



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA - IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES – TEORÍA LITERARIA

**DOS ESCRITURAS EN UN VÉRTICE: CRISTINA RIVERA GARZA
Y ALEJANDRA PIZARNIK**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA

AUTORA:

YUMI GABRIELA UCHISATO MAESHIRO

ASESOR:

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

LECTORES:

DRA. ANA ROSA DOMENELLA AMADIO

DR. CÉSAR ANDRÉS NUÑEZ

MÉXICO, D. F., 13 DE MARZO DE 2013

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I: La novela como teoría	7
Capítulo II: La crítica como ficción	29
Capítulo III: La ficción como crítica	39
Capítulo IV: La lectura como escritura	79
Conclusiones.....	88
Bibliografía	91

De modo que somos tres: yo; el poema; el destinatario. Este triángulo en acusativo precisa un pequeño examen.

Cuando terminó un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, más exactamente, el poema existe apenas.

A partir de ese momento, el triángulo ideal depende del destinatario o lector. Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos. Terminar equivale, aquí, a dar vida nuevamente, a re-crear.

ALEJANDRA PIZARNIK

Pero un libro verdadero no tiene por qué comunicar un mensaje, puesto que para eso ya están los anuncios de la televisión, los manuales de instrucciones, los manifiestos políticos. La claridad y el entendimiento no son responsabilidad de la escritura. Tengo la sospecha que un escritor que verdaderamente escribe, escribe siempre sobre algo que no sabe (es lo inmediato, es lo que saltó a los sentidos, es lo que no se entiende y no tiene sentido, después de todo), de ahí que lo que requiere del lector no es una recepción pasiva y clara del mensaje (desconocido), sino la implicación audaz y dinámica en un juego de acertijos. Es el lector quien, después de un trabajo consigo mismo a través del texto, terminará por entregarle al autor de la estructura que llamamos novela, el mensaje del mismo.

CRISTINA RIVERA GARZA

Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, tal como se piensa fácilmente hoy en día, si la lectura *es* la escritura, dicha unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la tranquila identidad: el *es* que une la lectura con la escritura ha de descoserlas en parte.

Sería, pues, preciso, con un solo gesto, pero desdoblado, leer y escribir. Y quien se creyese, por eso mismo, autorizado a añadir, es decir, a añadir cualquier cosa, no habría entendido nada del juego. No añadiría nada, la costura no se mantendría. Recíprocamente, ni siquiera leería aquel a quien la "prudencia metodológica", las "normas de la objetividad" y los "parapetos del saber" le coartasen para poner algo de su propia cosecha. Idéntica simpleza, idéntica esterilidad de lo "no serio" y de lo "serio". El suplemento de lectura o de escritura debe ser rigurosamente prescrito pero por la necesidad de un juego, signo al que hay que conceder el sistema de todos sus poderes.

JACQUES DERRIDA

INTRODUCCIÓN

Una obra está conformada por varias dimensiones que habría que considerar. Independientemente de su forma o de su tema, un texto apela a su pasado, a la tradición literaria de la que surge, ya sea rechazándola o abrazándola. Con ello plantea una idea sobre lo literario que, al menos de principio, debería marcar ciertas vías posibles de lectura.

Si bien cada crítico elegirá su método juzgándolo de acuerdo a los propósitos que persigue, ir hacia el interior de la obra no debería de ser un gesto suplementario sino fundamental. En ocasiones, en la persecución de los objetivos propios, terminamos alejándonos y hasta contradiciendo la propuesta de nuestro objeto de estudio. Es decir, aunque el trabajo crítico consiste en escuchar lo que una obra está tratando de decirnos, acabamos acallándola.

Esto es más importante aún cuando hablamos de una novela como *La muerte me da* que es claramente autorreferencial. Sus páginas están llenas de reflexiones sobre la literatura, el lenguaje, la poesía y, lo que es sumamente sugestivo, sobre la lectura. El primer capítulo de esta tesis está dedicado a tratar de desentrañar la postura teórica que nos ofrece Cristina Rivera Garza, con el fin de aceptar el reto de leer como se nos pide. Existen muchos elementos que es necesario tener en cuenta, además del discurso interno que trata sobre cuestiones literarias. Por ejemplo, la estructura que va desde lo narrativo hasta lo totalmente poético, transitando también por lo ensayístico y la nota periodística; y el constante cambio del foco narrativo: que nos muestra la visión de todos los personajes principales, provocando que las voces terminen siendo intercambiables y, hacia el final, no se pueda determinar quién está hablando. Por último, también consideraremos la multiplicidad de sus temas que, aunque parecieran dispersarse en un discurso confuso y

excesivo, tiene una columna vertebral que la contiene y la clarifica.

La siguiente parte de este trabajo está dedicado a revisar las interpretaciones que se han hecho hasta ahora sobre *La muerte me da*. Si bien el *corpus* crítico no es muy extenso por tratarse de una novela de reciente publicación, servirá como punto de partida fructífero que nos revelará muchos de los sentidos insertos dentro del texto. Se le ha visto como una denuncia sobre la violencia, como una exhortación a repensarse las determinaciones genéricas que constriñen las relaciones entre lo masculino y lo femenino, como un análisis sobre la poesía de Alejandra Pizarnik y como un meditación sobre las conexiones que existen entre la forma y el fondo. Se cuestionará cada postura a partir de las conclusiones del primer capítulo pero, también, se tratará de entender cómo funcionan y lo que aportan al entendimiento sobre la novela.

Es interesante que, aunque se sigan trayectorias interpretativas diferentes, todos los artículos mencionan la importancia de la figura de la poeta argentina en esta obra. Y es que página tras página, nos encontramos con sus versos o con las reflexiones que surgen a partir de ellos. El planteamiento del tercer capítulo parte de que no se ha profundizado lo suficiente sobre las relaciones intertextuales que guardan estas dos escritoras, aún en los trabajos que se centran en ello. No sólo es un homenaje o una apropiación de los versos pizarnikianos. Cristina Rivera Garza hace evidente su papel como lectora y, como tal, devela una postura crítica. Estará de acuerdo con ciertos aspectos de su poética, pero también habrá distancia con otros. Asimismo, denotará las estructuras interpretativas en las que se basa y que habría también que cuestionar. Para ello tomaremos fundamentalmente el capítulo IV de *La muerte me da* titulado “El anhelo de la prosa”. Bajo la estructura de un artículo académico, se estudia el deseo frustrado de escribir en prosa de la poeta. Firmado, sugerentemente por la Dra. Cristina Rivera Garza, constituye la oportunidad perfecta para

acercarnos a la complejidad de las imbricaciones entre escritura y lectura.

En el último capítulo se tratará de demostrar cómo la propuesta de la autora mexicana modifica al texto pizarnikiano. Se tratará de establecer sus aportaciones dentro de los estudios críticos pero, también, se buscará ahondar en la forma en que estos sentidos nuevos “actualizan” los que ya se encontraban presentes.

CAPÍTULO I: LA NOVELA COMO TEORÍA

Lo que el saber no sabe es lo que ocurre
JACQUES DERRIDA

Lo que en realidad pasa:
Eso no lo puede saber la novela.
CRISTINA RIVERA GARZA

ella tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe
ALEJANDRA PIZARNIK

Es sumamente difícil describir una obra como *La muerte me da*. La trama gira alrededor de una serie de asesinatos en los cuales las víctimas aparecen castradas. Las únicas pistas son unos poemas de Alejandra Pizarnik que se encuentran en las escenas de los crímenes. Sin embargo, estas líneas dicen muy poco porque, aunque parezca una novela policíaca, lo que menos importa es la resolución del misterio. El primer cadáver es descubierto por una escritora y profesora llamada Cristina Rivera Garza. Al reconocer el poema, la Detective (así, con mayúscula) la convierte en la Informante. En cierto momento, la Periodista de la Nota Roja contacta a Cristina para hablar sobre los asesinatos pero, fundamentalmente, sobre poesía. Además, empieza a recibir mensajes de la asesina en donde le explica que quiere entablar una comunicación personal. Mientras tanto, se nos describen los encuentros furtivos entre Cristina y el Hombre-Que-A-Veces-Era-Él. Asimismo, nos adentramos en la mente de la Detective que, obsesionada con el caso, empieza a leer a Pizarnik y tiene frecuentes pláticas con Cristina sobre poesía. La investigación continúa, se nos narran las entrevistas que hace la Detective a los familiares de las víctimas, así como también se nos revela su oscuro pasado que la atormenta.

De forma repentina, la narración se ve interrumpida por un artículo académico, firmado por la Dra. Cristina Rivera Garza, que desarrolla el deseo de escribir en prosa de Alejandra Pizarnik. Se retoma la historia con la perspectiva de Valerio, el ayudante de la Detective, que reflexiona sobre el caso pero, también, sobre la relación amorosa que sostiene con su jefa. Y es en este punto donde la novela da un giro hacia lo fantástico porque irrumpe un nuevo personaje: una mujer diminuta con la que habla Valerio. En la sexta parte, este nuevo personaje también se relaciona con la Detective. El siguiente capítulo consta de un pequeño libro que fue enviado a una editorial bajo el nombre de Anne-Marie Bianco. Aparece, a manera de introducción, una carta del editor explicando las extrañas circunstancias en las que recibió el manuscrito y las razones para publicarlo. Consta de prosas poéticas y su autora parece ser la Periodista de la Nota Roja. Por último, la narración se cierra con las diversas perspectivas de los personajes principales. Es un final sobre cada final.

Además de lo enrevesada que es la trama, tómesese en cuenta que continuamente se cambia de voz. De un narrador en tercera persona pasamos a la historia contada por uno de los personajes y después por otro. Hay momentos en que resulta muy complicado distinguir quién está hablando. También existe un atiborramiento de formas. Como ya se mencionó, están el artículo académico, el género epistolar y el poemario. Asimismo, los registros son muy variables: desde el tono completamente neutro, pasando por escenas cómicas, frases totalmente líricas hasta llegar a descripciones atroces sobre la castración. Por si fuera poco, las referencias intertextuales son numerosas. Además de Pizarnik y otros escritores, se mencionan artistas de diversas ramas: *performance*, pintura, fotografía, instalación; también se hace uso de epígrafes de filósofos, sociólogos y críticos literarios.

Como se puede apreciar, *La muerte me da* contiene una gran diversidad de temas: el

género sexual, el lenguaje, la poesía de Pizarnik, la violencia, la identidad, la realidad vs. la ficción, el amor, etc. El gran problema consiste en que, aunque sean interesantes cada uno de estos discursos, al estar todos juntos causan que el lector se sienta abrumado. Además, muchos de ellos parecen totalmente independientes unos de otros. Así, es comprensible encontrarse comentarios como este: “En resumen, creo que «La muerte me da» resulta siendo una obra pretenciosa, que quiere abarcar mucho, en forma desordenada y casual y sin ningún hilo conductor”¹. Insisto, es comprensible porque, aunque las obras de Rivera Garza siempre muestren una propuesta arriesgada en cuanto a sus temas y formas, esta novela en particular es la que más experimentación muestra. Sin embargo, creo que si se profundiza un poco, podemos encontrar una coherencia interna que además justificaría tal proceder.

La primera pista de ello la encuentra Marius Littschwager cuando percibe que la frase “la víctima siempre es femenina”²: “[...] marca el inicio de la actitud deconstructivista y el juego de la investigación alrededor de la búsqueda por la identidad del asesino o la asesina a través de la escritura y lectura, es decir que es la escritura con que empieza el cuestionamiento de los roles e identidades de género y sexo en la narración”³. Lamentablemente este es el único desarrollo que se hace al respecto, pero nos ofrece una dirección interesante a seguir. Por un lado habría que explicar más detalladamente en qué forma Cristina Rivera Garza muestra esa “actitud deconstructivista” y, por otro, si esto se limita sólo al cuestionamiento de las identidades genéricas.

Concentrémonos primero en la estructura de la novela (o en la carencia de). Es

¹ MANUEL MEJÍA, “Autoliteratura”, 2009, <http://www.revistadelibros.com/articulos/autoliteratura>, 2012.

² CRISTINA RIVERA GARZA, *La muerte me da*, Tusquets, México, 2007, p. 30.

³ MARIUS LITTSCHWAGER, "Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)", 2011, <http://www.interamerica.de/volume-4-1/littschwager/>, 2012.

común encontrar este recurso en la novela contemporánea. Si tratamos de rastrear el origen histórico de este procedimiento, se puede conjeturar que la caída de las ideas absolutistas (Dios, Logos, Verdad, etc.) resquebraja la relación entre el hombre y el mundo. Ya no existe una respuesta totalizadora que le dé coherencia a la realidad como antes se pretendía.

En filosofía, uno de los que cuestionaron la necesidad de sistematizar como fundamento del conocimiento fue Jacques Derrida⁴. Gran parte del propósito de las ciencias ha sido establecer las causas y los efectos, el lugar de los objetos y los fenómenos, la jerarquía de los elementos, etc. El problema es que se sustentan en la idea de la presencia: “Se podría mostrar que todos los nombres del fundamento, del principio o del centro han designado siempre lo invariante de una presencia (*eidos*, *arché*, *telos*, *energeia*, [esencia, existencia, sustancia, sujeto], *aletheia*, trascendentalidad, consciencia, Dios, hombre, etc.)”⁵.

Es decir, se necesita siempre dar como hechos dados ciertos presupuestos para poder partir de ahí. El problema es que ese hecho necesita de una estructura previa para ser entendible que, a su vez, contiene hechos que necesitan de otra estructura previa, y así al infinito. Entonces, la “metafísica de la presencia”, como la llama Derrida, no funciona como pretende porque nada está simplemente presente.

Justo por eso, para un pensamiento clásico de la estructura, del centro puede decirse, paradójicamente, que está dentro de la estructura y fuera de la

⁴ El propósito de estas cuartillas es resumir algo sumamente complejo. Para una consulta más amplia: CULLER, *Sobre la deconstrucción*, trad. de Luis Cremades, Cátedra, Madrid, 1984 [1ª ed. en inglés, 1982]; PATRICIO PEÑALVER GÓMEZ, *La deconstrucción: escritura y filosofía*, Montesinos, Barcelona, 1990; CRISTINA DE PERETTI DELLA ROCCA, *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, 1989; ROBERTO FERRO, *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1992, MARC GOLDSCHMIT, *Jacques Derrida, una introducción*, trad. de Emilio Bernini, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2004 [1ª ed. en francés, 2003].

⁵ JACQUES DERRIDA, *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989 [1ª ed. en francés, 1967], p. 385.

estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene su centro en otro lugar. El centro no es el centro. El concepto de estructura centrada -aunque representa la coherencia misma, la condición de la episteme como filosofía o como ciencia- es contradictoriamente coherente. Y como siempre, la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo. El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego fundado, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego⁶.

No se trata de asegurar que Cristina Rivera Garza haya construido su novela basándose en las ideas derridianas. Lo que se pretende aquí es mostrar las similitudes entre sus posturas para así arrojar luz sobre la propuesta de la escritora mexicana. Jacques Derrida trata de demostrar por qué las estructuras funcionan más como consuelo que como garantía del conocimiento. Es decir, nos ofrecen seguridad porque es una forma de controlar lo que sucede a nuestro alrededor. Creo que es por esta razón que *La muerte me da* está construida así. No ofrece formas o estructuras conocidas para que el lector no se sienta cómodo. Ofrece una novela que en ningún momento será tranquilizadora. Como ella misma dice: “¿Y quién te dijo que un libro te aclararía el mundo en un acto de epifánica pasividad? Y para terminar, ¿quién te dijo que la lectura te confirmaría y, al confirmarte, te daría la paz?”⁷

Otro de los aspectos que ofrece la novela es su propuesta de lectura. En una entrevista previa a la publicación del libro descubrimos que el título iba a ser muy diferente: “It’s called *Las lectoras de Pizarnik* and in many ways it has to do with my ideas of what reading is, and the ideas about the author and about writing”⁸. Se podría suponer

⁶ *Ibid.*, p. 384.

⁷ CRISTINA RIVERA GARZA, “La página cruda”, en OSWALDO ESTRADA (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, Ediciones Eón/The University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, México, 2010, p. 24.

⁸ CHEYLA ROSE SAMUELSON, “Writing at escape velocity: An interview with Cristina Rivera Garza”, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 23, 1 (2007), p. 145.

que las lectoras a las que alude el título original son Cristina Rivera Garza (personaje), la Detective, la Periodista de la Nota Roja y la asesina⁹. Cada una tiene una percepción particular. El personaje homónimo de la autora desarrolla su lectura en el artículo que ya se mencionó antes. En él trata de demostrar cómo el deseo por escribir en prosa de Pizarnik se basa en “un alterado anhelo de otredad: fijar al objeto/sujeto externo para introducirlo, con todo su movimiento, con toda su eventualidad, en el interior de su propio texto”¹⁰, situación que no logra con la poesía. Así, su postura es desde la perspectiva de la academia y como experta en la materia.

En cambio, la Detective se encuentra en el polo opuesto, ya que su lectura llega a ser bastante burda. Cuando trata de interpretar el poema encontrado en la segunda víctima (“AHORA BIEN: Quién dejará de hundir su mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el trueno”¹¹), se da la siguiente conversación con Cristina:

–La lluvia –se interrumpió a sí misma sin cerrar el libro, como si no se hubiera dado cuenta de que una idea nueva había llegado a su cabeza y que estaba, de hecho, interrumpiéndose a sí misma–. El frío. El trueno. ¿No cree que el siguiente asesinato ocurrirá en temporada de lluvias?

