo o lo que Lucy Sargisson llama utopía de género (*Utopian Bodies and the Politics of Transgression*. p.3 ).

Judith Butler estudia las manifestaciones del silencio con respecto a la multiplicidad de lo femenino debido al control del discurso falogocéntrico. Ella insiste en que el género

---

working of gender oppression in the concrete cultural contexts in which it exists. Where those various contexts have been consulted within such theories, it has been to find ‘examples’ or ‘illustrations’ of a universal principle that is assumed from the start. That form of feminist theorizing has come under criticism for its efforts to colonize and appropriate non-Western cultures to support highly Western notions of oppression, but because they tend as well to construct a ‘Third World’ or even an ‘Orient’ in which gender oppression is subtly explained as symptomatic of an essential, non-Western barbarism. The urgency of feminism to establish a universal status for patriarchy in order to strengthen the appearance of feminism’s own claims to be representative has occasionally motivated the shortcut to a categorical or fictive universality of the structure of domination, held to produce women’s common subjugated experience” (p. 6-7).

consiste en “posturing as the foundational illusions of identity (Gender, 34)”. Este problema de género y poder juega un papel importante a través del proceso de auto identificación del protagonista y narrador. Para Rivera Garza, la identidad individual o nacional, vista a través de la historia, toma una nueva forma y se entiende en diferentes maneras a las del pasado. La identidad no es un estado o lugar a donde uno llega, sino algo que está para ser transgredido.

*La cresta de Ilión* presenta una historia fragmentada de un doctor que trabaja en un hospital psiquiátrico. Este personaje hospeda a dos mujeres desconocidas en su casa a la orilla del mar por un lapso de tiempo indeterminado. La identificación de género del doctor es el motivo principal del texto. También, la identidad de una de las mujeres, Amparo Dávila, es un enigma persistente. Es interesante notar que el nombre de Amparo Dávila es homónimo del de la escritora mexicana de ficción perteneciente a la *Generación del Medio Siglo*.<sup>46</sup>

El encuentro inicial entre el doctor y el personaje Amparo Dávila empieza con una tensión sexual que caracterizará su relación a lo largo de la novela desde que admite que la desea (14). Refiriéndose a la cresta ilíaca de Amparo, el narrador reconoce que los paradigmas lingüísticos y científicos no le conciernen en ese momento, sólo la atracción que él siente por la mujer desconocida. Desde la presentación inicial de Amparo, uno puede interpretar el título de esta novela como una metonimia de “mujer” por la definición anatómica-científica del sexo. Como se anotó antes, Amparo cuestiona el género sexual del doctor, provocando ambigüedad en la historia. La focalización de la narrativa en este personaje femenino refleja el sentido de inestabilidad del texto en términos de carácter e identidad. Aunque el doctor narra en primera persona, su mirada se enfoca en los personajes

---

<sup>46</sup> Amparo Dávila (México, 1928). Publicó su primer libro de poemas *Salmos bajo la luna* en 1950, y en 1954 *Meditación a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades*. Su obra narrativa incluye *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964). De 1966 a 1967 fue becaria del Centro Mexicano de Escritores. En 1977 obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia por su colección de cuentos *Árboles petrificados*. Sus apariciones en espacios intelectuales y académicos han sido relativamente escasas, y la crítica literaria con frecuencia la ha olvidado.

femeninos, particularmente en Amparo, quien se establece como la principal figura de poder. El narrador describe sus percepciones iniciales del personaje misterioso de Amparo:

Recuerdo sobre todo sus ojos... eran enormes, tan vastos que, como si se trataran de espejos, lograban crear un efecto de expansión a su alrededor... los cuartos crecían ante su mirada... Y esa fue, quiero creer, la segunda razón por la cual la dejé entrar en mi casa: el poder expansivo de su mirada” (14)

Mientras el origen y el propósito de su llegada a la casa del narrador permanecen desconocidos, Amparo se presenta como la mujer que ejerce el control sobre otros. Ni el doctor ni la ciencia determinan las nociones de género en la novela. En vez de eso, Amparo complica aún más el género cuando le revela al doctor: “Yo sé que tú eres mujer” (56). Con estas desconcertantes noticias, el narrador trata de asegurarse de su papel como hombre y constantemente hace énfasis en su masculinidad con expresiones como: “soy un hombre al que se le malentiende con frecuencia” (20), o “me escondí para tocarme y comprobar que todo seguía ahí, en su sitio: mi pene y mis testículos y mi escroto y todas las evidencias que contradecían flagrantemente la aserción de Amparo Dávila” (66).

La ansiedad de género<sup>47</sup> y la necesidad de asegurarse de ser “él mismo” recuerda lo que dice Butler acerca de que “gender is not a noun” (*Gender* 33). En otras palabras, el género es algo que uno hace en vez de ser solamente una realidad predeterminada. El personaje no solamente tiene que actuar su masculinidad, sino que también tiene que tener un

---

<sup>47</sup> Raewyn Connell, habla en su libro *Masculinities* sobre las teorías de masculinidad de Alfred Adler para explicar esta ansiedad de género y sus efectos, “...there is weakness (and Adler had the idea that neurosis was often triggered by some physical weakness or inferiority), there will be anxiety which motivates an exaggerated emphasis on the masculine side of things. This ‘masculine protest’, in Adler’s famous phrase, is central to neurosis. It means over-compensation in the direction of aggression and restless striving for triumphs” (p. 16).

contacto físico con sus órganos sexuales para asegurarse de su identidad masculina. El personaje de Amparo Dávila continúa deteriorando la auto-percepción del doctor y exagera aun más su “problema de género”. Este tipo de desestabilización es a lo que Debra Castillo se refiere cuando ella caracteriza “the loose woman” una “sexually transgressive” o una mujer “powerfully sexualized” (31-32).