Espero haberla mirado con la desazón y la incredulidad que sentía por dentro. Seguramente fueron esos dos estados de ánimo o esas dos emociones los que me llevaron directamente a la ironía.

–Y qué, oficial, ¿sabe por lo menos cuándo es temporada de lluvia en Buenos Aires? Digo –añadí–, después de todo, Alejandra se refería al Cono Sur¹².

Sin embargo, conforme transcurre la novela, nos vamos dando cuenta que aunque el conocimiento sobre literatura de la Detective es muy escaso, su lectura también es válida.

⁹ Aquí cabrían un par de aclaraciones. Aunque nunca se conoce a ciencia cierta quién es el culpable, todo señala que es la Periodista de la Nota Roja. Asimismo, no se sabe el sexo del asesino, pero se presupone que es femenino porque todos los seudónimos que usa en su comunicación epistolar son de mujeres.

¹⁰ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 203-204.

¹¹ Ver ALEJANDRA PIZARNIK, *Poesía completa*, ed. de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2003, p. 106.

¹² RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 43-44.

Su acercamiento, desde lo instintivo y lo vivencial, hace que su entendimiento sobre Pizarnik provenga de la empatía:

–Cuando era niña –rememora– vi a la enana equilibrista con la bolsa de los huesos –ella también señala el libro–. Yo sí la vi –insiste, mirándome desde lugares que desconozco. Esa clase de distancia o de rencor. Hay una ciudad detrás de sus pupilas, un barrio del cual todavía está tratando de escapar. Hay una ventana detrás de la cual se desarrolla, pacífica y tibia, la vida que no tiene. La vida que mira y, mirándola, se le escapa¹³.

Con respecto a la asesina, el hecho de que castre a sus víctimas parece remitir a la obsesión que tenía Pizarnik con respecto a la muerte y al sexo. No obstante, en las cartas que envía al personaje de Cristina, usa seudónimos que hacen referencia a otras tres artistas: Marina Abramović, Gina Pane y Lynn Hershman. La primera nació en Belgrado en 1946. Se ha dedicado sobre todo al *performance*. En la novela se describen varias de sus obras, por ejemplo *Ritmo 10* (1973):

Una mano abierta sobre la mesa. Un cuchillo entre el dedo índice y medio. Entre el pulgar y el índice. Entre el meñique y el cordial. Entre el medio y el índice. Gotas de sangre entre todos ellos. La velocidad que se presiente. El sonido. El sonido. El sonido. El sonido. El sonido real y la grabación del sonido. Todo esto repitiéndose hasta el hartazgo¹⁴.

Cuando la asesina dice llamarse Gina Pane, le describe a Cristina su ritual matutino con navajas¹⁵. Se trata de *Acción sentimental* (1973), en la cual la artista homónima se corta la palma de la mano, dejando que su sangre resbale por los dedos. Por último, se menciona una fotografía hecha por Lynn Hershman: *Seduction (Phantom Limb Series, 1988)*¹⁶. En ella se muestra a una mujer recostada en una cama, pero su cabeza es una televisión y su

¹³ *Ibid.*, p. 162. Aquí se hace alusión al poema “Los poseídos entre lilas” que dice: “Una equilibrista enana se echa al hombro una bolsa de huesos y avanza por el alambre con los ojos cerrados” (PIZARNIK, *op. cit.*, p. 293). No transcribo el poema completo por ser muy extenso.

¹⁴ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 109.

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

rostro es una imagen transmitida a través de él.

De todo esto se podría concluir que para la asesina sus crímenes son acciones artísticas. La muerte y el sexo como una puesta en escena. El poema de Pizarnik realizado, ya no escrito, como ella alguna vez deseó: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir”¹⁷.

Por último, podemos conocer la perspectiva de la Periodista de la Nota Roja gracias al libro de poemas que publica bajo el seudónimo de Anne-Marie Bianco y que constituye el capítulo VII de la novela. En él encontramos frases como: “El lugar de los hechos”, “Primera plana (Edición vespertina)”, “indagatorias primeras”, “Necropsia”¹⁸, que indicarían claramente que su lectura está marcada por su profesión. No obstante, menciona hechos o situaciones que en teoría sólo podrían saber otros personajes. Por ejemplo: el subtítulo de uno de sus poemas es “La víctima siempre es femenina”. Esto fue dicho por Cristina cuando trataba de explicarle a la Detective cómo es que el lenguaje castra¹⁹. También hace mención en uno de sus versos a “una mujer muy pequeña”²⁰, refiriéndose posiblemente al personaje con el cual se comunican la Detective y su ayudante Valerio. Tómese en cuenta que en ninguno de estos momentos se encontraba otro personaje más allá de los descritos. Para terminar, el ejemplo más revelador. En el poema “Copista” podemos leer: “Allá afuera: *Great Deeds Against the Dead*. Allá adentro, Goya”²¹. Cuando fue descubierto el primer cadáver, Cristina recuerda los títulos de una serie de grabados de

¹⁷ PIZARNIK, *op. cit.*, pp. 269-270.

¹⁸ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 307, 310, 311 y 324 respectivamente.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 321.

²¹ *Ibid.*, p. 332.

Goya y una instalación, hecha por Jake y Dinos Chapman²², donde aparecían tres figuras masculinas castradas, que tenía justamente el título de *Great Deeds Against the Dead*. Es decir, pareciera que la Periodista de la Nota Roja es omnisciente. Su conocimiento abarca hasta los pensamientos de otros personajes.

Ahora bien, todavía falta tomar en cuenta un factor más. En el mismo poemario encontramos:

 Escribo un libro para mí. En voz alta
 leo lo que me escribe y me desnuda
 (desnudar es lo propio de la muerte).
 La frase corta la página en dos.
 la lengua. El cuerpo.
 Te arrepentirás, dice. En voz alta
 el libro que escribo para mí me lee
 (interpretar es lo propio de la muerte)²³.

Considerando también estos últimos versos, podría conjeturarse que no es que la Periodista de la Nota Roja sea omnisciente, sino que su libro de poemas engloba todo lo ocurrido a lo largo de la novela. Ahí se incluyen tanto su visión, como la de los otros protagonistas. Su lectura sobre Pizarnik es desde adentro y desde afuera: una como personaje y otra como lectora de la novela (que la escribe). Este movimiento circular de escritura y lectura y la explicación a la afirmación del último verso la podemos encontrar en palabras de Jacques Derrida:

Lo que inaugura el movimiento de la significación es lo que hace imposible su interrupción. La cosa misma es un signo. [...] La denominada “cosa misma” es desde un comienzo un representamen sustraído a la simplicidad de la evidencia intuitiva. El representamen sólo funciona suscitando un interpretante que se convierte a su vez en un signo y así hasta el infinito. La identidad consigo mismo del significado se oculta y se desplaza sin cesar. Lo propio del representamen es ser él y otro, producirse como una estructura de referencia, distraerse de sí. Lo propio del representamen es no

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ *Ibid.*, pp. 335-336.

ser *proprio*, vale decir absolutamente *próximo* de sí (*prope, proprius*). Ahora bien, lo representado es desde un principio un *representamen*. [...] Por lo tanto, sólo hay signos desde que hay sentido²⁴.

Pretendemos que el signo sirva de representación del objeto. El problema es que ese objeto sólo podemos aprehenderlo a través de nosotros mismos. Es decir, es una reflexión y una percepción o, por decirlo de otra manera, es una relación entre sujeto y objeto. Cuando leemos asignamos un significado, pero que no está ahí *per se*. Por ello “interpretar es lo propio de la muerte”. Necesitamos determinar el sentido del libro para poder hacerlo legible. Esa determinación es individual y estará marcada siempre por el contexto, las vivencias particulares, las lecturas previas, etc. En otro lugar de la novela encontramos: “El que analiza, asesina. [...] El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos”²⁵ o, lo que es lo mismo, todo texto se verá violentado por la mirada propia. Abstraemos, fragmentamos para interpretar. Nunca podremos acceder a la totalidad de una escritura, de su sentido. Por ello, el lector altera la obra (instaura relaciones). Simplemente, al enfocar su interés en algún punto, elige cierta trayectoria de sentido. No existe lectura inocente, como también nos lo indica el epígrafe que cierra *La muerte me da*: “Violamos un libro para leerlo, pero lo ofrecemos cerrado (Edmond Jabés)”²⁶.

La cuestión, ahora, es ahondar en las causas que parecen encontrarse en el funcionamiento del lenguaje. Si, como vimos, el signo no re-presenta (volver a presentar ante sí) verdaderamente al objeto es porque existe un vacío en él. Rivera Garza lo asevera así: “[...] el lenguaje que es todo recuerdo y, por serlo, es todo ausencia”²⁷. Esta postura

²⁴ JACQUES DERRIDA, *De la gramatología*, trad. de Oscar del Barco, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1971 [1ª ed. en francés, 1967], p. 64. El énfasis es del original.

²⁵ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 88.

²⁶ *Ibid.*, p. 354.

²⁷ *Ibid.*, p. 56.

constituye una clara crítica al concepto de signo lingüístico de Saussure. De forma similar, Derrida cuestiona la relación entre significado y significante:

Ahora bien, Saussure es inicialmente quien ha situado lo arbitrario del signo y el carácter diferencial del signo en el principio de la semiología general, singularmente de la lingüística. Y los dos motivos -arbitrario y diferencial- son a sus ojos, es sabido, inseparables. No puede haber algo arbitrario si no es porque el sistema de los signos está constituido por diferencias, no por la totalidad de los términos. Los elementos de la significación funcionan no por la fuerza compacta de núcleo, sino por la red de las oposiciones que los distinguen y los relacionan unos a otros. «Arbitrario y diferencial», dice Saussure, «son dos cualidades correlativas».

Ahora bien, este principio de la diferencia, como condición de la significación, afecta a la totalidad del signo, es decir, a la vez a la cara del significado y a la cara del significante. La cara del significado es el concepto, el sentido ideal; y el significante es lo que Saussure llama la «imagen», «huella psíquica» de un fenómeno material, físico, por ejemplo acústico. No vamos a entrar aquí en todos los problemas que plantean estas definiciones. Citemos solamente a Saussure en el punto que nos interesa: «Si la parte conceptual del valor está constituida únicamente por relaciones y diferencias con los otros términos de la lengua se puede decir lo mismo de la parte material...» Todo lo que precede viene a decir que en la lengua no hay más que diferencias. Aun más, una diferencia supone en general términos positivos entre los que se establece: pero en la lengua no hay más que diferencias sin términos positivos. Ya tomemos el significado o el significante, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos que preexistan al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales o diferencias fónicas resultados de este sistema. «Lo que hay de idea o de materia fónica en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos.»

Extraeremos como primera consecuencia que el concepto significado no está nunca presente en sí mismo, en una presencia suficiente que no conduciría más que a sí misma. Todo concepto está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias²⁸.

Para Saussure, el signo lingüístico es diferencial. Es decir, funciona a partir de su contraste con los demás signos del sistema, ya sea de forma sensible o conceptual. “Masa” es cognoscible gracias a que no es “casa”, ni “gasa”, así como tampoco la imagen psíquica

²⁸ JACQUES DERRIDA, *Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1998 [1ª ed. en francés, 1972], pp. 46-47.

que se les asocia a cada una es la misma. Ahora bien, para Derrida, la cuestión es un poco más complicada. Si se necesita de la referenciabilidad de los otros elementos del sistema para que un signo sirva como tal, el lenguaje no es resultado de las diferencias, sino que está marcado por la diferencia. Esos elementos también necesitarán de los otros, y así de manera infinita. Al no estar presente por sí solo ningún concepto o imagen, al no existir un origen o inicio, la diferencia no es lo que separa a una palabra de otra (una cosa de otra), sino que es lo que encadena a todos los elementos. No se puede, por tanto, concebir al signo como unidad de sentido ya que el significado está en posición de significante siempre.

Otro de los temas que plantea la novela es la relación entre realidad y ficción. Los datos que encontramos a lo largo de la novela coinciden con lo que se conoce fácilmente sobre Rivera Garza: profesora y escritora, con contrato laboral (en ese entonces) con el ITESM-Campus Toluca. Podría sugerirse que existe una autenticación de los sucesos que se narran. No obstante, cuesta creer que lo ocurrido en la novela haya sucedido realmente. Entonces, pareciera que la autoficción de la autora plantea una especie de juego con el lector. La demostración la encontramos en su *blog*. En la parte lateral de la página electrónica aparecen las portadas de todas las obras de Rivera Garza (autora) y donde está, también, la del poemario que constituye el capítulo VII de la novela. En efecto, fue publicado de forma independiente (Bonobos/ITESM), y la autora es, como en la novela, Anne-Marie Bianco. Además, en una entrada del *blog* encontramos un reto al lector. El título es: “A ustedes les toca, si están dispuestos, implicarse en el misterio”²⁹. A continuación se presenta la carta de Santiago Matías, editor de Bonobos, al igual que en el

²⁹ CRISTINA RIVERA GARZA, “No hay tal lugar”, 2009, http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009_11_01_archive.html, 2010.

séptimo capítulo de *La muerte me da*. Sin embargo, en este juego, donde hay doble autoría (aunque en el fondo la escritura provenga de la misma persona) el énfasis se encuentra en la escisión. Es decir, y aquí cito la carta del editor, “el poeta como señal”³⁰. Es claro que el autor siempre ha sido fuente de significación para los textos. Es natural asociar datos que conocemos con lo que estamos leyendo. El problema surge cuando creemos que esta información, por provenir de la “realidad”, valida una interpretación. Desgraciadamente, lo que tenemos son fragmentos que el lector une de forma coherente para representar a una persona. La historia resultante tendrá mucho que ver por con quién la realiza. Es decir, el autor también es un significante en la obra:

Para que exista un nombre verdaderamente propio, sería necesario que no hubiera más que un solo nombre propio, que entonces no sería ni siquiera un nombre, sino la pura llamada al otro puro; el vocativo absoluto, que ni siquiera llamaría, porque la llamada implica distancia y diferencia³¹, sino que se pronunciarla en presencia del otro que, entonces, no sería ni siquiera otro, etc. Lo que denominamos «nombre propio» es, pues, siempre impropio, y el acto de nombramiento que se desearía como origen y prototipo del lenguaje supone la escritura en el sentido amplio que da a tal palabra Derrida³².

Ahora bien, esto está íntimamente ligado con el cuestionamiento a los límites de la identidad que se hace en la novela. Es interesante apreciar la forma en que otros personajes visualizan a Cristina y la forma en que ese yo se va construyendo. Por ejemplo, la asesina le dice:

Lo pensé por muchos días. Lo pensé desde la primera vez que vi tu cara en la Nota Roja del periódico. Estabas claramente fuera de ti y, a pesar de eso,

³⁰ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 305.

³¹ En varias ediciones se traduce "*différance*" por "diferancia" o "diferenzia", tratando de reflejar las intenciones de Derrida. Tomando la palabra *différer* (diferir), cambia la letra *e* por la *a* para que ésta adquiriera connotaciones verbales. Además, juega con el hecho de que en francés se pronuncia exactamente igual las dos formas. Como no creo que las traducciones propuestas reflejen estas intenciones, en este trabajo conservaré el término original.

³² GEOFFREY BENNINGTON, "Derridabase", 1994, <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/bennington.htm>, 2012.

o tal vez a causa de eso, por encontrarte a todas luces fuera de ti, tenías el semblante de alguien con quien se podía conversar. Alguien, es decir, que sabía escuchar. Porque para poder escuchar, ¿lo sabías?, siempre es necesario estar un poco fuera de uno. Fuera de Sí³³.

En una cita más encontramos la opinión de Valerio, el ayudante de la Detective:

¿Qué hacía en realidad además de pasar horas entras frente a la pantalla y sostener charlas banales con alumnas casi adolescentes? ¿Era leer verdaderamente un oficio? ¿Cómo regresaba a la realidad después de hundirse, por horas, en mundos que no existían más que en la imaginación provocada por las letras impresas en una página? ¿No sería alguien así, alguien que había leído, además, a Pizarnik, y que lloraba ante el recuerdo de alguno de sus poemas, tal como lo había constatado la Detective en más de una ocasión, la culpable? ¿No tenía ella, como lo decía el experto en asesinos seriales, esa malsana curiosidad de «mirar por dentro»? ¿Sería suficiente esa curiosidad para abrir la herida? ¿Y no era eso, a fin de cuentas, escribir?³⁴

Podemos constatar que la novela abre paso a una visión “global” sobre Cristina Rivera Garza (personaje). Se vuelve una *tú* y una *ella*. Y es que la identidad siempre se establecerá en relación con, nunca será algo dado, inherente o esencial de la persona, como nos lo explica la misma autora:

Me dejo definir por la palabra. Yo soy yo y una cierta actitud hacia el lenguaje. En términos más prácticos: yo soy yo y mi teclado. Quiero decir que no creo en una identidad fija, estable, permanente [...] Creo que deberíamos repensar la idea de identidad en relación a otro término más abierto, menos conclusivo, más problematizador como lo es el de identificación. Un término que, además, es un reclamo de otredad y, por lo tanto, de deseo. Una idea plural. Soy escritora y de ahí parten todas mis identificaciones, sobre todo las más irresueltas³⁵.

Para comprender el sentido de la inserción de Cristina Rivera Garza en la novela es fundamental atender al comentario anterior; la correspondencia entre autor, narrador y

³³ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 77.

³⁴ *Ibid.*, pp. 241-242.

³⁵ Cristina Rivera Garza en una entrevista hecha por JORGE LUIS HERRERA, “Entrevista a Cristina Rivera Garza. El amor una reflexión, un volver atrás”, *Universo de El Búho*, 64 (2005), p. 48.

personaje tiene la finalidad de demostrar que la identificación te convierte en un *yo* que siempre es *otro*. Es por eso que más que dar detalles de la vida real de la autora, más que contar una anécdota, lo que la novela pretende, a través de un extremado juego de espejos, es hacer una reflexión en torno a ese “reclamo de otredad”, es decir, a ese deseo del que habla. Y ese deseo se manifiesta en diferentes niveles que nos remiten siempre a la imposibilidad de un *yo* que permanezca inmutable ante el encuentro con *otro*. En un subcapítulo titulado, sugerentemente, “Autoría”, el personaje homónimo de la escritora dice: “A veces –dije muy lentamente–. A veces –repetí, enfatizando, con toda lúdica intención, con la mente en otra parte, con el recuerdo incrustado en otro cuerpo, la intermitencia. Yo también era A-Veces-Ella”³⁶. Aquí se alude a la poesía de Alejandra Pizarnik que continuamente hablaba sobre sí misma como una “ella”. La aclaración no es gratuita. La intertextualidad con la poeta argentina no es tangencial sino fundamental.

La muerte me da es explícitamente intertextual. Desde el título se alude a una entrada del diario de Pizarnik del 24 de enero de 1963: “Te dices *estoy muerta*; pero no es cierto. Es más: tus juegos constantes con el suicidio no implican más que una alta vocación sexual. Es verdad, la muerte me da en pleno sexo”³⁷. Además de los poemas junto a los cadáveres, se citan sus versos en las diversas discusiones entre Cristina Rivera Garza y la Detective o la Periodista de la Nota Roja. Asimismo están epígrafes y subtítulos de los capítulos que, en muchas ocasiones, son frases de la poeta argentina. En cuanto al aspecto temático: la palabra, la muerte y el erotismo constituyen, en ambas escrituras, ejes alrededor de los cuales elaboran sus proyectos creativos. Encontramos también el artículo académico que se mencionó anteriormente sobre el deseo de Pizarnik por la prosa ideal,

³⁶ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 68.

³⁷ ALEJANDRA PIZARNIK, *Diarios*, ed. de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2003, p. 315. Las cursivas son de la autora.

donde observamos a Rivera Garza como lectora crítica de la poeta. La relación de Cristina (personaje) con los poemas de Pizarnik es el relato enmarcado de la relación de la Cristina real con la obra de la escritora argentina. Y, al mismo tiempo, el espejo de la relación de deseo de cada una con sus respectivas obras.

Se evidencia esta imposibilidad de la existencia de un *yo* sin un *tú*. Los poemas de Alejandra Pizarnik son importantes porque revelan la complejidad de la relación lector/obra, autor/obra y la delgada línea entre uno y otro. Esta novela está llena de preguntas que nos remiten a la fundamental: ¿quién? Si algo no está definido en la obra es precisamente el *yo* porque eso es lo que se cuestiona constantemente. El título del apartado 83 de *La muerte me da* es: “¿quién carajos habla?”³⁸. Me parece que es concluyente a este respecto.

Derrida explica con sus propias palabras este fenómeno:

Ausencia del escritor también. Escribir es retirarse. No a su tienda, para escribir, si no de su escritura misma. Ir a parar lejos de su lenguaje, emanciparlo o desampararlo. Dejarlo caminar solo y despojado. Dejar la palabra. Ser poeta es saber dejar la palabra. Dejarla hablar completamente sola, cosa que sólo puede hacerse en lo escrito. [...] *Dejar* la escritura estar ahí sólo para dejarla pasar, para ser el elemento diáfano de su procesión: todo y nada. En relación con la obra el escritor es a la vez todo y nada³⁹.

No existe la escritura *propia*. Aunque se le atribuya a un autor, escribir nunca implicará una posesión. La obra se encontrará sola porque el lector es el que decidirá a partir de ahí. Y, de esa forma, le pertenecerá ya a otros. En esa resignificación, que constituye cada lectura, se basa el ejercicio citacional de textos como parte de la creación literaria. Si bien el discurso es de otro, el sentido es propio. Todo esto está profundamente relacionado con el vacío que existe en el lenguaje:

³⁸ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 316.

³⁹ DERRIDA, *La escritura y la diferencia*, pp. 96-97.

Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto. Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado «normal». ¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino?⁴⁰

Es necesaria la iterabilidad del signo para que la escritura pueda ser legible. Es decir, debe ser convencional, identificable por un grupo de personas para que pueda comunicar algo. Para que funcione, ese grupo debe asociar de manera común ese signo con referencia a algo y, por lo mismo, cada integrante puede hacer uso de ese signo en diferentes circunstancias para comunicarse con los demás. Por eso, paradójicamente, una obra puede estar cerrada y abierta al mismo tiempo. Como discurso funciona de manera completa pero, al estar construido por el lenguaje, su sentido se proyectará a otros textos donde también se haya insertado el mismo grupo de signos.

Tal escritura que no remite más que a sí misma nos traslada *a la vez*, indefinida y sistemáticamente, a otra escritura. A la vez: es de lo que hay que darse cuenta. Una escritura que no remite más que a sí misma y una escritura que remite indefinidamente a otra escritura, eso puede parecer no-contradictorio: la pantalla reflectora no capta nunca más que la escritura, sin tregua, indefinidamente, y la remisión nos confina en el elemento de la remisión. Cierto. Pero la dificultad se basa en la relación entre el *medium* de la escritura y la determinación de cada unidad textual. Es preciso que remitiendo cada vez a otro texto, a otro sistema determinado, cada organismo no remita más que a sí mismo como estructura determinada: *a la vez* abierta y cerrada⁴¹.

Por un lado, nos encontramos la idea de unidad que puede tener su raíz en la percepción

⁴⁰ DERRIDA, *Márgenes de la filosofía*, pp. 361-362.

⁴¹ JACQUES DERRIDA, *La diseminación*, trad. de José Martín Arancibia, Editorial Fundamentos, Madrid, 1975 [1ª ed. en francés, 1972], pp. 305-306.

del libro como un objeto completo, con principio y fin. Asimismo, el hecho de que pueda ser entendible (sin importar si es malinterpretado el mensaje), da la apariencia de que el libro se puede bastar a sí mismo. Por otro, y paradójicamente, ese libro remite a una infinidad de textos que abrirán de manera infinita sus posibilidades de significación.

Veremos ahora el discurso sobre género sexual que se puede apreciar en la novela. Parecería obvio que la castración de las víctimas implica una crítica hacia la masculinidad. No obstante, en el epígrafe que abre el primer capítulo, encontramos un texto de Renata Salecl que es muy revelador al respecto:

Sin embargo, en el caso de los humanos, la castración no debe ser entendida como fundamento de la negación a la relación sexual, sino como el prerequisite para cualquier relación. Incluso puede decirse que es sólo por el hecho de que los sujetos estén castrados que las relaciones humanas pueden existir como tales. La castración le permite al sujeto entender a los otros como Otro en lugar de lo mismo, ya que sólo después de experimentar la castración simbólica el sujeto empieza a preocuparse por cuestiones como “¿qué desea el Otro?” y “¿qué soy para el Otro?”⁴²

El falo como representación de poder. Con la castración viene la oportunidad del acercamiento, de hacer desaparecer la represión. Se trata en realidad de una crítica hacia toda violencia, hacia cualquier ejercicio de dominio.

Asimismo, para Derrida, la historia de occidente es la historia del logofalocentrismo. Es decir, el imperio del *logos*, de la palabra y la razón, como origen de la verdad: “ese falo que se erige significante último de todos los significados posibles”⁴³. Como ya se vio, el *logos*, al necesitar de la metafísica de la presencia, no funciona como pretende. Así, el trabajo derridiano, al develar las grietas del sistema, trata de mitigar la violencia que ha ejercido este logocentrismo (porque es imposible escapar de él).

⁴² RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 13.

⁴³ MÓNICA B. CRAGNOLINI, “Derrida: deconstrucción y pensar en las fisuras”, 1999, http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/cragnolini_1.htm, 2012.

Como se puede apreciar, existen muchas similitudes en las posiciones teóricas de Cristina Rivera Garza y Jacques Derrida. La coherencia que encuentro en todos los elementos de la novela descritos se basa en una crítica a ese sistema que elimina al Otro y a lo Otro. Que cierra las lecturas, determina significados, asigna identidades. Así, ambos proponen “habitar” de cierta forma las estructuras. Desde la paradoja, los intersticios, lo fronterizo, resquebrajar el sistema desde adentro.

Toda esta censura no es solamente un tema. Cuando encontramos una obra que cuestiona al lenguaje, nuestro trabajo crítico también se ve implicado. Parece pertinente, entonces, leer bajo la propuesta derridiana. En primer lugar, al funcionamiento de la palabra que fue descrito anteriormente lo designa como "*différance*":

La diferencia⁴⁴ es lo que hace, que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado «presente», que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. Es preciso que le separe un intervalo de lo que no es él para que sea él mismo, pero este intervalo que lo constituye en presente debe también a la vez decidir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo lo que se puede pensar a partir de él, es decir, todo ente, en nuestra lengua metafísica, singularmente la sustancia o el sujeto. Constituyéndose este intervalo, decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar espaciamiento, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio (temporalización). Y es esta constitución del presente, como síntesis «originaria» e irreductiblemente no-simple, pues, estricto sensu, no-originaria, de marcas, de rastros de retenciones y de protenciones (para reproducir aquí, analógicamente y de manera provisional, un lenguaje fenomenológico y transcendental que se revelará enseguida inadecuado) que yo propongo llamar archi-escritura, archi-rastro o diferencia ["*différance*"]. Esta (es) (a la vez) espaciamiento (y) temporización⁴⁵.

⁴⁴ Ver nota 31.

⁴⁵ JACQUES DERRIDA, *Márgenes de la filosofía*, p. 48.

Estas "marcas" del sistema, los "rastros" de otros elementos que existen en cada palabra nos haría visualizar que no existe presencia plena (tampoco ausencia), sino que todo se trata de un encadenamiento:

Ya sea en el orden del discurso hablado o del discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que él mismo tampoco está [*sic*] simplemente presente. Este encadenamiento hace que cada "elemento" —fonema o gramema— se constituya a partir de la traza que han dejado en él otros elementos de la cadena o el sistema. Este encadenamiento, este tejido, es el *texto* que sólo se produce en la transformación de otro texto. No hay nada, ni en los elementos ni en el sistema, simplemente presente o ausente. No hay, de parte a parte, más que diferencias y trazas de trazas⁴⁶.

El entrecruzamiento de las trayectorias de sentido que cada "huella" permite vislumbrar, en un "texto" infinito, muestra que el sistema del lenguaje es un sistema de fuerzas: "la agrupación propuesta tiene la estructura de una intrincación, de un tejido, de un cruce que dejará que los diferentes hilos y las diferentes líneas de sentido -o de fuerza- partan de nuevo, así como estará preparado para anudar otros nuevos"⁴⁷. Uno de las principales "huellas" de cada palabra es su opuesto. Es decir, gran parte de su sentido sucede gracias a que es lo contrario de algo. Entonces, los binomios estructuran gran parte de nuestra forma de pensar. La jerarquización de los elementos de una estructura se deben en gran parte a la colocación de dos polos opuestos. Ahora bien, uno de ellos ocupa el lugar de supremacía en el sistema. Sin embargo, y debido a ese movimiento de "*différance*" antes mencionado, se puede invertir el binomio:

Nuestro discurso pertenece irreductiblemente al sistema de oposiciones metafísicas. Sólo se puede anunciar la ruptura de esta pertenencia mediante una *cierta* organización, mediante una cierta disposición *estratégica* que, en el interior del campo y de sus propias fuerzas, volviendo contra él sus

⁴⁶ JACQUES DERRIDA, *Posiciones*, trad. de M. Arronz, Pre-textos, Valencia, 1977 [1ª. ed. en francés, 1972], pp. 35-36.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

propias *estratagemas*, produzca una *fuerza de dislocación* que se propague a través de todo el sistema, lo fisure en todos los sentidos y lo *de-limite* de parte a parte⁴⁸,

dando así lugar a un corrimiento general del sistema. Entonces, el texto revelaría cómo se “paradoja”. Y es que al estar construido por palabras, necesita sustentarse en la idea de que existe presencia del referente que designa. Al mismo tiempo, el lenguaje funciona gracias a que existe un vacío en el significado. De no ser así, no podría ser usado por cualquier hablante.

Otra aportación de Derrida es la noción de “injerto”, que nos ayudará a comprender cómo funcionan los textos de Pizarnik en la obra de Cristina Rivera Garza. Para comprenderlo mejor, debemos hacer una "analogía entre las formas de injerto textual y los injertos denominados vegetales o, cada vez más, animales"⁴⁹. Cuando se hace este tipo de procedimiento en biología, se coloca, por ejemplo, una parte de tejido de una planta en otra de tal manera que se desarrollen como un solo organismo. Siguiendo este símil, un texto ajeno se "injerta" en otro y se desarrollan (se alimentan, crecen) *como* uno sólo, pero no *son* uno sólo. Así, en un sólo movimiento, podemos conservar ambas perspectivas en nuestro análisis sobre *La muerte me da*.

Por último, para Derrida, todo texto tiene un “pliegue”. Es decir, un suplemento, un agregado, un desborde que ha escapado por completo a las intenciones del autor. Este “pliegue” revela su funcionamiento:

Lo que desafiará siempre a la crítica es este efecto de doble suplementariedad, siempre una réplica de más, un repliegue o una representación de más, es decir, de menos. El “repliegue”, el pliegue mallarméano habrá sido siempre no sólo replegamiento del tejido, sino repetición hacia sí del texto así replegado, re-señalamiento suplementario

⁴⁸ JACQUES DERRIDA, *La escritura y la diferencia*, p. 33. El énfasis es del autor.

⁴⁹ JACQUES DERRIDA, *La diseminación*, p. 306.

del pliegue⁵⁰.

El “doble” del texto implica su autoreflexividad. Por eso, aunque parezca accesorio, desnuda una carencia originaria del sistema que necesita ser ocultado para funcionar. Así, el texto mostrará la paradoja que la conforma y, al mismo tiempo, le otorga su fuerza. Todo discurso al estar conformado por el lenguaje se paradoja, por estar sujeto a la metafísica de la presencia. No se puede escapar ni sustituir al *logos*, porque sólo se cuenta con el lenguaje mismo para trascenderlo, haciendo que se le reafirme. La cuestión es tratar de actuar de una forma doble: leer y escribir al mismo tiempo para producir un texto y no determinarlo; realizar una escritura múltiple; una doble ciencia que requiere la inversión de los binomios para evidenciar la violencia jerárquica del sistema, para, a continuación reinscribir esos conceptos en una nueva cadena, de lo contrario se mantendría la violencia sólo que ahora en el otro concepto. Todo para tratar de leer como *yo* y como el *otro*, así como lo pide Cristina Rivera Garza con su novela.

⁵⁰ DERRIDA, *La diseminación*, p. 356.

CAPÍTULO II: LA CRÍTICA COMO FICCIÓN

... toda crítica es poesía en prosa
HAROLD BLOOM

Toda lectura forma parte de la obra porque devela alguna de las líneas de sentido que se entretejen para formar el texto. Así, aunque existan interpretaciones más pertinentes que otras, ninguna será la “correcta”. Todas revelan el funcionamiento del “tejido” o del trabajo crítico mismo.

Así, en varios de los análisis que se han hecho sobre *La muerte me da* podemos comprobar cómo funcionan las estructuras que pretenden validar el conocimiento cuando en realidad sólo buscan protegerse a sí mismas.

En las actas del Simposio Internacional Imágenes y Realismos en América Latina, llevado a cabo en la Universidad de Leiden, encontramos la ponencia de Carolina González. Su trabajo se centra en analizar la imagen fotográfica dentro de la novela. Sin embargo, resulta extraño su interés ya que no existe casi ninguna referencia de ello en la obra. Por ejemplo, cuando la crítica expone que:

Logrando que cada una de las fotografías descritas en la novela tenga un carácter obsesivo y extático: “El rojo de la sangre, la luz de las lámparas [...] había visto, hasta entonces, todo tipo de asesinatos, pero ninguno tan estilizado ni tan explícitamente sexual. El cuerpo, más que tendido en un callejón oloroso a orines, daba la apariencia de estar como puesto en escena. Una teatro de leyenda. La sangre, roja y pesada, parecía artificial. Y los genitales, ausentes, cortados con rigor quirúrgico, comandaban la atención y la vista. A fuerza de no estar ahí, están más ahí que la vida, más ahí que la

muerte”⁵¹.