Otra definición parecida a la de Castillo es la de Doris Sommer quien por su parte dice que lo socialmente transgresivo es la presencia de una mujer claramente sexualizada, “...unproductive eroticism is not only immoral; it is unpatriotic and often related to the barbarous prehistory of the American mission and can be represented by ‘unnatural’ women for whom sensuality is power” (90). Al revisar el trabajo sociológico de “las mujeres fáciles” en México, Castillo descubre la función específica normalizada de la transgresora sexual: “Men need these other women as outlets for their own stronger sexuality and as protective buffers to save decent women from the corrupting knowledge of their own potencial sexual desires” (12). Cristina Rivera Garza juega con los límites de “las mujeres fáciles” y coloca a Amparo como la testigo de un mundo con una narrativa surrealista, el cual tiene poco parecido con el mundo empírico de la verdad y la falsedad.

La incertidumbre del doctor se transforma en ira cuando Amparo insiste en esclarecer su género al referirse al personaje con adjetivos y sustantivos que denotan su feminidad. El doctor empieza a buscar su identidad masculina, lo que provoca un examen de los diferentes estereotipos asociados con ambos sexos. El narrador empieza a obsesionarse por probar su masculinidad, y entonces sodomiza y es sodomizado por las Urracas, dos hermanas que trabajan en el hospital (67).

Al tratar de afirmar su masculinidad, el narrador inicia una relación sexual heterosexual con las Urracas. Cuando el narrador no puede sentir satisfacción de esta manera, se sorprende cuando descubre que la combinación de placer y dolor al asumir un papel sumiso al punto de ser penetrado, es lo que él desea. En su lectura de esta novela, Carlos Castellanos<sup>48</sup> dice que el encuentro y la inversión de los papeles sexuales marcan la “disipación de la identidad” (114), creemos en cambio, que esta ruptura presenta los procesos de identidad que se requieren para pensar en forma diferente a las viejas certezas de los binarismos sexuales, más que disiparlos.

En contraste con las ideas de identidad fija y uniformidad de la modernidad, observamos la multiplicidad posmoderna en los diferentes nombres de algunos personajes. Por ejemplo, Amparo Dávila también se conoce como “la Verdadera”, “la Falsa”, “la Desaparecida”, “la Emisaria”, “La Pequeña”, y “la Muchacha Remojada”; la antigua amante es “la Traicionada”, “la ex-Amante”, “la Mujer del Jueves”, y “la Mujer de Todos los Días”. El uso de múltiples nombres hace énfasis en la naturaleza cambiante de la identidad de los personajes. Esto representa una desasociación posmoderna del significante y crea un espacio de duda respecto al sentido y el lenguaje. Parafraseando a Toril Moi, la mentalidad masculina privilegia la razón, la unidad, y el orden, mientras silencia la irracionalidad, el caos y la fragmentación, lo que simboliza lo femenino (109).

La incertidumbre del narrador causa la búsqueda de una atenuación a través de la verdad y el saber. Él intenta encontrar a Amparo Dávila en los textos históricos escritos que han sido olvidados, y después, busca a la autora en persona, a Amparo Dávila, ahora una

---

<sup>48</sup> Castellanos, Carlos A. “Ambigüedad en la identidad: *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza.” *Revista de literatura mexicana contemporánea* 10.24 (2004): 111–15.



anciana, quien también identifica al narrador como una mujer en varias instancias (citas p.82, 85).

El deseo del narrador de investigar a Amparo Dávila habla de la confianza del falogocentrismo ante la acumulación de datos como medio para establecer la verdad. Así como usa su conocimiento científico y referencias médicas para diagnosticar y tratar enfermedades, el narrador intenta resolver el misterio de Amparo Dávila con datos y fechas. De esta manera intenta forzarla a ubicarse en el contexto falogocéntrico para “curarse” de su problema de género. De acuerdo con Butler y Moi, mientras el sexo se refiere a las características biológicas, el género tiene que ver con los procesos de construcción cultural, social, psicológico y una serie de comportamientos que caracterizan lo femenino y lo masculino. Lo que se asume como una correlación “natural” entre femenino/mujer y hombre/masculino son construcciones culturales llevadas a cabo por un performance que siguen estas fórmulas sociales.

El género también pierde importancia entre los pacientes del Hospital, quienes viven en un estado asexual. Al aproximarse a su muerte, ellos representan las prácticas de género neutral. El narrador nota, “...un mínimo contacto a con lo que pomposamente se llamaba la realidad, a estos pacientes poco les podía importar si en vida habían sido hombres o mujeres” (99). Estos pacientes están al margen del dominio de la vida social activa, y demuestran esa grieta en el sistema falogocéntrico que no los toma en cuenta. Los ancianos aislados de la realidad no tienen género. El narrador concluye que la forma en que el humano actúa en la sociedad no debería determinarse por las prácticas sociales, “si por casualidad de la desgracia yo era una mujer, nada cambiaría. No tenía por qué volverme ni más dulce ni más cruel”

(100). Con ejemplo en donde los conceptos convencionales de sexo y género no aplican, el narrador se da cuenta de una existencia potencialmente nueva.

Cuando el narrador medita sobre la posibilidad de ser una mujer, se da cuenta que esto no cambiaría la esencia de su existencia. El narrador remite el origen de su confusión a su relación con su ex amante, la Traicionada: “la información sobre mi cambio de género se originó con ella” (58). Además, Amparo Dávila, “la Falsa”, refuerza lo anterior al revelarle: “Yo sé que tú eres mujer” (56).

A través de la narrativa, la distinción entre femenino y masculino se vuelve borrosa, y el código de género se convierte en algo obsoleto. En cuanto el narrador deja de pensar en reafirmar su masculinidad, surge en su memoria reprimida el recuerdo de un episodio romántico de su adolescencia, durante

...ese periodo nebuloso en que el yo todavía no adquiere los candados de la costumbre o de los significados; esa etapa en el desarrollo humano en que, de hecho, uno se ve forzado a escribir las palabras yo, hombre o sensación, en itálicas. No se trataba, pues, de un hombre sino de Alguien, así, sin más: Alguien con los rizos rubios cayéndole en cascada sobre la frente; Alguien con la boca ancha y los ojos turbios; Alguien con tiempo de sobra en los bolsillos.” (113)

Así como en la vejez, esta etapa de la infancia le ofrece al narrador la experiencia de las representaciones variables de género, y se refiere a esta experiencia como si fuera algo anterior al lenguaje. Pensamos en las teorías de Kristeva y Cixous sobre el lenguaje en la fase edípica y libre de la Ley del Padre. Este episodio sugiere que el narrador recuerda esta etapa

de su vida en donde el género y la identidad estaban libres de las construcciones culturales y sociales<sup>49</sup>.