Si vamos a la novela encontramos un poco antes: "Mi nombre no es Valerio. Eso lo enunció en silencio, dentro de su propia cabeza, a medida que se internaba más y más en la escena del crimen. Le atraía, como pocas veces, el escenario: el rojo de la sangre [...] [aquí continúa tal y como lo citó Carolina González]"⁵². Como podemos observar, la descripción no es de una fotografía, más bien parece ser una imagen mental del personaje. La confusión parte, a mi parecer, de que *La muerte me da* es sumamente visual. Pero también se nos descubre cómo trabaja el análisis crítico. Primero, el hecho del corte. Aunque la función de las citas sea demostrar o comprobar alguna hipótesis, su fiabilidad puede ser cuestionada. El sentido de la cita cambia, como vimos, si inicia un poco antes.

Otro ejemplo del funcionamiento del “injerto” lo encontramos en la siguiente interpretación:

El título de la novela es la primera indicación de todas las piezas que luego vamos encontrando en la novela con la intención de construir un completo mosaico al final. Cabe, pues, aclarar que es una parte cortada de una frase que aparece en el libro: ‘Esto de morir frente a los ojos del público, esto una manera de decir *mi muerte que me da en pleno sexo, es verdad*’ (letra cursiva es de la escritora, N. del A.). La forma cortada del título puede ser un símbolo de la alienación de la manera fluida de como [*sic*] vivir la vida⁵³.

Aquí el problema consiste en que la crítica desconoce que se trata de una frase de Alejandra Pizarnik⁵⁴. Aunque parezca que es una lectura “incorrecta”, es parte del funcionamiento del lenguaje. Como se explicó anteriormente, la escritura siempre remitirá

⁵¹ CAROLINA GONZÁLEZ ALVARADO, "Mirada oblicua: exploración y análisis de la imagen fotográfica en la novela *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza", 2011, <http://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/mirada-oblicua-exploracion3b3n-y-anc3a1lisis-de-la-imagen-fotografica-en-la-novela-la-muerte-me-da-de-cristina-rivera-garza.pdf>, 2012.

⁵² RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 210.

⁵³ ALŽBĚTA PLEVOVÁ, *Las escritoras mexicanas escribiendo sobre mujeres mexicanas*, Tesina para la obtención de un diplomado, Univerzita Palackého v Plomouci, Rep. Checa, 2011, p. 57.

⁵⁴ Ver página 21.

a otra pero, al mismo tiempo, se basta a sí misma. En su nuevo contexto, esta cita de Pizarnik sigue siendo legible y coherente. En el re-conocer, siempre habrá diferencias.

Algo similar ocurre en otro artículo:

Esta urbe moderna y multidimensional aliena al ser, lo saca de la naturaleza de la cual el hombre forma parte y, como consecuencia, genera violencia. En el lenguaje de la ciudad-espacio ésta, como entidad, representa la esterilidad, la muerte, de ahí que la autora se pregunte: —[...] ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?. ¿Es, entonces, la ciudad la asesina?⁵⁵.

Otra vez no se reconoce el “injerto”. El epígrafe de Hélène Cioux que abre el capítulo II de *La muerte me da* dice: “todos los grandes textos son víctimas de las preguntas: ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?”⁵⁶. Así, las preguntas están relacionadas con el lector y con la propuesta que ofrece Rivera Garza sobre sentidos múltiples, como ya se había desarrollado antes.

Ahora, y de forma contraria, podemos ver cómo algo “ajeno” le otorga una carga de sentido a la novela. Carlos Abreu nos indica que Rivera Garza “[...] se propone el rescate de escrituras olvidadas, como ocurre con Amparo Dávila en *La cresta de Ilión*. Éstas genealogías responden a su vez a un proyecto feminista, que se observa claramente en el caso de Pizarnik en *La muerte me da*, autor que desde su muerte ocupa un lugar destacado en el canon feminista”⁵⁷. Existe, entonces, una carga de sentido previo que sirve de explicación al texto. Y aunque es verdad que la crítica feminista ha puesto atención en estas autoras, su simple mención no garantiza que la novela pertenezca a esta corriente teórica. Es decir, sería como afirmar que esta tesis, por estar dedicada a estudiarlas, es un

⁵⁵ CYNTHIA MELÉNDREZ, “La ciudad como identidad”, 2010, http://ufsinfronterasp2010.weebly.com/uploads/2/8/5/1/2851833/c.melendrez.la_ciudad_como_identidad.pdf, 2012.

⁵⁶ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 76.

⁵⁷ CARLOS ABREU MENDOZA, “Cristina Rivera Garza: trasgresión y experimentación con los límites”, en OSWALDO ESTRADA (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, Ediciones Eón/The University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, México, 2010, pp. 293-294.

análisis feminista. Hay que aclarar que no estoy negando que Rivera Garza tenga una propuesta feminista en esta novela, simplemente se quiere enfatizar el movimiento crítico. La confirmación de una hipótesis por medio de un significado que se cree “presente” en el nombre de “Alejandra Pizarnik” como algo dado. Pero, para explicarse, se fundamenta en lecturas previas, que necesitarán estructuras previas, y así al infinito. Para confirmarlo, veamos a otra crítica que afirma exactamente lo contrario:

Irónicamente, dadas las proclividades de Cristina hacia la lectura biográfica, una de las oportunidades que *La muerte me da* es la de pensar en la literatura como no-social, como arte que elimina a la *persona* para dejar pensar utilitariamente en la materia. Al deshacer el contexto socio-histórico *La muerte me da* desanima la crítica que exploraría la ciencia social ambientada en la historia lineal [*sic*], ya sea la crítica feminista, la poscolonialista o la psicoanalítica. La teoría de esta novela, en otras palabras, se plantea como enteramente literaria, es decir, se plantea más que nada (¿nunca?) en la temporalidad de la literatura. Puede ser que por esa conversión de la escritora en *la crítica* o *la poesía*, el género además de la biografía en general importa cada vez menos en el tiempo literario⁵⁸.

¿Se puede eliminar por completo lo social de una obra cuando su materia prima es el lenguaje, que resulta ser, como nos lo indica la misma Cristina Rivera “el más social de nuestros lugares”⁵⁹? Parece, entonces, que se trata más de una cuestión de perspectiva.

Otro trabajo nos demuestra cómo el lector escoge en qué fijarse:

La muerte me da representa una idea diferente de la relación entre violencia y el simulacro de la ciudad: no constituye este marco referencial como *2666* aunque tiene un referente en la ciudad de Toluca que como única ciudad mencionada en la narración no cuenta con una historia de casos irresueltos de asesinatos en serie. Pero el hecho que ambas novelas contaminan hasta hacer imposible una diferenciación clara entre ficción y realidad, historia y ficción, no sólo muestra su carácter textual híbrido, sino también su rechazo de un entendimiento estético de la literatura y como la representación de la

⁵⁸ EMILY HIND, “Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*”, en OSWALDO ESTRADA (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, Ediciones Eón/The University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, México, 2010, p. 326.

⁵⁹ CRISTINA RIVERA GARZA, “La escritura solamente”, en ROGELIO GUEDEA y JAIR CORTÉS, *A contraluz: poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente*, Tierra Adentro, México, 2005, p. 152.

violencia [*sic*]⁶⁰.

Lo que se quiere hacer notar es que en la búsqueda de los referentes sociales de las obras, Littschwager toma la primera ciudad que se nombra: Toluca. Ahora bien, la única mención de esta ciudad se encuentra en la última página donde sólo se encuentran el epígrafe final de Edmond Jabès y la siguiente anotación: "Toluca, Estado de México. México, 5 de abril de 2003. Praga, República Checa, 27 de abril de 2007"⁶¹. Parecen las fechas que comprenden el período de tiempo en el que se escribió la novela. Pero, más allá de esta hipótesis, y siguiendo la lógica de la crítica, Praga también es el referente social de la novela. Es decir, el lector buscará ciertos sentidos más que otros.

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

Además de revisar los mecanismos críticos, también es necesario establecer las líneas de sentido que la crítica ha encontrado en *La muerte me da* para poder tener un panorama del "tejido" y las fuerzas discursivas que lo conforman.

Una primera propuesta nos explica que la novela denuncia que la violencia ejercida contra las mujeres se debe a jerarquías prefabricadas:

La muerte me da así muestra la violencia del lenguaje: ya que los hombres de su novela son las víctimas de la violencia sexual, las jerarquías del poder entre los géneros no es hecho natural, sino se negocia [*sic*] dentro de discursos existentes. La violencia sexual – en todas sus formas – no es característica constitutiva de lo femenino⁶².

⁶⁰ LITTSCHWAGER, *op. cit.*

⁶¹ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 354.

⁶² LITTSCHWAGER, *op. cit.*

Los roles sexuales son delimitaciones falsas, no existe algo que defina lo esencialmente masculino o femenino. Claudia Guillén se muestra de acuerdo con esta postura: "El juego de que la mujer y el hombre podrían habitar un mismo cuerpo y universo es uno de los ejes temáticos del libro. Es decir, una suerte de androginia lúdica: el hombre-la mujer; la mujer-el hombre"⁶³. Para Marius Littschwager, el mecanismo del que se valió Rivera Garza para lograr representar la intercambiabilidad de género se fundamenta en la estructura de la novela:

Pero ya en los momentos en que las figuras discuten entre ellos/as y con los lectores – debido a la mezcla de la primera persona singular, la voz omnisciente y el estilo indirecto – introducen más formas andrógina como “el culpable” [...] y “las muertes” por denominar la suma de los hombres castrados [...]. A lo largo de la investigación de los casos, el asesinato en serie abre paso a una erosión de las polaridades de los géneros mediante la escritura andrógina que muestra que los géneros – y sus significados – pueden diseminarse y refigurarse de nuevo y en nuevas formas. Así – según la propuesta de esta escritura preformativa [*sic*] – mujeres y hombres construyen y habitan los mismos espacios e incluso los mismos cuerpos⁶⁴.

En el mismo sentido, Jorge Carrión confirma que la obra pretende desdibujar las identidades. Pero afirma que la autoficcionalización de la autora contribuye a ejemplificar la multiplicidad de voces que implica todo *yo*:

He dicho que la autoficción se plantea en la (no) novela de un modo novedoso. No es fácil calibrar esa supuesta novedad. Por un lado, tenemos la figura del autor como una suerte de investigador (algo común en Javier Marías, en Enrique Vila-Matas o en Javier Cercas); por el otro lado, tenemos a un *yo* que articula un discurso y protagoniza unas acciones que no acabamos de percibir como verosímiles (en la línea de, por ejemplo, Fernando Vallejo). Pero Rivera Garza, de algún modo, va más lejos en su apuesta por la autoficcionalidad. El concepto de “*yo literario*” es problematizado en el momento en que deja de existir una narración fuerte y unitaria que lo sustente. [...] El narrador/autor no se impone. Aparece y desaparece, se esfuma, recuerda su existencia al tiempo que se esfuerza por borrarla. Siguiendo a Maurice Blanchot o a Hélène Cixous (deudas

⁶³ CLAUDIA GUILLÉN, “La estética de la muerte”, *Revista de la Universidad de México*, 46 (2007), p. 98.

⁶⁴ LITTSCHWAGER, *op. cit.*

explícitas en forma de epígrafes), Rivera Garza fracciona el sujeto, incluso su subjetividad real, para sintonizar con un apriori [*sic*] artístico: la novela es fragmentaria porque la realidad lo es, como lo son la percepción y la literatura, como lo son al cabo los géneros. Precisamente lo que importa son las zonas de confluencia entre realidades, percepciones, géneros: fragmentos (los que subdividen el capítulo segundo se llaman “mensajes”). En esos intersticios, en esas fronteras, en esos silencios, en esas elipsis –en fin– se encuentra el arte⁶⁵.

La identidad, entonces, se conformará por medio de las relaciones. No existen definiciones que valgan, que ofrezcan una totalidad:

Los nombres, como cualquier otro adjetivo, limitan, constriñen. Si tuviéramos la memoria de un Funes, sabríamos que no nos alcanzarían todas las palabras, ni las permutaciones de sus letras, para terminar de nombrar al árbol, para hacerle justicia al árbol con un nombre verdaderamente denotativo. Salvo Valerio, el asistente de la detective, los personajes de *La muerte me da* [*sic*] son nombrados por atributos pasajeros, por epítetos más bien circunstanciales, y no por un nombre común; y no por un nombre que condene y cree expectativas inconscientes (la periodista de la nota roja tiene que aclarar que realmente es periodista, a pesar de escribir la nota roja)⁶⁶.

Así, la castración ya no tendría que ver tanto con el género sexual. *La muerte me da*, al cuestionar el vacío en el lenguaje, interroga en realidad a todas las determinaciones que produce.

Y realmente *La muerte me da* [*sic*] nos exige castrarnos para penetrar en él, para relacionarnos con él. Recordemos que el orden simbólico insta a su sujeto, pero en el principio de esta fundación hay un corte, una escisión, una separación, una herida. Y el lenguaje se funda sobre una falta, alrededor de una falta, pues la palabra está precisamente ahí donde el mundo no está⁶⁷.

Por su parte, Cheyla Samuelson plantea que *La muerte me da* está construida como parodia (del género policiaco) que no llegaría a la sátira, sino que iría más a lo que Bajtín

⁶⁵ JORGE CARRIÓN, "La muerte me da / No novela", 2008, http://salonkritik.net/08-09/2008/10/la_muerte_me_dano_novela_jorge.php, 2012.

⁶⁶ OMAR MIRANDA FLORES, "El adjetivo interior", 2009, http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009_07_01_archive.html, 2012.

⁶⁷ SAÚL ORDOÑEZ, "(Paréntesis): La muerte me da, de Cristina Rivera Garza", 2009, <http://diariportal.com/2009/04/29/parentesis-la-muerte-me-da-de-cristina-rivera-garza/>, 2012.

denomina “estilización paródica”. Esta estilización del género poseería como centro la abyección a manera de experiencia límite del ser humano. Para Samuelson, la abyección tendría su correlato en el deseo frustrado de Pizarnik por una escritura que ofreciera, a la vez, riesgo y refugio. Es decir, la castración de las víctimas como alegoría de la impotencia del lenguaje:

La conexión entre los crímenes y la escritura se hace evidente no sólo por la presencia de la poesía de Pizarnik sino también por las ocupaciones de las víctimas -todos son trabajadores de la palabra: un periodista, un bibliotecario, un traductor y un maestro. El fracaso del sexo se junta con el fracaso de la escritura, de la incapacidad de encontrar un lenguaje propio⁶⁸.

Como se puede apreciar, la crítica que se ha revisado hasta ahora confirma los discursos que se analizaron en el primer capítulo. La cuestión es que los críticos ven discursos paralelos equivalentes. La propuesta que se intentó probar es que estos discursos se fundan en lo mismo: la metafísica de la presencia.

Existe otro trabajo que fundamenta su análisis en lo que denomina “tiempo literario”, o un “no-tiempo”. Como vimos en una cita anterior de la misma crítica⁶⁹, el tiempo literario funciona en oposición al real por lo que no es posible hacer un análisis sociológico:

El problema del tiempo literario en la novela que se relaciona con el problema del mapa borgeano –o sea el de la lectura inexacta versus la exacta– crea inseguridades en torno a las aparentes observaciones de los hechos incontrovertibles de la trama de *La muerte me da*. Como dije (como digo), respecto a *La muerte me da*, se entiende que los cadáveres castrados sin autoría certera proveen una crítica evidente de los poemas de Pizarnik imposible de separar de los poemas de Pizarnik; esta crítica “en realidad desafía” lo denotativo. La Detective y Valerio necesariamente fracasan ante la dificultad de separar el lenguaje de Pizarnik de la identidad de la persona responsable por los asesinatos porque no logran separar un mapa de otro, y

⁶⁸ CHEYLA SAMUELSON, “Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México”, en SARA POOT (ed.), *Realidades y fantasías*, UNAM, México, 2009, p. 473.

⁶⁹ Ver página 32.

la identidad de la crítica (obra escrita) de Pizarnik coincide exactamente con la crítica (persona que escribe u obra escrita) de Pizarnik. Ni se sabe con seguridad quién “habla” a través de los asesinos ni por qué. Por eso, difícilmente se puede sostener un análisis sociológico de *La muerte me da*, novela que sugiere más bien que no se entiende la mente de la gente que lee poesía, porque esa mente *es* la poesía: leer la poesía es estar enteramente en el aquí y ahora de la temporalidad literaria⁷⁰.

Además de lo que se dijo en su momento al respecto, creo que no sólo la Detective y Valerio fallan en sus lecturas, sino que todas las lecturas fallan. La separación tan tajante que hace Emily Hind entre lo “literario” y lo “real”, basada en la búsqueda de referente concretos, es ilusoria, como nos lo explicó Derrida. Así, como respuesta a la afirmación que hace al final, “no se entiende la mente de la gente que lee poesía”, le preguntaría: ¿y qué mente, *en realidad*, puede ser entendida?

Existe un último grupo que basa sus interpretaciones en la poesía de Alejandra Pizarnik. Sandra Buenaventura propone que la novela de Rivera Garza es la prosa que tanto anhelaba Pizarnik ver materializada:

[...] la autora mexicana utiliza la imposibilidad de la prosa de Pizarnik para suplantar con un texto sobre la novela imposible el vacío que quedó en el centro del cuerpo (textual) castrado, igual que el asesino serial procedió con los versos de Alejandra Pizarnik, dejados en la parte (central) castrada. Materializar con una novela fragmentada y de contornos abstractos la novela imposible de Pizarnik, ¿es rellenar un centro? En este caso, sí⁷¹.