Otro aspecto de esta novela en donde se sugiere la construcción de otras formas de género es el desarrollo de un lenguaje alternativo llamado “glu” (73). Amparo y “la Traicionada” inventan y usan el lenguaje “glu”, excluyendo al narrador quien no comprende este código, “...descubrí que compartían palabras totalmente desconocidas para mí.” (38), “Me sentí aislado y débil como un exiliado que vive en un país que nunca le resultará familiar” (39). El doctor tiene que relatar y justificar la visita de estas dos mujeres al director del hospital y después de caminar con él por la playa, lo invita a conocerlas. El director es un hombre diferente y fuera del ambiente mortífero del lugar. El narrador nota “...un perfume discreto que despedía su cuerpo”, y señala que su “...manera de caminar como sobre nubes y la larga medida de sus movimientos lo sacaban a él, y a quien tuviera la fortuna de estar a su lado, del establecimiento, transportándolos hacia lugares remotos” (106); y por último, “...un hombre de ademanes parsimoniosos, delicados, que hace gala, además, de su falta de agresividad” (107). Cuando el director general del hospital llega a la casa de narrador, La Traicionada se siente relegada porque Amparo, La Falsa, le da toda su atención al huésped y se dirige a ella en su lenguaje “glu”, “-Glu nascenta frame ni glu kuji tyui, na pa glu? – susurró en el tono más dulce y más desesperado que le había oído desde que la conocía” (118). Todos se sorprenden pero la sorpresa es aún mayor cuando escuchan al Director General murmurar “– Glu hiserfui glu trenji fredso glu, glu-glu–” (119). El narrador obviamente se sorprende y se pregunta cómo y dónde pudo el director haber aprendido el lenguaje “glu”, “...me pregunté, por ejemplo, si sólo ciertos hombres de indudable gusto

---

<sup>49</sup> Ver Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, y Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*.

sofisticado podrían tener acceso a ese lenguaje privado” (119). De esta manera el lenguaje que comparten Amparo “la Falsa”, “la Traicionada” y el Director actúa como una frontera lingüística y social que impide al narrador entrar a la zona segura que ellos comparten. Cuando tiempo después se encuentra con Amparo “la vieja” entra en una especie de trance y puede entender este lenguaje a través de un pensamiento pero se niega a aceptar como se niega a aceptar su género. El género, al igual que el lenguaje, fluye como el agua,

--¿Has tocado las palabras? –me preguntó a su vez. Afuera, la tormenta caía sobre la realidad. Glu. Glu. Glu. Gotas de agua sobre agua. Glu.

--No –dije con toda sinceridad. (141)

Al principio, el lenguaje “glu” actúa como una frontera lingüística y social, marginando completamente al narrador. Después, cuando por fin logra decodificar el lenguaje en aquel trance, se da cuenta que es inútil tratar de descubrir la verdadera identidad de Amparo, así como también es inútil el tratar de determinar su género sexual basado en binarismos. El lenguaje lo entienden aquellos que saben que el lenguaje, así como el género, es fluido como el agua. A lo largo de *La cresta de Ilión* encontramos continuas intertextualidades con la obra de Amparo Dávila (la escritora real), especialmente con el cuento “El patio cuadrado”<sup>50</sup>. En el epígrafe de la novela de Rivera Garza subtítulo “Invitación primera” vemos que este fragmento explica el agua como elemento de la escritura,

-¿Pero qué hacen los libros dentro de la piscina?- le pregunté sorprendida-. ¿No se mojan?

---

<sup>50</sup> Amparo Dávila (1928). *Árboles petrificados* (1977) “El patio cuadrado”

-Nada les pasa, el agua es su elemento y ahí estarán bastante tiempo hasta que alguien los merezca o se atreva a rescatarlos.

-¿Por qué no va usted por él?- dijo mirándome de una manera tan burlona que me fue imposible soportar.

-¿Por qué no?- contesté al tiempo en que me zambullía en la piscina. (11)

El agua fluye, al igual que la escritura y el género. Si estos tres elementos no pueden fijarse, la identidad que se derive de la escritura aparecerá siempre inestable.

Dos de los temas principales en *Lo anterior*, son la preocupación por el lenguaje y la escritura, y el discurso cultural del comportamiento femenino: se trata de un hombre que no entiende a una mujer y por eso la llama “la mujer de otro planeta”, entre otros nombres.

Es obvio que la lectura de esta aparentemente novela corta requiere de un lector dispuesto a jugar con la fragmentación y las ambigüedades. A diferencia de *La cresta de Ilión*, esta novela no tiene un discurso histórico-social, pero hay un discurso de género sobre el amor y un cuestionamiento de los papeles de los personajes, es decir, sobre las identidades genéricas. Tampoco hay un diálogo con otra autora (como con Amparo Dávila) pero lo que sí encontramos es una autorreferencialidad y un reto a descifrar los signos como subtítulos de los capítulos, como sucede en *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco quien usa ideogramas. En *Lo anterior* vemos los palos de la baraja (diamante, trébol, corazón y picas), símbolos de matemáticas ( $\neq$ ) y ortográficos (. -). Esto motiva al lector a pensar en las posibilidades de descifrarlos para experimentar varias posibilidades de lectura.

Esta novela empieza con la historia de una mujer que fotografía el desierto y encuentra a un hombre moribundo. El tiempo no importa, el espacio es el centro, siempre hay

un regreso en espiral a la imagen del desierto. En Lo anterior, hay una intención de estabilizar las identidades de los personajes pero el punto central de la novela es descubrir la identidad del sujeto narrador. Por momentos escuchamos la voz de una narradora pero también la sospecha de que no hay una esencia de ella y que se asume en la posibilidad de ser un narrador. En la revisión que hace John Stubbs Brushwood de las novelas mexicanas dice: ...probablemente existen dos clases de identidad inestable, una que se aprecia en novelas que ponen en duda la realidad de lo que ordinariamente aceptamos como real, y una segunda que remite al problema existencialista de la crisis de identidad. (Brushwood, p. 83)

Hay una preocupación del escritor por entender su propio quehacer y hacer. En el primer capítulo, la voz de un narrador omnisciente describe el momento en que la fotógrafa descubre a un hombre en el desierto. El capítulo termina con esta afirmación: "...Todo empieza en realidad por querer saber. El mal siempre empieza por querer saber. Más" (14). En el quinto capítulo "Antefuturo", esta frase se repite, primero bajo el subtítulo "Identidad" desde la perspectiva de la fotógrafa, y después bajo el subtítulo "≠" desde la perspectiva del hombre del desierto. Hay la necesidad de saber cómo es que inicia el amor, pero en realidad la gran pregunta sería cómo, cuándo y dónde comienza la escritura y por lo tanto la identidad imprecisa entre un cuerpo y otro. El amor es sólo el pretexto, el amor sirve como la imagen del límite del mundo, es la zona imprecisa, y por lo tanto de una zona fronteriza. En esta novela hay una reflexión sobre la conexión entre el amor y la escritura y nos muestra que el amor es una construcción a posteriori. Por ello leemos en varias instancias la frase escrita en un papel arrugado, encontrado en la bolsa del hombre del desierto: "El amor siempre ocurre después, en retrospectiva. El amor es siempre una reflexión." (14, 18, 23, 31, 36)

La novela empieza y sigue sobre una línea de identidades inestables que nos hace cuestionar quién habla, quién escribió el mensaje en aquel papel arrugado, quién pregunta, quién escucha. Estas preguntas nos llevan al texto mismo y no a un referente exterior.

Descubrimos a una mujer siempre preguntándose, un médico que la cuestiona y un hombre que imagina que tiene que recordar algo que ha olvidado, de ahí el título. Lo anterior es la narración de la especulación sobre la fantasía de que hubo algo antes del amor.

Varias historias se esbozan en la narración: la de una mujer que encuentra en el desierto a un hombre moribundo, la de un hombre sordomudo rescatado del desierto, la de un hombre que sueña a una mujer de otro planeta, la de la Mujer de Otro Planeta, la de un Hombre del Restaurante y la mujer que escribe lo que él dice, la del hombre de la carretera, la de la Mujer Enamorada. Tal vez es sólo se trate de la historia de una mujer y un hombre –un médico– en una terraza, vista desde diferentes historias.

El único personaje de Lo anterior que tiene una descripción física exacta es el hombre del desierto en el capítulo tres “señas particulares”. Los demás personajes sólo cumplen con funciones actanciales dentro de la historia, y su subjetividad queda reducida a sus actos: la Mujer de Otro Planeta, el Hombre del desierto, el Médico, la Mujer Enamorada, el Hombre el Restaurante de la Esquina, la Mujer que Escucha y Escribe. Estos personajes son conjeturas de la narradora y se comportan de una manera extraña en espacios interiores o exteriores casi indeterminados: el espacio íntimo: la casa, la habitación con vista al desierto donde no hay límites, donde se mueve la imaginación y los sueños, donde las cosas no tienen nombre; el espacio exterior: la terraza de la casa, el restaurante de la esquina, lo público, lo normal, lo real, lo masculino. Los lugares no son puntos de referencia sino sólo puntos de partida que llevan a los personajes a otros espacios imaginados:

Le gustaba ir al desierto por las tardes... La urgencia la llevaba siempre ahí, a la orilla de la orilla, ahí donde la tierra adquiriría la faz de otro planeta. Pensaba en Urano. Pensaba en Saturno. Pensaba en lugares que no conocía y se los imaginaba en todo detalle. Luego cerraba los ojos y los veía. Los creaba. Se iba a vivir a ellos. Se confirmaba a sí misma. Presenciaba la develación de su propia hipótesis. Su propia posibilidad. (15)

La narración se compone de acciones virtuales, hipotéticas de lo que habría de haberse concretado el amor. La narradora, entonces, necesita crear el espacio más allá del mundo, un espacio adecuado, casi creíble, para explicar el encuentro de varias voces. La descripción de los espacios es mínima, sólo se traza si es necesaria para explicar una acción. El desierto queda señalado como el espacio apropiado:

Al inicio, cuando ya se encontraba en su campo de visión pero no en el de su conciencia, supuso que se trataba únicamente de la sombra de una roca. Se aproximó poco a poco, con el rostro detrás de la cámara, apretando el disparador una y otra vez. Sin saber. (13)

Esta frase se repite desde diferentes voces y en diferentes momentos sugiriendo la reiteración de un inicio, y quizás por ello mismo la necesidad de contar de nuevo la misma historia, pero desde diversas focalizaciones, lo que sugiere también la necesidad de repensar la misma imagen desde múltiples puntos de vista. Se lleva a cabo un proceso de reflexión y reconocimiento mediante imágenes que responden a varios intentos de conocimiento. Fotografiar lleva al acto de elegir imágenes -inicios posibles de una historia-, busca respuestas a las preguntas básicas al hurgar en la conciencia. El otro personaje en la historia inicial, además del hombre del desierto, es su amante -el médico- quien le cuestiona sus



acciones e intenciones. Él, como médico, quiere saber todo, siempre cuestiona a la mujer sobre el hombre del desierto y la relación casi telepática que parece existir entre ellos.

Éste es el inicio –le murmura al oído-. Hoy el hombre del desierto me ha contado el inicio.

...

¿Estás segura?

¿De qué?

De que éste es el inicio.

La mujer vuelve a despegarse de él. La barbilla sobre las manos abiertas. La mirada sobre la pared blanca. La evaluación. El riesgo.

No –susurra-. En realidad no estoy segura de eso. (41)

Así, la pared blanca es el espacio visual para reflexionar, incuestionablemente representa a la mente. La mente del hombre es un espacio en su imaginación, el desierto es un espacio de la realidad ficcional del texto. Recordemos que la ficción es un discurso mimético que construye un universo de experiencia mediante el lenguaje y en el que se guarda una relación de verosimilitud con el referente. El espacio de esta novela está construido con varias historias que conforman una puesta en abismo. Unas están incluidas en otras:

Ésta es la historia de cómo una mujer está siendo tocada por la muerte.