Asimismo, Abreu Mendoza cree que *La muerte me da* muestra varias características que se encuentran en la obra de la poeta argentina: “La novela en todo momento se explica a sí misma a través de Pizarnik, pues, como hemos visto, se asienta en tres elementos claves de su poética: la fragmentación, un posicionamiento extrínseco al texto a través de las

⁷⁰ HIND, *op. cit.*, pp. 324-325.

⁷¹ SANDRA BUENAVENTURA, “Cristina Rivera Garza: una lectora de Pizarnik”, 2012, http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Buenaventura.html, 2012.

máscaras y el fracaso final de la empresa poética”⁷². La relación entre estas dos escrituras en *La muerte me da* es, a mi parecer, más compleja aún de lo que se plantea. Se profundizará en ello en el tercer capítulo.

Para concluir, sería necesario enfatizar ciertos puntos. En primer lugar, las posturas críticas aquí resumidas nos muestran el entrecruzamiento de sentido que se da en todo texto. En segundo, que aunque parezca que se trata de destruir o cancelar algunas lecturas, la intención es develar el funcionamiento de todo trabajo crítico. Esta tesis esta sujeta a los mismo presupuestos que se denuncian. Toda lectura implica la necesidad de sustentarse en estructuras previas, en hacer uso de la metafísica de la presencia. Ya sea que hablemos de género sexual, del lenguaje, de lo social, de Alejandra Pizarnik para que nos sirvan de referente en nuestra interpretación, cada uno de esos fundamentos nos remontan a otras estructuras, como ya se explicó. No existe trascendencia del *logos*, puesto que es la única forma que tenemos para acceder al mundo, al conocimiento, al otro. Sin embargo, hemos creído que sólo por este hecho, todo su funcionamiento se valida. Como nos dice Derrida: “Pero ese indispensable parapeto nunca ha hecho más que *proteger*, jamás ha *abierto* una lectura”⁷³. Así, ese “habitar de forma diferente las estructuras” pretende exponer esos mecanismos. En tercer lugar, todas estas interpretaciones son historias de sentido y, como tales, son constructos. Leer implica escribir, es decir, la inscripción de mi *yo* en la obra. Sin borrar al otro, sino escuchándolo (a través de mí). O, como decía Lacan: “la verdad tiene estructura de ficción”⁷⁴.

⁷² ABREU MENDOZA, *op. cit.*, p. 306.

⁷³ DERRIDA, *De la gramatología*, p. 202.

⁷⁴ JACQUES LACAN, “La cosa freudiana o el sentido del retorno en psicoanálisis”, trad. de Tomás Segovia, *Escritos 2*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002 [1ª ed. en francés, 1966], p. 401.

CAPÍTULO III: LA FICCIÓN COMO CRÍTICA

un libro es primeramente
y sobre todo
una crítica de todo lo que es
y todo lo que está
CRISTINA RIVERA GARZA

Se ha visto cómo muchos críticos aseveran que *La muerte me da* plantea que existe un vacío en el lenguaje pero, al hacerlo, escapan a la responsabilidad que tal aseveración implica. Decir “vacío”, asegurar que existe, es afirmar su presencia. Como vimos anteriormente, Derrida propone invertir el binomio colocando el polo negativo en el lugar del positivo para tratar de demostrar que se trata sólo de un constructo. Sin embargo, también advierte que quedarnos en ese momento del análisis implica el mismo movimiento jerarquizante que se está tratando de denunciar. La misma violencia.

Se trata de dar el siguiente paso, de implicarse en la paradoja que conlleva el criticar al lenguaje por medio del lenguaje. Frecuentemente se piensa que una lectura como la que nos propone Derrida es inútil: si el significado se desplaza siempre, entonces puedo afirmar cualquier cosa irresponsablemente. La lógica de la “huella” impide que se proceda de esta manera. El que no exista presencia en la palabra no quiere decir que esté hueca por completo. Para ejemplificar: supongamos que encontramos las huellas de un animal en la arena. Para Derrida la cuestión no consiste en asegurar que el animal no existe, sino en evidenciar que nosotros, al verlas, aseguremos que existe. Entonces, habitar la paradoja consiste en producir la lectura, no en determinarla. Revelar su funcionamiento.

Al principio de este trabajo se expuso que el título original de la novela iba a ser *Las lectoras de Pizarnik*, haciéndose explícita la importancia de la poeta argentina en la obra. Y aunque la mayoría de los trabajos críticos lo mencionan, son pocos los que profundizan en esta relación. Uno de ellos es el trabajo de Omar Miranda:

El cuarto capítulo de *La muerte me da* [*sic*], titulado “El anhelo de la prosa”, tiene la forma de un ensayo escrito por el yo ficcionalizado de Cristina Rivera Garza, la testigo y narradora en esta historia detectivesca. Es un ensayo que trata sobre la poeta argentina Alejandra Pizarnik y su anhelante búsqueda por una prosa ideal. La Cristina crítica literaria de ese apartado, hace una certera descripción de la prosa que legó Alejandra Pizarnik, una descripción que bien puede aplicarse al tipo de escritura hacia el vértigo de lo interior de la Cristina que escribe. Toda gran novela, dicen, contiene su propia teoría. Cito:

“Alejada de la linealidad que suele asociarse con la narrativa y fuera también del campo de influencia de la anécdota, la prosa pizarnikiana [como la de Rivera Garza] corta con frecuencia los hilos del significado del lenguaje a través de líneas o párrafos que toman la forma de fragmentos. La estructura que congrega a estas partículas textuales responde más a las yuxtaposiciones espaciales de un collage que a las sucesiones temporales o lógicas de un relato”⁷⁵.

La comparación entre ambas escritoras parece ser el punto fundamental de las lecturas críticas. Sin embargo, creo que con este ejercicio crítico se corren varios riesgos. Es de llamar la atención, por ejemplo, que en el trabajo de Omar Miranda no se cite a Pizarnik, aunque se asegure que Rivera Garza hace una certera descripción de su prosa. Su comparación parte del propio texto. Los elementos similares que se destacan son parte de la lectura de la misma Rivera Garza y no provienen del crítico.

Por su parte, Abreu Mendoza destaca ciertas características de la escritura de Pizarnik que se retoman en esta novela:

Ahora bien, para entender la magnitud de esta propuesta, es necesario analizar antes los elementos de la poética de Pizarnik privilegiados por

⁷⁵ MIRANDA FLORES, *op. cit.* Los corchetes son del autor. La cita a la que alude el crítico se encuentra en la página 184 de *La muerte me da*.

Rivera Garza en su novela. En primer lugar toda la obra de la poeta Argentina está atravesada por una confianza en el lenguaje, acompañada de “la certidumbre contraria de que el lenguaje no sirve para la tarea de ontologización emprendida” [...].

En segundo lugar, Rivera Garza muestra en su obra una pasión por rebautizar y enmascarar a los personajes [...]. Este procedimiento sea similar al de Pizarnik. La poeta argentina, hechizada por su propia imagen, necesita disfrazarse en su poesía [...].

En el fondo, este enmascaramiento es un deseo de encontrar el nombre con que habitar el lugar poético [...].

Finalmente, *La muerte me da* puede entenderse como una relectura de Pizarnik en el sentido de que recoge sus búsquedas y las incluye en la novela como género problemático que se adentra en el territorio de la poesía. No en vano, el “deseo de la prosa” que se encuentra agazapado en la poesía de Pizarnik acaba convirtiéndose en el “deseo de la poesía” de la prosa de Rivera Garza⁷⁶.

¿Qué implica comparar dos escrituras? Primeramente se trata de elecciones. Lo que es fundamental para mí en el proyecto creativo de un autor, diferirá de lo que otros críticos piensen. Por ejemplo, Ana María Rodríguez Francia hace un estudio minucioso sobre los elementos de la poética de Pizarnik. Los clasifica de acuerdo a dónde se encuentran: en los diarios y artículos, en la obra poética o en sus “otros textos”, en la obra teatral *Los poseídos entre lilas* y en su texto de humor *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. En el primer rubro enumera las siguientes características: 1) Imposibilidad de la palabra para expresar el esplendor del ser; 2) Necesidad de otra lengua [...]; 3) “Tembladeral” lingüístico como fundamento sobre el que se intenta la empresa de la poesía; 4) Peligro de “estallido poético”; 5) Poética del sueño; 6) Identificación entre vida y literatura; etc⁷⁷. Tal vez se me argumente que Abreu Mendoza refiere que se trata de los elementos que *privilegia* Cristina Rivera Garza. Se podría, como ejercicio crítico,

⁷⁶ ABREU MENDOZA, *op. cit.*, pp. 298-300. La cita proviene de: CRISTINA PIÑA, *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*, Botella al mar, Buenos Aires, 1999, pp. 97-98.

⁷⁷ ANA MARÍA RODRÍGUEZ FRANCIA, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Corregidor, Buenos Aires, 2003, pp. 356-357.

enumerar otros tantos elementos que la autora mexicana destaca de la obra de Pizarnik. La muerte es uno de los temas recurrentes en la poesía de Alejandra. Como muestra, un poema:

ARTES INVISIBLES

Tú que cantas todas mis muertes.
Tú que cantas lo que no confías
al sueño del tiempo,
describeme la casa del vacío,
háblame de esas palabras vestidas de féretros
que habitan mi inocencia.

Con todas mis muertes
yo me entrego a mi muerte,
con puñados de infancia,
con deseos ebrios
que no anduvieron bajo el sol
y no hay una palabra madrugadora
que le dé razón a la muerte,
y no hay un dios donde morir sin muecas⁷⁸.

La muerte, asimismo, es fundamental en la novela. Desde el título, los asesinatos, la descripción de los cadáveres, etc. Encontramos dentro del poemario de Anne Marie Bianco:

IV IR Y NO VENIR

Ir al Ministerio Público y regresar del Ministerio Público. Ir a la muerte.
Hacer preguntas acerca de la muerte.
Tomar fotografías acerca de la muerte. Callarse
Junto a las imágenes de la muerte. Tener frío.
Escribir sobre la muerte. Sobre las preguntas acerca de la muerte.
Escribir: muerte. Separar las sílabas. Desentrañar letras.
Escribir la muerte. Abrirla.

(Una lata de sardinas. Una lápida. Una ventana.)

⁷⁸ PIZARNIK, *Poesía completa*, p. 36.

Nunca volver de la muerte.
Quedarse en la muerte⁷⁹.

También podríamos argumentar que el sexo, en ambas escrituras, está presente. Cristina Rivera Garza privilegia este aspecto de la obra de Pizarnik al citar el siguiente fragmento:

[...] hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa destruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidiente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes entre los asfódelos y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y vestidos en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se desliza hacia el silencio y manos con sortijas y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja y una niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepitas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocando sus violines a orillas del Mar Muerto y un corazón que late para engañar y una rosa que se abre para traicionar y un niño llorando frente a un cuervo que grazna, y la inspiradora se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal⁸⁰.

Por último, mencionemos la cuestión de la intertextualidad. A lo largo de este trabajo ya se ha mencionado diversas conexiones con otros autores que existen en la novela, además de la más obvia y explícita con Pizarnik. El mismo Abreu Mendoza enfatiza la importancia del conocimiento sobre la poeta argentina para entender *La muerte me da*, como vimos. Asimismo, menciona que este ejercicio escritural lo podemos ver también en *La cresta del Ilión* donde Rivera Garza juega con la figura de Amparo Dávila. El problema es que

⁷⁹ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 313.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 60. Proviene del poema titulado “Los poseídos entre lilas”, Ver PIZARNIK, *Poesía completa*, pp. 293-296.

también Alejandra lo hacía frecuentemente⁸¹.

Baste con estos tres ejemplos. La importancia, pues, es la que yo quiero darle a cada elemento. Y esto nos lleva a otro problema cuando se trata de comparar a las dos escritoras. Para explicarlo mejor, retomemos lo que nos dice Abreu Mendoza. El señala que a Cristina le gusta “enmascarar a sus personajes” como lo hacía Pizarnik. Para demostrarlo, cita estas palabras de la autora: “Si los nombres en sí mismos tienen una carga cultural enorme y las identidades fluyen y son relacionales, por qué no designar a estos personajes por lo que sus acciones y sus prácticas dictan en momentos distintos”⁸². Creo que es oportuno citar también la pregunta del entrevistador para contextualizar las palabras de Rivera Garza: “En *Lo anterior* [*sic*], igual que en *La cresta de Ilión* [*sic*], usted no le da nombres comunes y corrientes a sus personajes. ¿Cuál es su intención?”⁸³ La cuestión radica en que estas dos novelas corresponden a los años 2004 y 2002, anteriores a la publicación de *La muerte me da* (2007). Este procedimiento *podría* anteceder a la lectura de la obra de Pizarnik por parte de Cristina. Como muchos han indicado ya, un gran problema al que se enfrentan los estudios intertextuales es el límite de las conexiones entre obras ya que estas pueden ser infinitas. Voy a ejemplificarlo con una anécdota contada por una amistad cercana a la poeta argentina:

[...] hay quien ha visto en el título de uno de los últimos libros de Alejandra,

⁸¹ Para ver un poco más de esta práctica en la obra pizarnikiana: SANDRA BUENAVENTURA, “*Los perturbados entre lilas* de Alejandra Pizarnik, entre Beckett y Pizarnik ella misma. Reescritura y autoescritura por anticipación”, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/buenaventura.pdf>, 2012; de PATRICIA VENTI: “*Palais du vocabulaire* de Alejandra Pizarnik: Cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir”, 2005, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palaisap.html>, 2012 y “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, 2006, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html>, 2012; MIGUEL DALMARONI, “Sacrificios e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Orbis Tertius*, 1 (1996), pp. 93-116; CRISTINA PIÑA, “Una estética del deshecho”, http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_pina.aspx?culture=pt&navid=230, 2012; MARIANA DI CIÓ, “Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos”, 2007, http://www.revuerctoverso.com/IMG/pdf/Alejandra_Pizarnik_en_sus_manu_scritos-2.pdf, 2012.

⁸² HERRERA, *op. cit.*, p. 50.

⁸³ *Idem*.

Extracción de la piedra de locura, una alusión a rituales medievales, un regreso a la magia conjuratoria de los cuadros de Bosch. La realidad es, como de costumbre, más cercana y al mismo tiempo más exótica. Por aquel entonces trabajaba yo en el Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, que tenía una breve pero interesante colección de textos indígenas, recogidos y traducidos por misioneros y antropólogos. Lamentablemente no recuerdo ni la lengua ni la tribu de que se trataba, ni tampoco el traductor, aunque sí con certeza que el texto se había recogido en la Argentina. Debo decir que el largo poema-ceremonia que seguía al título no desmerecía de él. Fascinada, se lo comenté a Alejandra, que previsible e inmediatamente me arrebató el libro. Fueron necesarios varios meses y más de una advertencia de la Biblioteca para recuperar el texto mágico⁸⁴.

Es decir, pareciera que la alusión a los cuadros de Bosch es completamente *obvia* y natural. Sin embargo, la relación intertextual está mediada, en este caso, por otro texto. Vimos ya cómo afecta a la interpretación si no se reconoce el “injerto”, a esto habría que sumarle el confundirlo. Mi marco referencial determinará mi lectura, las conexiones y el sentido al texto. A veces, como críticos, se nos olvida que los autores no saben todo respecto a su obra ni tienen el control absoluto sobre ella. Ya se ha dicho mucho que no existe el “lector ideal”. Tampoco existe, pues, el “autor ideal”. Pizarnik, tal vez, no reconoció en su momento que ese título aludía también a un cuadro, cosa que sí hicieron sus críticos. Volvemos también a la idea de “tejido” que nos propuso Derrida. Siempre habrá relaciones no previstas que provoca un excedente de sentido: “un cruce que dejará que los diferentes hilos y las diferentes líneas de sentido -o de fuerza- partan de nuevo, así como estará preparado para anudar otros nuevos”⁸⁵. No se trata de que la lectura sea incorrecta, insisto, sino que así funciona.

Entiendo que pareciera que este no es el caso que nos ocupa. Rivera Garza reitera y enfatiza la obra de Pizarnik como una pieza clave para entender su novela. Pero aun lo

⁸⁴ Testimonio de Ivonne Bordelois recogido por Cristina Piña (*Alejandra Pizarnik*, Planeta, Buenos Aires, 1992, p. 193).

⁸⁵ DERRIDA, *Márgenes de la filosofía*, p. 40.

evidente sirve de velo. Retomemos la cuestión de los epítetos. Mencionaba que el gusto de Cristina por enmascarar a sus personajes, al estar presente en varias de sus obras, *puede* anteceder a su lectura de la poeta. Si hacemos caso a esta hipótesis, se nos plantea una lectura diferente a la que hace Abreu Mendoza. Tomemos en cuenta que comparar no sólo implica encontrar las similitudes sino también las diferencias.

En *La muerte me da* nos encontramos a la Detective, la Periodista de la Nota Roja, la Informante, el Hombre-Que-A-Veces-Era-Él, etc. En el caso de Pizarnik vemos que se autodesigna como “la pequeña olvidada”, “la viajera del vaso vacío”, “la niña extraviada”, etc. Notemos que en el primer caso la mayoría de las denominaciones reflejan la profesión del personaje. Volviendo a lo dicho por Cristina⁸⁶, la identidad esta marcada también por nuestras prácticas. En cambio los epítetos pizarnikianos son adjetivaciones, cualidades del sujeto. La segunda diferencia consiste en que en el caso de Alejandra estas máscaras las usa para sí misma. Dice César Aira que esto lo hace como una forma de dislocar al yo (por ello están en tercera persona) y así hacer de ella un personaje o una metáfora de sí misma para “poder seguir haciendo poesía”⁸⁷. Es decir, al conformarse como mito, su poesía sigue escribiéndose aún después de muerta ya que una metáfora no puede (o no debe) ser cosificada.