Y la historia de una mujer que visita otro planeta.

Y la historia de una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer.

Esta historia contiene a las tres anteriores.

Es la historia de una terraza (que es el comienzo).

La historia diminutiva de la resolana (que es otra manera de decir tu muerte).

Esta historia contiene a las cinco anteriores. (161)

La historia escrita del amor se vuelve el camino hacia una tumba en donde se intenta explicar la vivencia del amor ya después del amor, cuando ya sólo es la historia que contiene varias historias, en tanto espacio verbal en el que cada una responde al mismo intento de concretar el inicio. Podría parecer una estructura de cajas chinas porque propone representaciones diferentes de una misma acción que casi llegan a replicarse.

La historia del hombre de la carretera que siempre pregunta para establecer la identidad de la Mujer de otro Planeta, se relaciona estrechamente con la del médico y la fotógrafa. Hacer preguntas con el objeto de establecer identidades se convierte en la constante de las historias ubicadas en un espacio abismado, el cual se vuelve un recurso especular íntimamente conectado con la búsqueda ficcionalizada de la narradora, “-¿Quién está detrás de la tercera persona? –vuelve a preguntar-. ¿Es una mujer o un hombre?” (38).

En varias ocasiones metaforiza al relato identificándolo con una habitación y lo llama “recámara fresca de la conversación”, “habitación de las palabras”, “cuarto de la conversación” y hacia el final de la novela afirma:

Pero el hombre imaginado por mí ha seguido a la mujer que, después de un intercambio parco de palabras, lo ha invitado a ver el atardecer desde la terraza de su casa. (Todo esto dentro de mi imaginación, que es o puede ser un cuarto, cuando no tengo más, ninguna otra cosa por hacer.) (148)

El lenguaje es una posibilidad de crear un espacio ficticio en el que ocurren acciones imaginadas que remiten a la acción fundamental de crear una historia que, finalmente, muestra la recreación de una subjetividad ausente.

Como anotamos anteriormente, el tiempo no está determinado como el espacio –el desierto- pero sí sentimos que está descrito en una espiral que avanza o retrocede sin anunciarse. Rivera Garza dice en una entrevista: “Creo en un lector que guste de aventarse a las palabras como si fueran abismos, un lector que tenga tolerancia por la incertidumbre, un lector con capacidad de asombro, que no necesita saber o asirse de... para lograr entrar en la historia”<sup>51</sup>.

Por eso insistimos en que, *Lo anterior*, es una reflexión sobre las posibilidades creativas del lenguaje; las palabras son extensión, espacio, imágenes, reflexiones y conjeturas sobre algunas palabras como nada (39) hoyar (51), sargazo (92), resolana (161),

Es la historia de una terraza (que es el comienzo).

Es la historia diminutiva de la resolana (que es otra manera de decir tu muerte)” (161).

...

Ahora, de cara al mar, con más conocimiento sobre los mecanismos del planeta ajeno, se lo podría decir. Ahora, después de nada, con esa respiración pausada de alguien que se encuentra, por fin, fuera de la nada, sí sería capaz de contárselo... Si se da, si ocurre el proceso sólo podría ser descrito cabalmente con la palabra nada. Si se da, si ocurre, el proceso sólo puede existir después. (109)

---

<sup>51</sup> Jorge Luis Espinosa, “Cuestiona el discurso violento del amor: La nueva obra de Cristina Rivera Garza, *Lo anterior*, indaga qué pasa antes del enamoramiento”, en *El Universal*, martes 20 de abril de 2004, Sección Cultura, p. 3.

Esta palabra, nada, es la que concentra la idea de que sólo están puestos los elementos narrativos y no hay ninguna acción aún, pues nunca se concreta la relación amorosa. Sin embargo, lo que el proceso textual refleja es el esfuerzo por construir un pre-proceso de un texto en el que la actividad fundamental es hacer un relato del relato. Observamos que el movimiento de las palabras sirve para extender el sentido de las frases hoyadas, de esos silencios cuando el médico ve en la terraza de la casa al hombre del desierto y la mujer,

¿Qué sucede en las cabezas de los dos cuando callan? ¿Cómo es que el silencio no aparece en las historias que oye después? Ese vacío, la aglomeración de todas esas palabras no dichas entre los dos, entre los tres, lo desasosiega. Un sobresalto. La duda. Atosigado por la duda vuelve a repetir la palabra resolana y, bajo su eco, vuelve a cerrar los ojos. (87)

Las palabras, las frases, las historias insinúan el inicio del proceso del enamoramiento nunca alcanzado en la anécdota de Lo anterior y, en última instancia, conforman una narración abismada de los esfuerzos por crear una historia. Lo anterior está formada por historias discontinuas que tienen como centro no una historia sino un intento, una búsqueda de articulación. En el capítulo IV, el narrador o narradora busca una identidad. La mujer es la que escucha al Hombre del Restaurante y escribe lo que él dice. El sujeto de la escritura es un él y no una ella, él es “el hombre de otro planeta”, el que inventa sonidos, es un ventrílocuo, “El sonido de un hombre que hace sonidos frente a una mujer que guarda silencio” (119), es decir, él es el de las muchas voces, de la voz que viene del vientre.

La multiplicidad de voces que le permite a la narradora focalizar el relato desde diversos ángulos, la conduce, en el fondo, a saber algo más de ella como autora. En el proceso ella va descubriendo más de sí misma. Se cuestiona si este Hombre del Restaurante tiene un doble en su interior, un doble femenino,

Dice que todo tiene que ver con una habitación. Y una mujer. Y eso es lo único que me queda claro un poco después del inicio: todo aquello se lleva a cabo en una habitación y, dentro de ella, ella habla. Y ella puede ser la habitación o la mujer, da lo mismo. (130)

El espacio imaginado del discurso puede ser la habitación o la mujer, “La boca de una mujer. O esa pieza que actúa como la boca de algo. La entrada. El agujero original. La cavidad. El hombre del restaurante de la esquina pronuncia la palabra «boca» una y otra vez” (132).

Si imaginamos la acción de estos personajes como si estuviéramos en el teatro y tras bambalinas, observando al sujeto narrador creando uno a uno estos personajes, podríamos observar cómo estos personajes tienen una conciencia de quien los narra,

Dice que la mujer actuaba como la boca de alguien más. Luego se queda callado, observando a una mujer que habla sola del otro lado de la ventana del restaurante. La esquina del mal. La esquina donde los fantasmas del mundo deletrean el cuerpo de lo que no está. (140)

Con esta postura en un umbral, se crea esta sensación de discrepancia, el hombre le narra a la mujer que escribe la historia de una mujer que inventa entidades inexistentes. Ella está sola, pero el personaje es capaz de verla en la realidad ficcional. Parece que la narradora quiere fingir y hacerse pasar por la voz de otro. Ahora entendemos mejor la afirmación de que es “la historia de una mujer que está contando la historia de un hombre que es sólo una mujer”.

Vemos la creación de una narradora que está buscando la posibilidad de que la voz que ella imagina y escucha sea la de un hombre. La narradora se convierte en una ventrilocua al dar voz a otro en su escritura. Ese otro surge de ella como voz rescatada del olvido. Sospecha que existe la posibilidad de que sea alguien más quien la esté recordando. La narradora cambia su función con el Hombre del Restaurante, quien deja correr imágenes,

...el hombre besa y desnuda, acaricia, abre, explora. Hurga dentro. Esculca. Ve.

Sobre todo eso: ve. La boca, dice. Le gusta la boca. La entrada. El orificio. Horadada con los dedos. Chupa. Traga. Cierra los ojos. Saliva. Gime. Abre los ojos. Ve otra vez. Huele. Saborea. Los dedos de nuevo. Dos. Tres. Adentro. Afuera. ¡Ah! La boca.

(132)

Sin embargo, al final de ese fragmento, la autora parece llegar a la idea de que es una mujer la que tiene esa función: “Esto es lo que pienso: una mujer. Por fin. Una mujer” (132). Ha llegado a una certeza sobre quién es la que habla en voz de otros. Rivera Garza hace coincidir la identidad inestable que caracteriza a la metaficción con la identidad inestable de los géneros.

En los cuerpos hay, además de su clasificación física de hombre y mujer, el juego de la performatividad que los vuelve inestable. La autora usa la metaficción y la teoría de género para cuestionar la construcción de la identidad. Al no definir el género, Rivera Garza lo lleva a un problema de escritura, en tanto que tematiza el asunto de no poder elegir quién es la voz que narra.

Cuando la narradora imagina al ventrilocuo como un texto polifónico, el Hombre del Restaurante comienza a experimentar lo que la palabra boca connota. La boca es emisora y

receptora, pronuncia palabras pero también degusta, y concluye que es el espacio original del que emerge todo. Incluso es el emisor de otras voces: “Una voz que, siendo propia, se hacía pasar como de otro -dice y cierra la boca inmediatamente después. El sonido de la clausura de un libro” (151). Con esto, la narradora insinúa que el autor es una autora.

La novela se mueve en la insinuación, en el inicio de un descubrimiento. Muestra a los personajes en una confusión anterior a la definición de una historia. El proceso de aclaración produce la escritura misma. Rivera Garza ficcionaliza la dificultad de precisar una historia, determinar al narrador, de reordenar el tiempo y el espacio de la fragmentación y el cambio de miradas, y con ello reitera el estadio primario de la cora de Kristeva.

Vemos este estadio una y otra vez a lo largo de la narrativa como un lugar desde donde se propone otro lenguaje, otro plano para observar, otras formas de escritura para que existan personajes fluidos, textos que exijan un lector participante, un lector informado y dispuesto a los enigmas. Como vimos en los relatos de *La guerra no importa* a ese personaje inventado -Xian- pasar de una narración a otra, fluidamente como el género secreto del médico en *La cresta de Ilión*, así vemos en *Lo anterior* la lucha del autor por existir a múltiples voces. Al lanzar estas múltiples probabilidades de expresión, Rivera Garza lanza una propuesta para encontrar cómo cambiar el lenguaje, los conceptos de identidad y los nuevos ángulos para observarnos. Parafraseando a Bajtín, el individuo se construye por lo social y su estado de conciencia dialoga con otro ente social (citar--).<sup>52</sup> En otras palabras, no hay una conciencia individual sino social que dialoga constantemente. Así como la literatura, la vida es dialógica y este intercambio no ha terminado, continúa.

---

<sup>52</sup> Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

## CONCLUSIONES

Examinamos en la narrativa de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza una propuesta para la creación del lugar en donde haya un espacio para la producción literaria mexicana que continúa lo que ofrecen las producciones del pasado, desde los escritores de la *Generación de Medio Siglo*, las innovaciones del *boom*, hasta las recientes posibilidades posmodernas de la *generación del crack*.

A lo largo de su narrativa observamos preocupaciones como temas recurrentes: las posibilidades de un lenguaje que permita borrar las categorías genéricas, la idea de un lugar donde el sujeto se desarrolle sin tener que elegir entre la represión de su identidad y la absoluta adhesión al sistema hegemónico, y la realidad histórica en el contexto actual.

El término “feminismo posmoderno” trata de evitar el pensamiento falocéntrico, es decir, la idea de que todo gira alrededor de la palabra masculina. Aunque es una relación problemática, el feminismo posmoderno elabora teorías desde donde podemos estudiar los márgenes de género sexual que se desdibujan en la narrativa de Rivera Garza. Estudiamos bajo el rubro de “feministas francesas” a tres teóricas que aunque no todas han nacido en Francia, las tres viven y han desarrollado sus teorías en la Academia francesa. Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray parten desde las teorías existencialistas de Simone de Beauvoir, de la deconstrucción de Jacques Derrida, y el psicoanálisis de Jacques Lacan. Las tres tienen una base similar pero sus teorías varían considerablemente.

Hélène Cixous usa las nociones de Derrida sobre *différence* para contrastar la escritura femenina con la literatura y rechazar las oposiciones binarias basadas en la dicotomía hombre/mujer y dando siempre una connotación positiva al lado del “hombre” y



una negativa al de la “mujer”: cultura/natura, día/noche, palabra/escritura, etc. Es decir, la mujer siempre va a ser “lo Otro”. Para Cixous es importante la escritura de la mujer porque es múltiple y llena de placer, como su sexualidad. Este optimismo la separa de las teorías tanto de Derrida como de Lacan que toman la idea de la palabra o logos, como el falo donde todo se centra (logocentrismo).