Entonces, el mismo procedimiento pero con sentidos diferentes. Cuando comparamos dos escrituras y encontramos similitudes tendemos, como lectores, a asignarles sentidos parecidos. Aunque se nos haga explícita la contigüidad entre dos obras, no implica que todos los elementos tengan una relación de dependencia.

Algo muy parecido ocurre cuando sopesamos la importancia del enfoque de nuestra

⁸⁶ Ver página 44.

⁸⁷ CÉSAR AIRA, *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1998, p. 10.

lectura. Me refiero a si leemos a Rivera Garza a través de Pizarnik o al revés. Ya se mencionó que para algunos críticos existe una reflexión y una denuncia sobre la violencia que establece el lenguaje contra las identidades sexuales:

La obra de Pizarnik, en la búsqueda por la prosa a través de la escritura establece el campo de significación que construye la narración en el contexto de la violencia sexual tematizada en *La muerte me da*. El palimpsesto que realiza la narración de Garza (autora) va más allá de un metacomentario, ya que funciona en otro contexto en donde se hibridiza con su propia performatividad de la escritura: en *La muerte me da* se aplica la idea de la imposibilidad de escribir los géneros sin predeterminación⁸⁸.

En cambio, existen otros que prefieren explicar la obra de esta manera: “Castrar un cuerpo masculino y suplantar los genitales —que ocupan el centro del cuerpo— con versos escritos de Pizarnik, podría leerse como un rellenar el centro-vacío con el lenguaje deseado por Pizarnik”⁸⁹. La diferencia entre estas dos interpretaciones radica en que la primera tiene un mayor conocimiento sobre la obra de Rivera Garza y la segunda ha trabajado con anterioridad a Alejandra⁹⁰.

Cristina ha trabajado constantemente sobre las marcas de género sexual. Baste ver las alusiones que hace sobre Hélène Cixous o Judith Butler (teóricas del feminismo) en su *blog*. Asimismo, en su novela *La cresta del Ilión*, una mujer que se hace llamar Amparo Dávila le asegura al protagonista que conoce su secreto: que es mujer. En algún momento y ante la insistencia de tal afirmación, se mira al espejo, revisa sus genitales y comprueba que son masculinos y que, por lo tanto, es hombre sin lugar a dudas. Al final de la novela acepta que es cierto, que es mujer y que el género no está determinado simplemente por

⁸⁸ LITTSCHWAGER, *op. cit.*

⁸⁹ BUENAVENTURA, “Cristina Rivera Garza: una lectora de Pizarnik”, *op. cit.*

⁹⁰ Littschwager realizó una entrevista a la escritora mexicana (“Entrevista a Cristina Rivera Garza”, 2011, <http://www.interamerica.de/volume-4-1/entrevista-garza/>, 2012) y Buenaventura ha escrito dos artículos sobre Pizarnik (“*Los perturbados entre lilas* de Alejandra Pizarnik”, *op. cit.* y “El estar aquí y el mirar allí de Alejandra Pizarnik: travesía por el arte europeo del siglo XX”, *Lateral*, 8 (2012), pp. 30-43).

morfología biológicas.

Por su parte, Pizarnik constantemente cuestiona al lenguaje. En uno de sus poemas dice:

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de su re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe⁹¹.

Siempre existe una escritura previa, un ante-texto que estructura (determina una posición ante) y, por tanto, un pre-juicio (una valoración previa). Basándonos en la trayectoria novelística de Rivera Garza, es natural deducir que *La muerte me da* forma parte de una propuesta que cuestiona la fijación cultural de los géneros sexuales. Por su parte, el proyecto creativo de Pizarnik tiene como uno de sus ejes la preocupación por el lenguaje y sus límites. Interpretar la castración de las víctimas como una simbolización de las carencias a las que nos sujeta el lenguaje es, también, una línea de sentido evidente. En estos casos, la profundidad del conocimiento sobre una u otra escritora afectará la lectura.

Veamos un ejemplo más de los riesgos a que nos enfrentamos como críticos. Como lectores “expertos”, se nos forma con un bagaje de términos y de conceptos que nos

⁹¹ PIZARNIK, *Poesía completa*, p. 398.

ayudarían a clarificar las obras, a estudiarlas y entenderlas “mejor”. Los manuales y las historias de la literatura describen pero también prescriben los fenómenos literarios.

Veamos cómo puede suceder:

Rivera Garza no desatiende los recursos estilísticos de la poesía al apropiarse de algunos tropos del discurso poético, entre los que destaca el uso de la repetición. Todo poeta crea por analogía, a través de metro, ritmo, rima y otros procedimientos retóricos. La rima, por ejemplo, se basa en la repetición sostenida de las sílabas finales de palabras, o en la reiteración de sonidos que conforman la rima interna del poema. Si bien la obra poética de Rivera Garza está estructurada en torno al verso libre, en ella, al igual que en su obra narrativa, la repetición (de palabras, de ideas, de citas) tiene un sentido profundo. Sus novelas suelen iniciarse con una frase que se repite luego a lo largo de toda la narración. Estas frases actúan como ecos reveladores de sentidos ocultos, entregan la prosa a las leyes de la imagen y el ritmo que, como explica Octavio Paz, pertenecen a la poesía⁹².

Esto tiene su importancia porque, a vistas del crítico, la novelista mexicana no sólo dialoga con Pizarnik, sino que “llega al extremo de asumir su propuesta fundamental de borrar los límites entre poesía y prosa”⁹³. La primer pregunta sería: ¿se borran esos límites sólo por usar recursos propios de la poesía?, y le sigue: ¿a qué nos referimos con lo *perteneciente* a la poesía?

La problemática sobre los géneros literarios es larga y aquí no es el lugar para desarrollarla. Baste decir cómo la simple clasificación de un texto marca también la lectura. Derrida lo denomina “la ley de la ley de género”, una anticipación que determina el destino de los textos, su *telos*: “This normative position and this evaluation are inscribed and prescribed even at the threshold of de «thing itself»”⁹⁴. Lo que es la poesía también decreta lo que será. Pero el ser no es una presencia que se baste a sí misma, como ya vimos. Entonces, y volviendo a las preguntas que planteamos, usar un recurso estilístico

⁹² ABREU MENDOZA, *op. cit.*, p. 297.

⁹³ *Ibid.*, p. 298.

⁹⁴ JACQUES DERRIDA, “The law of genre”, *Glyph* 7 (1980), p. 204.

propio de la poesía no eliminará el límite porque sigo pensando en ese límite. Es decir, si reconozco lo poético en la prosa de Rivera Garza, sigo, por tanto, separando los dos géneros. Digo que se borran las fronteras enfatizando la línea, lo ajeno, lo otro. Y así se contesta también la siguiente pregunta: si algo que le *pertenece* a la poesía puede habitar en la prosa, realmente no le es propio.

Una generalización como la que nos ofrecen los manuales sirve como herramienta pedagógica. Sin embargo, no alcanzan para explicar lo literario. Una lista de características es un sistema de referencias, más no una comprobación o un punto de llegada. Es necesario que aparente serlo, que se dé como hechos cuestiones que siguen siendo problemáticas (piénsese solamente en lo llamado “literario” que, a pesar de ser nuestro objeto de estudio, sigue en discusión). Se entiende que de otra forma sería imposible el conocimiento (no habría puntos de partida, ni límites). Pero como normas, lo que revelan es la necesidad de poder (de control) y legitimización: la ley de la ley.

Algo similar encontramos en otro estudio. Emily Hind hace la distinción entre literatura denotativa y anti-denotativa (“difícil de leer”). *La muerte me da* se englobaría en esta última provocando que se encuentre en lo que llama “tiempo literario”, un puro aquí y ahora. No existen referentes del “mundo real”, ni narración lineal y, por lo tanto, no puede ser leída como parte de un discurso social⁹⁵. Para la crítica, la propuesta de la novela es la de representar al lenguaje puro como respuesta al anhelo de la poeta argentina:

Una manera de llegar a la construcción soñada por Pizarnik del refugio de la prosa aún sin trama, se podría hallar por palabras representativas únicamente de sí mismas, posibilidad que es ejemplificada con lo ilegible en *La muerte me da*: “*Hekinah degul. Tolgo phonac. Borach mivola. Quinbus flestrin*”. Los neologismos todavía no contienen significado más allá de ellos mismos: son auto-referenciales y así cerradas [*sic*] a la crítica ajena, es decir, a la violación de la lectura inexacta. Cuando la materia de lenguaje

⁹⁵ Ver las citas que se han hecho sobre su artículo: páginas 32 y 37.

coincide exactamente con ella misma sin dejar mensaje, en efecto no sabemos quién habla y estamos ante la representación (*performance*) pura o autónoma del lenguaje escrito. La tautología perfecta entonces es la que no tiene sentido legible más allá de la ecuación ilegible de símbolos. Estos neologismos sin sentido realizan una reunión total de proceso y producto, y el tiempo absoluto literario se desarrolla plenamente en la ausencia total del tiempo sociohistórico, proponiendo la equivalencia de un jeroglífico prehistórico con la frase de Rivera Garza⁹⁶.

Aquí nos encontramos con un fenómeno que ya señalamos antes: el “injerto” no es reconocido. Los neologismos provienen de *Los viajes de Gulliver*. Las pistas para detectar el juego intertextual se encuentra en un epígrafe de Jonathan Swift ubicado al inicio del sexto capítulo titulado “Gildrig” (así le llaman a Gulliver en uno de sus viajes). Habría que agregar que en esta obra sí existe un significado en estos vocablos. Por ejemplo: “En el bolsillo derecho de la casaca del «Gran-Hombre-Montaña» (así traduzco *Quinbus Flestrin*)”⁹⁷. Paradójicamente, lo que señala Hind como protegido “a la violación de la lectura inexacta” resulta ser la prueba de que todos violentamos los textos.

También, curiosamente, aquí se tambalea otro de los argumentos fundamentales de su interpretación: “una de las oportunidades que *La muerte me da* es la de pensar en la literatura como no social, como arte que elimina a la persona”⁹⁸. El arte “puro” es un idealismo. La separación tajante entre discursos (científico, literario, filosófico, etc.) parte de la determinación de binomios: ficción vs. realidad, subjetivo vs. objetivo, estética vs. ciencia. Ya se han tratado en este trabajo los dos primeros, así que analicemos el tercero. Pensemos solamente en que lo estético también es un constructo que refleja una época y una cultura determinadas (y hasta una historia personal). Como percepción, lo estético no

⁹⁶ HIND, *op. cit.*, p. 333. La frase citada proviene de: RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 257. Las cursivas están tanto en la novela como en el artículo.

⁹⁷ JONATHAN SWIFT, *Los viajes de Gulliver*, 1726, <http://www.portaluchile.uchile.cl/revistas/autor/swift/gulliver.pdf>, 2012.

⁹⁸ HIND, *op. cit.*, p. 326

puede ser una propiedad inherente al objeto o, en este caso, a un cierto tipo de discurso. Asimismo, habría que cuestionar si no se puede extraer conocimiento de la lectura de una obra. *Los viajes de Gulliver* es una crítica feroz de la sociedad y la condición humana, por ejemplo. Y por último, atendamos a lo que la misma Rivera Garza nos dice:

[...] I think of the novel as an aesthetic quest, but also as a political artifact in its own right. So the matter of the voice, or the voices, is not only something that might function or might not function within the text—but the text is part of a context in which every single decision, specifically about voice or more generally about a style, is related politically to power relations in the world in which the novel is going to be read⁹⁹.

Todo texto, sin importar su género, su tema o su forma, implica cierta postura con respecto al mundo debido a que en el lenguaje convergen tanto lo social como lo individual. Es en este sentido en que contiene una ideología y, por tanto, por más literario que sea, tiene una dimensión social. Cuando Derrida denuncia al logocentrismo, no sólo lo hace en las consecuencias teóricas que conlleva, sino también en cuanto a sistema de validación institucional, de poder sobre el otro, de determinación de sentidos (éticos, políticos, sociales). A mi parecer, es esa misma violencia que denuncia *La muerte me da* y que no permite que sirva de refugio, como lo anhelaba la poeta argentina.

Hasta aquí podríamos sacar dos conclusiones. La primera es que la relación entre Rivera Garza y Pizarnik es más compleja de lo que la crítica ha planteado hasta ahora. No se explica solamente comparando sus proyectos creativos. La segunda, es que la cuestión de los géneros literarios es de suma importancia en la novela. El binomio prosa/poesía cobra relevancia explícitamente en el capítulo IV, en el artículo académico firmado por Cristina (personaje).

Mi propuesta se basa en la misma que nos ofrece la escritora mexicana en su

⁹⁹ SAMUELSON, “Writing at escape velocity: An interview with Cristina Rivera Garza”, p. 144.

novela: que ella primeramente es lectora y, como tal, también violenta, también elige una línea de sentido. Pero, consciente de ello, como escritora no valida su lectura sino que la expone. Para tratar de demostrarlo me centraré en ese artículo donde explícitamente se coloca como lectora. Sólo habría que hacer una aclaración. Un trabajo, del que ya se ha hablado un poco, también enfatiza este tipo de relación intertextual: “La lectura, o modo de lectura, como lugar preferencial, como nodo conectivo entre ambas escritoras”¹⁰⁰. Si bien partimos desde lo mismo, nuestros recorridos se distancian en tanto ve la lectura de Rivera Garza como “antidóxica”. Es decir: “un objeto artístico-literario que sólo debiera suscitar placer o pena en el receptor como efecto de la contemplación según los preceptos teóricos kantianos, se transforma en un objeto abierto a la dinámica *utilitaria*”¹⁰¹. Es cierto que Cristina “usa” la obra pizarnikiana y que se “apropia” de sus textos, no obstante, en este intercambio existe una lucha de fuerzas. No se trata de una relación especular, como Sandra Buenaventura asevera en los párrafos finales de su trabajo. Existe una deformación de la imagen y una postura crítica implícita en su lectura que es necesario revelar.

Veamos, pues, argumento por argumento, la interpretación de la escritora mexicana. Inicia explicando cómo Pizarnik mostró un interés constante por la prosa a pesar de escribir poesía:

En lugar de hacer más y mejor de lo mismo, la poeta se lanzó con todas sus palabras «para subir de un salto a mi prosa como un tren rápido». El símil, aquí, no es gratuito. Pizarnik habla de un salto y no de una transición, por ejemplo. Además, asocia la prosa con un tren rápido: un vehículo en movimiento que, a toda velocidad, puede ser también fuente de peligro¹⁰².

Vayamos a la fuente de la frase: “Hace dos días que confío en que no escribo

¹⁰⁰ BUENAVENTURA, “Cristina Rivera Garza: una lectora de Pizarnik”, *op. cit.*

¹⁰¹ *Idem.* Las cursivas son del original.

¹⁰² RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 180-181.

deplorablemente. Incluso encuentro cierto placer sin alegría en escribir este diario, placer de escribir de prisa y saber que muchas palabras me esperan para subir de un salto a mi prosa como un tren rápido. O es cuestión del cuaderno o no es cuestión de nada y acaso sea un espejismo”¹⁰³.

Notemos que “el salto” o “la transición” de los que habla Cristina implica ver a la poesía como el origen y la prosa como destino. Sin embargo, el primero no se encuentra en las palabras de Pizarnik. Asimismo, relacionar el tren rápido con el peligro es una asociación hecha por Rivera Garza. En realidad la poeta parece referirse a un estado de ánimo (confianza) que provoca que sea más productiva. En esa misma entrada del diario encontramos hacia el final: “El problema económico es apremiante siempre pero ahora debería resultarme útil (v. *Consejos* de Baudelaire) para escribir mucho y de prisa y, también, para leer mucho y de prisa”¹⁰⁴. Se vuelve a revelar el funcionamiento del “injerto”. La incisión, el lugar del corte, expone los propósitos de la propia interpretación. El sentido que inscribió Cristina puede explicarse siguiendo el desarrollo de su artículo. Más adelante dice a propósito de los textos de humor de Pizarnik:

Bastaría con ojear algunas páginas de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* [...] para darse cuenta de que las ideas de la poeta acerca de la prosa eran todo menos convencionales. El texto [...] no sólo advierte a sus posibles «lectotos» o «lectetas», como denomina Pizarnik a sus «horrendos lectores», que «mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor» sino que también añade, en el «Proemio de la fraguadora», que su búsqueda tiene como objeto un hipopótamo. Clara referencia a la imaginería y el sin-sentido surrealistas a los que fue tan afecta, la figura del hipopótamo, tan masiva como inesperada, incómoda como inevitable, también anuncia el sentido del humor convulso e hilarante que caracteriza gran parte de la creación prosística de Pizarnik¹⁰⁵.

¹⁰³ PIZARNIK, *Diarios*, p. 447.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 183-184. Ver, para los textos citado, ALEJANDRA PIZARNIK, *Prosa completa*, ed. Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2002, pp. 92-97.