Luce Irigaray quiere liberar lo femenino del pensamiento filosófico masculino incluyendo de las teorías de Lacan y Freud. Recordemos las teorías de Lacan sobre la fase imaginaria que es donde se da lo prelinguístico donde el niño o niña todavía no puede diferenciar su imagen con la del espejo. Cuando se da cuenta de su error, es cuando entra al orden simbólico donde asume su “yo” como sujeto. Irigaray dice que dentro del imaginario (la función cora) hay espacio para lo femenino y lo masculino. Para Lacan, el niño tiene que pasar a lo imaginario y entrar al orden simbólico, y las niñas nunca resuelven su problema de la fase edípica y se quedan en ésta (la función tética). Irigaray se rehúsa a aceptar la vida de la mujer en el imaginario como algo lamentable sino como una oportunidad para experimentar múltiples posibilidades de desarrollo.

Kristeva lo maternal o el semiótico no es opuesto al orden simbólico sino parte de él. Para ella el elemento clave de lo simbólico es lo que hace que haya un argumento racional, lineal, objetivo, es decir, perfecto para la palabra escrita. En cambio el elemento semiótico es lo que hace expresar los sentimientos, lo que produce lo que rompe con la escritura, la sintaxis y la gramática. Ella arguye que cuando el niño o la niña entra al orden simbólico puede o no identificarse con el padre o, la madre, dependiendo de su elección. Con esto sugiere que hay escritura tanto masculina como femenina sin que interfiera su género sexual físico, y que cuando un hombre escribe con su “modo femenino” tienen más potencial

revolucionario que las mujeres. La diferencia más importante para Kristeva no es la diferencia sexual sino la diferencia en general y por eso rechaza los binarismos. Para ella el concepto “ser mujer” tiene un peso político.

Las feministas posmodernas admiten que es difícil desafiar al orden simbólico cuando las únicas palabras que tenemos para hacerlo pertenecen a ese mismo orden. Lo importante no es se como los hombres sino tener la misma libertad que tienen ellos para expresarse.

A través de un estudio de los mecanismos de fronteras de género tanto textuales como sexuales, y las representaciones del cuerpo y la identidad de los personajes en su narrativa, hallamos las fronteras genéricas en el sentido literario, sin miedos a cruzar repetidamente las líneas entre la narrativa y la poesía, entre la Historia y las historias; y las de sentido sexual donde ofrece una subjetividad que desafía la idea hegemónica de género. Rivera Garza constantemente mina la imagen de la autoridad del autor mientras propone el reconocimiento de la necesidad de un agente creador, es decir, el lector como responsable de su lectura. En las dos colecciones que estudiamos *La guerra no importa* y *Ningún reloj cuenta esto*, y en las dos novelas *La cresta de Ilión* y *Lo anterior*, analizamos la deconstrucción genérica de los personajes usando los criterios del feminismo posmoderno francés.

En *La guerra no importa* la autora crea un personaje, Xian, que va a transgredir las fronteras de los géneros literarios y a participar de la formación del sujeto femenino. Este personaje nos lleva por diferentes niveles de su realidad y somos testigos de su decisión al quedarse en la función tética donde Irigaray sugiere el lugar de la posibilidad para la expresión libre, y como diría Kristeva, tanto masculina como femenina.

En las novelas tenemos a otro tipo de personajes, son los que a través de imágenes oníricas o fantásticas, van a proponer la mirada hacia el “Otro”. Se cuestionan la importancia

de un género sexual definido, o una posibilidad de romper con las construcciones culturales hegemónicas.

La narrativa de Cristina Rivera Garza ofrece al lector una propuesta de lectura de géneros que se dan lugar en ambos lados de la frontera, tanto literaria como sexual al hacer guiños en sus textos a un lector dispuesto a descubrir lo que hay en ellos. Parece que la autora tiene un deseo constante de renovar sus propios compromisos de lenguaje y escritura, como lo podemos comprobar en su blog “no hay tal lugar” como en la constante publicación de su ficción.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aldaco, Guadalupe Beatriz, comp., *Literatura Fronteriza de acá y de allá. Memoria del Encuentro Binacional. Ensayo sobre la Literatura de las Fronteras*. Hermosillo: Gobierno del Estado de Sonora, 1994.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- Bhabha, Homi. "The Third Space." En Jonathan Rutherford, ed. *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart Ed., 1990.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trans. and ed. H. M Parshley. New York: Alfred A. Knopf, 1983.
- Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell, and Nancy Fraser, eds. *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*. New York: Routledge, 1995.
- Bloom, Harold, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman, J. Hillis Miller. *Deconstruction and Criticism*. New York: The Seabury Press, 1979.
- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Breen, Margaret and Warren J. Blumenfeld, eds. *Butler Matters: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Adershot: Ashgate Publishing Limited, 2005.
- Brushwood, John Stubbs. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.
- Buikema, Rosemarie, and Anneke Smelik, eds. *Women's Studies and Culture: A feminist introduction*. London: Zed Books, 1993.

- Castillo, Debra A., María Socorro Tabuenca Córdoba. *Border Women: Writing from La Frontera*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Cavallaro, Dani. *French Feminist Theory*. London: Continuum, 2003.
- Certeau, Michel de. *Heterologies: discourse on the other*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Cixous, Hélène. "Castration or Decapitation?" Trans. Annette Kuhn. *Signs*, 7.1 (1981): 41-55 Print.
- Conley, Verena Andermatt. *Hélène Cixous*. Toronto: University of Toronto Press, 1992.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1995, 2005.
- Eisenstein, Hester. *Contemporary Feminist Thought*. Boston: G.K. Hall & Co., 1983.
- . *Gender Shock: Practicing Feminism on Two Continents*. Boston: Beacon Press, 1991.
- Eisenstein, Hester and Alice Jardine, editors. *The Future of Difference*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1985.
- Ezquerro, Milagros. *Escritoras Mexicanas*. Paris: Indigo & côté-femmes editions, 2004.
- Flax, Jane. *Thinking Fragments: psychoanalysis, feminism, and postmodernism in the contemporary West*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Foster, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.
- Foucault, Michel. *Of Other Spaces*. Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16.1 (1986): 22-2
- García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.
- Garvin, Harry R. *Romanticism, modernism, postmodernism*. Lewisburg: Bucknell U P, 1980.
- Henderson, James D. and Linda Roddy Henderson. *Ten Notable Women in Latin America*.

- Chicago: Nelson-Hall, 1978.
- Hind, Emily. *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Holland, Nancy J. Editor. *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997.
- Ingram, Penelope. *The signifying body: towards an ethics of sexual and racial difference*. Albany: State University of New York Press, 2008.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Carolyn Burke. New York: Cornell U P, 1985.
- , *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell U P, 1985
- Irwin, Robert MacKee, Edward J. McCaughan, Michelle Rocio Nasser, Editors. *The Famous 41. Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*. New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2003.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- . *Revolution in the Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- . *Black Sun: depression and melancholia*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Legarde de los Ríos, Marcela. *Los Cautiverios de las Mujeres: Madresposas, Monjas, Putas, Presas y Locas*. México, D.F.: UNAM, 2005.
- Lindstrom, Naomi. *Twentieth-Century Spanish American Fiction*. Austin: U of Texas P, 1994.
- . *Women's Voice in Latin American Literature*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1989.
- López de Martínez, Adelaida (compiladora). *Discurso femenino actual*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

- Lukács, Geog. *La Novela Histórica*. México, D.F.: Ediciones Era, 1971.
- Marks, Elaine and Isabelle de Courtivron, eds. *New French feminisms: an anthology*.  
New York: Schocken Books, 1981.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- Moraga, Cherríe, and Gloria Anzaldúa, eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Watertown: Persephone Press, 1981.
- Moi, Toril. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- . *Teoría Literaria Feminista*. Madrid: Cátedra, 2006
- Oliver, Kelly, ed. *The Portable Kristeva*. New York: Columbia University Press, 2002.
- Ortiz, Orlando, ed. *Tamaulipas, una literatura a contrapelo: poesía, narrativa, ensayo y teatro, 1851-1992*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- comp., *Entre el Pánuco y el Bravo: una visión antológica de la literatura tamaulipeca*.  
Ciudad Victoria: Gobierno del Estado de Tamaulipas, 1995.
- comp., *En las fronteras del cuento: jóvenes narradores del norte de Tamaulipas*. México,  
D.F.: CONACULTA, 1998.
- comp., *Cuentistas tamaulipecos: del fin de siglo, hacia el nuevo milenio*. Ciudad  
Victoria: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2000.
- comp., *Novelistas tamaulipecos: muestras y referencias*. Ciudad Victoria: Instituto  
Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2000.
- Owens, Craig. "The Discourse of Others. Feminism and Postmodernism", in Foster, Hal, ed.  
*The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad*

- latinoamericana*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005.
- Pasternac, Nora, coord. *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*. México, D.F.: UAM, 2005.
- Rabaté, Jean-Michel. Editor. *Lacan in America*. New York: Other Press, 2000.
- Rama, Angel. *La Crítica de la Cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- . *Novísimos Narradores Hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*. México: Marcha Editores, 1981.
- Ramírez, Santiago. *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*. México: Editorial Grijalbo, 1978 (1959).
- Rivas, Humberto, Coord. *Parte del Horizonte*. México, D.F.: Ediciones de la Revista Puntos de Partida, UNAM. 1982.
- Rivera-Garza, Cristina. *The masters of the streets. Bodies, power and modernity in Mexico, 1867-1930*. Diss. University of Houston, 1995.
- Rivera Garza, Cristina. *Apuntes*. México, D.F.: UNAM / Punto de Partida, 1985.
- . *La más mía*. México, D.F.: CONACULTA, Tierra Adentro, 1998.
- . "Cadáver oceánico". En: *Parte del Horizonte: Antología de Jóvenes Narradores*. México D.F.: UNAM, Punto de Partida, 1982.
- . *La guerra no importa*. México D.F.: INBA / Joaquín Mortiz/ Planeta, 1991.
- . *Ningún reloj cuenta esto*. México D.F.: Tusquets, 2002
- . *Nadie me verá llorar*. México D.F.: Tusquets / CONACULTA / INBA, 1999.
- . *La cresta de Ilión*. México D.F.: Tusquets, 2002.
- . *Lo anterior*, México D.F.: Tusquets, 2004



- Rutherford, Jonathan, ed. *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart Ed., 1990.
- Saldívar, José David. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: U of California P, 1997.
- Sargisson, Lucy. *Utopian Bodies and the Politics of Transgression*. New York and London: Routledge, 2000.
- Sartre, Jean Paul. *El Ser y la Nada*. Trad. Juan Valmar. Madrid: Alianza Universidad, 1989.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Harlow: Pearson Educational Limited, 1988, 1993.
- Showalter, Elaine. *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Tuana, Nancy and Rosemarie Tong. *Feminism & Philosophy: Essential Readings in Theory, Reinterpretation, and Application*. Boulder: Westview Press, 1995.
- Weber, Samuel. *The legend of Freud*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Williams, James. *Lyotard: Towards a Postmodern Philosophy*. Cambridge: Plity Press, 1998.
- Woolf, Virginia. *A room of one's own*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace and World, 1957 (c.1929).

Referencias en la red:

- García, Elda. "El descubrimiento literario". Coordinación Nacional de Literatura, 2010  
[http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores\\_more.php?id=5912\\_0\\_15\\_0\\_M](http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/escritores/escritores_more.php?id=5912_0_15_0_M)
- Griffin, Gil. "Cristina Rivera-Garza and other Latino writers are finding their perspective on

the road.” *Signon* San Diego. Web. March 18 2003.

Comunicado No. 328. “Publican la biografía de Marco Antonio Millán, poeta y editor de la

Revista ‘América’” CONACULTA.gob.mex Web. March 1 2010.

Rivera Garza, Cristina. Blog: *no hay tal lugar*. Web.

<<http://www.cristiniariveragarza.blogspot.com/>>