Pensando, pues, en la gran diferencia entre estos textos y su poesía, es comprensible pensar en un “salto”. Pero, recordemos, que la explicación a la lectura de Rivera Garza se encuentra en sus propias palabras y no en las de Alejandra.

Retomemos la argumentación del artículo. Cristina manifiesta el objetivo de su artículo:

Basada en una lectura puntual de sus diarios y de su narrativa completa, me propongo dilucidar aquí algunos de los hilos que se enredan en el anhelo pizarnikiano de la prosa. Leer estos textos tratando de escapar expresamente el retrato romántico y estereotípico de la poeta suicida obsesionada por el dolor y la muerte, para explorar a la Pizarnik que, con lecturas abundantes y meticulosos, se dedicó a pensar, y pensar bien y rigurosamente, sobre las limitaciones de la poesía y lo que para ella se convirtió, a medida que su salud mental se resquebrajaba, en el refugio de la prosa. Esa casa”¹⁰⁶.

Es curioso que aunque aclare que tratará de liberarse de esa imagen estereotipada, la reafirme al hablar de su salud mental. Tal vez se pueda argumentar que Rivera Garza se refería únicamente a la figura de poeta suicida y no a la de poeta “loca”. La selectividad es del todo innecesaria porque ambas imágenes son parte de la mitificación de la poeta. Además, aunque no forme parte del análisis, los datos biográficos a los que alude (por ejemplo, menciona su muerte por propia mano con una sobredosis de Seconal¹⁰⁷), por su simple mención, refuerzan esos sentidos en los textos pizarnikianos. Siempre será complejo establecer las relaciones que tiene un autor con su obra. Si bien es cuestionable que el autor (o su vida) la explique, parece innegable que su figura funciona al momento de la interpretación. Cualquier conocimiento previo afectará a la conclusión porque sirve de referente. En algunos casos esa información será pertinente, en otras no. El problema será, entonces, encontrar esa línea, por lo más difusa, que determina lo que está de un lado o del

¹⁰⁶ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 181.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 180.

otro. Colocarse en cualquier extremo de los polos, del lado biógrafo o del de percibir la obra como un ente independiente, implica una violencia jerárquica logocentrista (metafísica de la presencia). Me refiero a que nada existe independientemente. La “huella” del autor estará resonando y enviando sentido a la obra. Piénsese en cuan dependiente es una interpretación en la contextualización del discurso. E, igualmente, hay que entender que la vida de una persona es una construcción que hacemos a partir de ciertos datos que conocemos y, por ello, es un artificio. La realidad y la ficción no son separables, son parte de los sentidos que se entretajan dentro de la escritura y decantarse por uno u otro cierra la lectura.

Continuemos con la lectura de Rivera Garza. Explica que parte de su anhelo surge de sus lecturas:

Porque su deseo, de esto no hay que tener la menor duda, era vehemente. Acaso se debiera a que, además de ser un asidua aunque iconoclasta lectora de poesía y filosofía, Pizarnik siempre había leído prosa. Siempre la admiró. Ya en abril de 1963 se preguntaba, por ejemplo: «¿La poesía puede? Pensar en Kafka y Dostoievski. ¿Qué poeta estremecer de igual manera?» La poeta emitió comentarios igualmente favorables acerca de los grandes clásicos, Marcel Proust o Virginia Woolf, y otros menos fervorosos acerca de Flaubert o traducciones contemporáneas de Françoise Sagan. Por si hiciera falta, no sólo fue el diario de Franz Kafka uno de sus libros de cabecera sino que sus referencias a la obra del narrador de Praga no hicieron sino aumentar a medida que su propio diario y su propia vida se acercaban a su fin¹⁰⁸.

Sin embargo, y a pesar de los elogios, también encontramos frases como ésta: “Ningún libro puede ya sostenerme. Dostoievski me aburre”¹⁰⁹. Además, también existen elogios a poetas. Como muestra encontramos:

Terminé el libro de Huidobro¹¹⁰. Estoy semiinconsciente. Es bellissimo. La profusión de imágenes me ha dejado cansada y débil. ¡Qué pureza! ¡Eso es

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 184-185. Texto citado: PIZARNIK, *Diarios*, p. 333.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁰ Se refiere a *Altazor o el viaje en paracaídas*.

poesía! ¡Eso es desflorar el papel en el sentido más dramático! Cierra los ojos. Tristeza profunda dentro de mi alegría. Sí. Alegría de haber encontrado a Huidobro, otro agonizante. Otro amante compañero de mi soledad. ¡Él sí que sufrió del sentimiento trágico de la vida! Siento que me duele la sensibilidad. Siento que desaparecieron mis órganos, vísceras, sangre, etc. Y únicamente hay cuerdas de colores que permanecen tensas. A ratos, alguien las tañe y ellas se mueven eléctricamente nerviosas y producen un sonido chirriante¹¹¹.

Me es difícil encontrar otra muestra mayor de “estremecimiento”. Se entiende que se trata de dos épocas diferentes en su vida. La cuestión es: ¿por qué darle mayor importancia a una que a la otra?, ¿simplemente porque una se encuentra más cerca del “final de su vida”? Aquí vuelve a interferir la “huella” biográfica. Vemos cómo el suicidio de Pizarnik sirve en la determinación jerárquica de sus ideas sobre la poesía o la prosa.

Más adelante, Cristina fija su atención en la preocupación de la poeta por la forma:

Se trata de la mente, lúcida e inmisericorde, que ya en 1963 se planteaba las relaciones entre la poesía y la prosa como un problema de cercos. Dijo: «Problema de los límites de la poesía, de los cercos. O el poema en prosa, definitivamente. También él necesita cercos». Se trata, pues, de una escritura que problematiza un hacer material que no sólo atañe al entre sino también al intra que junta pero no funde géneros literarios de carácter propio. Poco a poco, cada vez con mayor estupor, Pizarnik llega a preguntarse: «¿Es preciso el ritual de las palabras aisladas y la pérdida del contenido para alcanzar la intensidad expresiva que éste requiere?» [...] Porque no se trata en Pizarnik de una exploración puramente intelectual, aunque también lo era, sino de un anhelo concreto por violentar este límite de intensidad expresiva del lenguaje¹¹².

Es verdad que Pizarnik muestra un gran interés por la relación entre el fondo y la forma. Pero hay que tomar en cuenta que las ideas sobre lo artístico y lo estético están determinados por cuestiones más “terrenales”. Me refiero a que desde que existe la profesionalización del escritor, hay ciertas implicaciones que pueden resultar incómodas

¹¹¹ PIZARNIK, *Diarios*, pp. 61-62.

¹¹² RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 185-186. Textos citados: PIZARNIK, *Diarios*, p. 341 y 448, respectivamente.

para quienes piensan al arte como puro. Para tratar de explicar mejor a lo que me refiero, transcribiré el texto completo de donde Rivera Garza extrae su cita:

Pero ¿nunca hablaré naturalmente ese lenguaje? ¿Es preciso el ritual de las palabras aisladas y la pérdida del contenido para alcanzar la intensidad expresiva que éste requiere? Hay algo que se relaciona con exceso a mi autoestrangulamiento físico. Torcerme el cuello es mi único acto inconsciente, espontáneo e incesante. Sin embargo, entiendo que el lenguaje de mis diarios no es tan desagradable y no obstante no lo respeto, acaso porque no me cuesta ningún esfuerzo¹¹³.

Hay que contemplar todas las asociaciones que se hacen simplemente al contemplar la escritura como un “trabajo”. Ya no se trata de inspiración, de musas, del arte por el arte. Si no existe un esfuerzo, Pizarnik no respeta su lenguaje. Como si la valía de una obra tuviera que ser “ganada”. Este pequeño matiz cambia ya su preocupación por la “intensidad expresiva”. No es que no sea genuina, pero sí está marcada por preceptos ajenos a la literatura que Cristina no ve.

El artículo continúa explicando lo que Alejandra buscaba lograr con su prosa:

Pizarnik describe su deseo en términos de brevedad, de belleza y de algo que escapa a la forma de la novela. Dice: «Además lo que yo quisiera es escribir un libro muy, muy breve. Algo muy hermoso y muy breve. No una novela sino una crónica. Pero la imagino en una prosa simple y cristalina, aunque admitiendo todas las complejidades, en fin, aquella prosa que no sabría nunca escribir». Insiste una y otra vez en la factura escritural, en la calidad y belleza de la escritura como si ésta le estuviera negada, de manera intrínseca, a la prosa: «Hablo de una prosa sumamente bella, de un libro bien escrito. Quisiera que mi miseria fuera traducida a la mayor belleza posible»¹¹⁴.

Rivera Garza plantea que Pizarnik se expresa como si la calidad y la belleza estuvieran negadas a la prosa. Sin embargo, creo que el énfasis que la poeta hace va en otro sentido.

¹¹³ *Ibid.*, p. 448.

¹¹⁴ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 186-187. Las entradas del diario a las que se refiere se encuentran en: PIZARNIK, *Diarios*, p. 370 y 412, respectivamente.

Aclara que quiere escribir una prosa bella simplemente porque no toda prosa lo es, no porque no lo pueda ser. Por otro lado, existen más detalles que develan la trayectoria de sentido que eligió Cristina en su lectura. En otras entradas Pizarnik demuestra su interés por escribir una novela: “Vuelve la obsesiva –o siniestra- necesidad de escribir una novela”¹¹⁵; “Excitación enorme en cuanto imagino el ritmo de la novela que quisiera escribir”¹¹⁶; “Quiero escribir en prosa, cuentos o novelas”¹¹⁷; “En el fondo, quiero escribir la novela”¹¹⁸. Asimismo, encontramos otra entrada en la que no busca la brevedad: “Debiera trabajar en una sola prosa larga: cuento o novela o poema en prosa”¹¹⁹. El problema de basar nuestra interpretación en los diarios de un autor es que nos encontraremos frecuentemente con contradicciones. En el caso de Pizarnik, sus diarios abarcan de 1954 a 1971. Período más que considerable para encontrar todo tipo de comentarios. No se trata, pues, de un discurso homogéneo ni coherente. Lo que puede resultar ser una fuente de revelaciones con respecto a una obra, se convierte en un exceso. Además, tenemos que tener en cuenta que existen censuras que afectarán el sentido de lo dicho por Alejandra:

En el caso de la edición póstuma, tenemos que la selección de sus diarios (1954-1971) se hizo siguiendo el criterio de Myriam Pizarnik, hermana de Alejandra y legataria de su obra, quien exigió que se hiciera una selección de fragmentos de contenido literario evitando las referencias a la vida privada de la escritora y de las personas mencionadas. Así en el prólogo de la edición 2003 se dice lo siguiente: “He tenido en cuenta el principio de respeto a la intimidad de terceras personas nombradas, aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y de su familia”. Los argumentos de Becciu no satisfacen el rigor de los criterios filológicos, ni tampoco las exigencias de una edición “memorable”¹²⁰.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 382.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 226.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹²⁰ PATRICIA VENTI, “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición”, 2007, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>, 2012.

Aunque se aclara que las supresiones tienen como fin proteger la intimidad, habría que preguntarnos, sobre todo en casos como el de Pizarnik en que su vida está profundamente entrelazada con su obra, qué considera la editora como de carácter privado. Su criterio, más allá de si sea correcto o no, implica una transformación del texto pizarnikiano. Así, si sustentamos nuestra interpretación en los *Diarios*, tendríamos que tener en cuenta que éstos ya constituyen una interpretación, la de Ana Becció.

Un argumento más que esgrime Rivera Garza es que la diferencia entre poesía y prosa es que la primera constituye el lugar del yo, mientras que la segunda da cabida a lo otro:

Y si bien en poesía se ha tratado siempre de una miseria propia, en prosa, sobre todo, se trata de algo ajeno. Algo en forma de lo ajeno. La prosa, en sentido estricto, toma el lugar alterado y funda, por lo tanto, el lugar de lo otro. Así, en tanto ejercicio de otredad, la prosa pizarnikiana corteja, con todas las herramientas en su haber, la posibilidad de «enlazarse a lo de afuera»: la desmesura de un texto sin yo. Porque cuando aparece el deseo de la prosa, también está ahí el «deseo doloroso de escribir sobre algo o alguien que no sea yo ni se relacione conmigo, deseo de enlazarme a lo de afuera, de mirar y describir, aun desfigurando (sí, como siempre será)»¹²¹.

En el mismo año (1964) en el que Alejandra se expresaba así encontramos: “*Palabras*, lo mejor que he producido en prosa”¹²². Unos días más adelante afirma: “Mi relato *Palabras* es una introducción a esa novela [que quisiera escribir]”¹²³. Si vamos al texto en cuestión descubrimos que el yo está fuertemente presente y que trata de la “miseria propia”:

Se espera que la lluvia pase. Se espera que los vientos lleguen. Se espera. Se dice. Por amor al silencio se dicen miserables palabras. Un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible, por amor al silencio, por amor al lenguaje de los cuerpos. Yo hablaba. En mí el lenguaje es siempre un

¹²¹ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 187. Texto citado: PIZARNIK, *Diarios*, p. 376.

¹²² *Ibid.*, p. 370.

¹²³ *Ibid.*, p. 400.

pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpressable.

Debiera invertirse este orden maligno. Por primera vez emplear palabras para seducir a quien se quisiera gracias a la mediación del silencio más puro. Siempre he sido yo la silenciosa. Las palabras intercesoras, las he oído tanto, ahora las repito. ¿Quién elogió a los amantes en detrimento de los amados? Mi orientación más profunda: la orilla del silencio. Palabras intercesoras, señuelo de vocales. Ésta es ahora mi vida: mesurarme, temblarme ante cada voz, temblar las palabras apelando a todo lo que de nefasto y de maldito he oído y leído en materia de formas de seducción¹²⁴.

Pizarnik deseaba este tipo de prosa también. Ya se comentó que en un diario existirán contradicciones porque abarcan usualmente períodos largos de tiempo. En este caso en particular, estas concepciones divergentes son del mismo año. Hay muchas “prosas” cuando Alejandra dice “prosa”.

Rivera Garza sigue el desarrollo de su análisis asegurando que, al salirse de la escritura poética (del yo) al escribir *La condesa sangrienta*, Pizarnik tuvo los soportes necesarios para conseguir éxito en su tentativa:

Este posicionamiento extrínseco al texto, esta introducción de la referencialidad en el cuerpo del texto, constituyó para Pizarnik un soporte temático, cómo lo fue en el caso de Erzébet Báthory, la condesa húngara con un pasado sangriento, pero también un soporte formal, como funcionó en la apropiación de lo que llamó modelos o moldes. Lo primero queda bastante claro en sus muchas alusiones a la favorable bienvenida que, de manera unívoca, recibió «La condesa sangrienta» –un texto en el que Pizarnik se apropia del texto de Valentine Penrose [...]–¹²⁵.

En páginas anteriores mencionábamos ciertas implicaciones que surgen a partir de pensar en el escritor como un profesional. Aquí nos encontramos con la cuestión del prestigio. Es destacable que el 20 de abril de 1965, cuando terminó el ensayo de la condesa, escribe: “Desconfío del ensayo pues no me costó demasiados esfuerzos, salvo los de sentarme y

¹²⁴ PIZARNIK, *Prosa completa*, p. 26.

¹²⁵ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 187-188.

concentrarme en el tema”¹²⁶. Es hasta al año siguiente que menciona: “el artículo de la condesa debería de servirme, principalmente, para no desconfiar de mi prosa. Hasta Mujica Láinez lo elogió, entre otras cosas, por estar «tan bien escrito»”¹²⁷. Sólo es a partir de esos elogios que Pizarnik empezó a considerar a *La condesa sangrienta* como modelo para su prosa. Ella misma lo confirma cuando confiesa que parte de su estilo “obedece a mi vanidad, a mi deseo de estima y admiración”¹²⁸. Frecuentemente olvidamos que los escritores son humanos y que los mueven también la reputación o el estatus. Tendemos a idealizar a la literatura como territorio ajeno a este tipo de cuestiones y donde las decisiones se basan en un interés puramente estético. Así, aunque Cristina hace notar el recibimiento caluroso que tuvo este texto, considera este hecho como prueba del buen funcionamiento de la estrategia escritural de Pizarnik y no como determinante en la conformación de ese proyecto creativo.

El artículo continua exponiendo que una manera más que encontró Alejandra para salirse de su yo fue usar la escritura ajena:

Ante la profusión de sus «fantasías sueltas y fragmentarias» y una autorreferencialidad que a menudo se tornaba asfixiante, Alejandra Pizarnik convirtió el relato ajeno en una especie de refugio –una estructura y una anécdota libre de su propio sí que, sin embargo, o acaso precisamente por eso, podría acogerla–. Ya copiando a Beckett en secciones enteras de *Los poseídos entre lilas*, o con la misma Penrose de la condesa húngara, Pizarnik cortejó la ajenidad del texto, lo proximidad del texto, con espejos admirativos y feroces saqueos que, paradójicamente, en tanto molde de referencia, cumplían la función estabilizadora de la prosa. [...] Exprimiendo el modelo desde dentro, robándolo de sí frente a los propios ojos del texto ajeno pero, al fin y al cabo, volviéndolo propio [...]¹²⁹.

Esos “moldes de referencia”, como ya también se mencionó, eran frecuentes, tanto en su

¹²⁶ PIZARNIK, *Diarios*, p. 399.

¹²⁷ *Ibid.*, 415.

¹²⁸ *Ibid.*, 355.

¹²⁹ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 188-189.

poesía como en su prosa. Podemos encontrar un ejemplo en el poema *El infierno musical*:

Golpean con soles

Nada se acopla con nada aquí

Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi memoria

Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis piernas

La cantidad de fragmentos me desgarran

Impuro diálogo

Un proyectarse desesperado de la materia verbal

Liberada a sí misma

Naufragando en sí misma¹³⁰

El verso en cursivas (así está en el original) es de René Char, según nos indica Mariana Di Cío¹³¹. Si estas citas textuales “cumplían la función estabilizadora de la prosa”, ¿por qué, entonces, seguir anhelándola? Además, ¿no revela este “recorte y pega” el carácter fragmentario del texto, del que supuestamente trataba de escapar Pizarnik? Cuando hablábamos de la idea de “injerto” derridiana explicábamos que actúa de forma doble: es independiente en cuanto puede ser extirpado, pero será resignificado de acuerdo al marco donde sea puesto. Así, si la entendemos desde la primera perspectiva, continúa la fragmentación; desde la segunda, la “autorreferencialidad asfixiante” continúa en el poema.

En la misma línea, Rivera Garza asevera: “Hacia mediados de 1966, y tratando de hallar una salida a su exceso de diseminación fragmentaria, Pizarnik discurrió con su usual

¹³⁰ PIZARNIK, *Poesía completa*, p. 268.

¹³¹ MARIANA DI CÍO, *op. cit.*

lucidez y feroz ambivalencia acerca de su utilización de los moldes literarios: «Salvo que ponga un relato ajeno como modelo –o molde– y diga lo mío según la misma cantidad de hojas y la misma distribución. Ridículo»¹³². Susana Chávez Silverman apunta al respecto:

Claramente, la noción de limitarse a "la misma cantidad de hojas" es una broma¹³³. Sin embargo, la presencia de diferentes niveles de modelos—de los cuales el más importantes queda sin mención—es crucial en "El espejo..."¹³⁴, en términos de la particular representación de la dualidad locura-continente, es decir: en el desplazamiento generado mientras Pizarnik negocia "diciendo lo [suyo]"—"lo más suyo," y sugiero, junto a Molloy, "con palabras ajenas."

[...] Para mí, la lucha constante de Pizarnik, a lo largo de su vida, con la tensión entre locura y contención, alcanza su expresividad más alta—una especie de fusión—en *La condesa sangrienta*.

Este elegante ensayo sobre la contención pone en escena una suerte de "decir(se) ajeno," un ventrilocuismo mediante el cual—ayudados por la presencia de un personaje histórico "loco", la Condesa Sangrienta, y por sucintas y elocuentes representaciones de la locura (melancolía), aun cuando éstas sean tomadas en préstamo—Alejandra Pizarnik logra pintar un autorretrato definitivo¹³⁵.

Solemos confiar en la palabra de los autores, sobre todo si proviene de una entrevista o un diario. Como se encuentra del lado de lo real, es decir, se trata de la voz directa del escritor, presumimos que su discurso es una guía segura sobre sus textos. En cambio, con las voces que encontramos en las obras existe una reticencia natural y frecuentemente señalamos que no hay que confundir el "yo lírico", el narrador o los personajes con el autor. Habría que tener en cuenta los riesgos de este tipo de prácticas interpretativas. Pensemos que los escritores no siempre tienen la intención de "ayudar" a los lectores,

¹³² RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 189. La entrada del diario que se cita se encuentra en: PIZZARNIK, *Diarios*, p. 416.

¹³³ Una edición de la novela de Penrose cuenta con 236 cuartillas (*La Comtesse sanglante*, Mercure de France, París, 1962.), mientras que el texto de Pizarnik apenas sobrepasa la docena (*Prosa completa*, pp. 283-296).

¹³⁴ Se refiere a "El espejo de la melancolía", título con el cual se designa una de las partes de *La condesa sangrienta*.

¹³⁵ SUSANA CHÁVEZ SILVERMAN, "Ensayos de contención: otra mirada a la locura (y sus desplazamientos *chez* Pizarnik)", *Point of contact*, vol. 10, 1-2 (2010), pp. 176-177.

pueden jugar con las implicaciones de la figura autorial, por ejemplo, o “bromear”, para usar el mismo término de Chávez Silverman. Pero aún pensando que el autor es totalmente sincero, no está libre de contradicciones, de cambios de opinión, de olvidos. Además, en el caso particular que nos ocupa, existen otros dos aspectos que condicionan la lectura de los *Diarios*. La primera ya se mencionó: existe una edición, una censura. La segunda es más reveladora: Pizarnik trabajó sobre varios de sus cuadernillos con el fin de ser publicados. Así, como constructo, el diario se convierte en ficcionalización. No se puede, por tanto, partir de él para aclarar la obra, es parte de ella. Todos los sentidos están entretreídos, funcionan en la lectura, no existe interior ni exterior.

Cuando comprobamos la aseveración de la poeta sobre que tiene que ceñirse al mismo número de páginas y la misma distribución, vemos que no es cierta. Habría que replantearse la idea de “molde” que tanto sirve a Cristina en su lectura. Asimismo, la opinión de Chávez Silverman nos sirve para cuestionar otro de los puntos clave. La crítica plantea que la figura de la condesa sirvió para que Pizarnik hiciera su “autorretrato definitivo”. Aunque la intención de Alejandra fuera, como señala Rivera Garza, salirse de sí misma, no lo logra. El tema de la locura atrae la imagen pizarnikiana dentro del texto. Las obras se constituyen también de elementos que están fuera del control del autor. A ese excedente de sentido Derrida lo denomina “pliegue”.

Faltaría profundizar también en si el carácter fragmentario se resuelve con el uso de modelos o moldes. En su trabajo sobre *La condesa sangrienta* Rodrigo D. Montenegro señala:

El carácter fragmentario con el cual el texto es construido representa una crisis de la unidad. La obra marcada por el título y la firma no pueden ser un a priori en la lectura de *La condesa sangrienta* de Pizarnik, debido a que la reescritura desestabiliza el axioma de la *originalidad*. Pero la configuración interna, también constituye un quiebre, en este caso de la *unidad*. Cada uno

de estos fragmentos se articula como un instante de la composición: la introducción, la descripción de las torturas empleadas por la condesa, sus relaciones familiares, los afanes de eterna juventud, la descripción del castillo, y finalmente su castigo con la reclusión. Estas secuencias se suceden de modo tal que si bien la unidad halla su sentido en la lectura total, la forma del texto resulta independiente de esta norma¹³⁶.

Este texto podría constituir una demostración notable del estilo pizarnikiano. Al igual que en su poesía, necesita hablar de sus preocupaciones más íntimas (la locura, la muerte y la sexualidad); continúa enmascarando su yo pero enfatizando su subjetividad (en este caso usa la figura de la condesa); persiste en usar la palabra ajena reapropiándosela; existe una profusión de imágenes líricas y continúa con una forma fragmentaria como método que preserva la pureza y la calidad del lenguaje. Para algunos, pues, es mejor no hacer distinciones: “La lectura que me propongo realizar aquí no hace ninguna distinción entre la poesía y la prosa, puesto que la escritura de Pizarnik es siempre poética”¹³⁷. Si lo vemos bajo esta perspectiva, *La condesa sangrienta* no es el ejemplo de la prosa anhelada, sino la confirmación de su poesía.

Tratando de dilucidar las líneas de sentido que sigue Cristina, podríamos plantear que ella pone su atención principalmente en los *Diarios* para delinear los retos que Pizarnik se planteaba como escritora. En cambio, algunos críticos han preferido fundamentar su interpretación en la obra. Simplemente nótese el siguiente dato: en el artículo de Rivera Garza se cita 34 veces los *Diarios* y sólo tres veces los demás textos. Es sumamente sugestivo comprobar lo sencillo que es hablar sobre los preceptos creativos de un autor sin referir casi a su obra.

¹³⁶ RODRIGO D. MONTENEGRO, “*La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik: Una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror”, 2009, http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/cond_sang.html, 2012.

¹³⁷ MARÍA ESPERANZA GIL, “Poesía y humor: notas sobre la lectura de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, de Alejandra Pizarnik”, 2008, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/hildapol.html>, 2012.

Siguiendo con la argumentación de Cristina nos encontramos con lo siguiente:

La prosa, en el sentido pizarnikiano, no es la anécdota y ni el contenido del relato sino algo más, algo que, de manera breve y sublime, ella se cree incapacitada para escribir. Se trata de una prosa que, incluso, pone en tela de juicio la capacidad comunicativa de la misma. Una idea que cuestiona la supuesta habilidad intrínseca de la prosa para transmitir significado. Acaso de ahí la entrada en su diario de mayo de 1966: «Urgencia por comenzar un pequeño libro en prosa. Pero su tema podría ser, precisamente, esta urgencia vacía. La necesidad de escribir y la no necesidad de transmitir nada. No se trata del tema, lo sé bien, sino del hecho de tener que estar tanto tiempo, después de haberlo escrito, corrigiéndolo»¹³⁸.

Sin embargo, alguna vez Pizarnik aseguró: “la aspiración oculta es ésta: La historia de una muchacha, es decir, una suerte de «retrato de la artista adolescente», novela que debiera reflejarme, a mí y a mis circunstancias”¹³⁹. En otra ocasión propuso: “lo mejor que se me ocurre es una especie de diario dirigido a (supongamos, Andrea). Es decir; no serían cartas ni un diario común. Podría estar dividido en dos o tres partes. Una dedicada al amor, la otra a la angustia, la tercera a *mon dieu!*, acá ya sería cuestión de resolverse, de elegir: o captar al mundo o rechazarlo”¹⁴⁰. El anhelo por la prosa, como asegura Cristina, es una constante en su diario, desde los primeros años hasta el último. Pero a veces se trata, sí, de moldes. Otras, como vemos, de contenido. Una más trata de cuestionar la capacidad de la prosa de transmitir significado, mientras que en otra asevera: “me gustaría escribir novelas en el estilo más realista y tradicional que existe”¹⁴¹. La misma poeta se da cuenta lo difícil que es descifrar lo que quiere decir cuando habla de ello cuando asegura: “[E]l «deseo» de componer un librito es demasiado ambiguo”¹⁴².

En su artículo Rivera Garza cita la siguiente entrada del diario de Pizarnik:

¹³⁸ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 190. Texto citado: PIZARNIK, *Diarios*, p. 414.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 225.

¹⁴² *Ibid.*, p. 440.

¿Y si el inconsciente o lo que sea, tuvieron exacta noción de la configuración de la frase? Porque yo me desangro en tentativas de distribución o, mejor, de ubicación de términos, como si la frase fuera un salón lleno de sillas y mi rol consistiera en elegir la silla en que se sentara cada invitado. Pero mi tormento de anfitriona consiste en saber que cada uno sabe dónde debe y quiere sentar. Pero si lo acepto, ¿Cuál sería, entonces, mi rol en esta fiesta lúgubre y lujosa del lenguaje agonizante?¹⁴³

Para a continuación señalar:

En su fiesta, en la fiesta del lenguaje que ella ofrece dentro de la casa que no posee, los sitios de las sillas, los moldes, existen, sí, pero cambian de lugar. Para asistir a esta fiesta que se da en su propio nombre, el lenguaje, en su papel de invitado, tendrá que desconocer (o fingir que no sabe) el lugar en el que le toca sentado y, aún más, el lugar en el que quiere sentarse. Las sillas pueden estar ahí, justo en el centro de la sala, pero tanto su ubicación como su adscrita inmovilidad se verán sujetas a los sujetos de una concesión que, por serlo, será un enunciación escindida¹⁴⁴.

Creo que aquí hay un matiz que es importante señalar. Esas palabras de Pizarnik vienen antecedidas por lo siguiente: “El sábado, medio en broma, dije a Ivonne: «vete entonces para que no se diga después que retengo». Y nos reímos. «Che, parecés fray Luis», dijo. Ahora bien: yo dije esa frase sin configurarla previamente, la dije deprisa, con efecto y buen humor. Pero me interesa este detalle...”, y aquí continúa como se transcribió. Percibo que la cuestión de la que habla es diferente a la que propone Cristina. Sugiero que Alejandra, al notar que puede ser “literaria”, sin necesidad de un esfuerzo o una preparación previa, se pregunta entonces dónde entra su labor como poeta. Por eso menciona al inconsciente como el que tiene “exacta noción de la configuración de la frase”. En cambio, Rivera Garza asevera que es el lenguaje el que sabe el lugar que le corresponde (aunque finja no saberlo). Así, otra vez, no se trata de los moldes.

Continuemos con el artículo. Más adelante, la novelista mexicana asegura:

¹⁴³ *Ibid.*, p. 449.

¹⁴⁴ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 191.

[...] para pensar en la prosa, Pizarnik se refiera a asuntos que van desde la extensión de sus oraciones («He observado, releendo mis cartas a CC que no le he enviado, que mis oraciones extensas son desastrosas»), como al sistema que no hay inventado para contenerlas («Mi estudio sobre el poema en prosa se altera por no saber usar una carpeta u hojas sueltas para realizarlo»), hasta su preocupación por el espacio entre las líneas («Poemas en prosa: necesidad de los espacios dobles. Al menos para mi estilo»). La cuestión de los cercos entre la poesía y la prosa adquiere aquí una presencia material a la vez problemática y sensual. No se trata, por supuesto, de vigilar los linderos de uno o de otro, ni siquiera de señalarlos con enhiesto índice, sino de encontrar los mecanismos que den cabida a su invertida posibilidad. De ahí que sus poemas en prosa se resuelvan en plural y consecuentemente, proliferen¹⁴⁵.

Existe una transformación formal en los poemas de Pizarnik, como señala Cristina Piña: “[...] cronológicamente, los poemas de Alejandra atraviesan por tres transformaciones formales. La primera va del poema breve y riguroso a uno casi epigramático y ceñido en extremo; la segunda nos lleva del poema en verso al poema en prosa y, por fin, la tercera pasa del poema en prosa directamente a la prosa¹⁴⁶. Ahora bien, las explicaciones para tal transformación son interesantes y van más allá de una problematización sobre los géneros literarios, como nos propone Rivera Garza.

Una de ellas es bastante peculiar: “Pero más profunda e interesante me parece la posible influencia de su terapeuta que registra en una de las entradas de su diario (7 de junio de 1967¹⁴⁷), donde considera que seguramente la causa de que no escriba más poemas en verso sino en prosa sea la influencia de Pichon”¹⁴⁸. La entrada a la que se refiere es la siguiente: “Extraño es cómo y cuánto me obsesiona el aprendizaje de los poemas en prosa o tal vez, simplemente, de la prosa. ¿Y los poemas? No comprendo por

¹⁴⁵ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 192. Textos citados: PIZARNIK, *Diarios*, p. 370, 420 y 419, respectivamente.

¹⁴⁶ CRISTINA PIÑA, “Prólogo”, en ALEJANDRA PIZARNIK, *Textos selectos*, ed. Cristina Piña, Corregidor, Buenos Aires, 1999, p. 11.

¹⁴⁷ En la edición de Lumen, a cargo de Ana Becciu, corresponde al año de 1966. Ver PIZARNIK, *Diarios*, p. 418.

¹⁴⁸ CRISTINA PIÑA, *Alejandra Pizarnik*, Planeta, Buenos Aires, 1992, p. 183.

qué no escribo poemas en verso (influencias del doctor P. R. seguramente)”¹⁴⁹. Tal vez, por ser una explicación un poco “pueril”, Cristina Rivera Garza prefirió omitirla. Curiosamente cita los fragmentos previos y posteriores en su artículo pero, significativamente, se “salta” esa frase.

Para Claudia Angélica Barragán Serra, la explicación al cambio del verso a la prosa se encuentra en los momentos por los que atravesaba Pizarnik: “Giro que está íntimamente relacionado con una posición subjetiva, en la cual la prosa se le impone como efecto de cierto menoscabo en la función de contención de la palabra, que desborda algo de Real¹⁵⁰ en esos momentos vitales por los que atravesaba la escritora”¹⁵¹. Se refiere a la muerte de su padre:

De este libro [*Los trabajos y las noches*] es notorio el uso cada vez mayor del verso en prosa, lo cual resulta un cambio de estilo interesante sobretodo si atendemos a los que este estilo representa para Pizarnik, en una de sus anotaciones en su diario de 1966 asevera que la prosa devela la muerte¹⁵², tema que en su vida la ha obsesionado pero que es hasta este libro donde se empieza a dejar vislumbrar de forma contundente [...].

Es precisamente en ese año de 1966 cuando la muerte sobreviene al padre de Alejandra a través de un infarto fulminante; dicho acontecimiento dejará una marca definitiva en la escritura de la autora¹⁵³.

Aunque estas interpretaciones parecen contraponerse a las ideas de Rivera Garza, en realidad, se validan unas a otras. Todas se sustentan en los *Diarios*, en las propias palabras de Alejandra. Siguiendo el mismo método, preservan la estructura. No se niegan, se reafirman.

¹⁴⁹ PIZARNIK, *Diarios*, p. 418.

¹⁵⁰ Lo Real es definido como: “lo imposible de representar, como aquello inapresable al lenguaje, huidizo a toda captura discursiva” (CLAUDIA ANGÉLICA SERRA BARRAGÁN, *Un estudio psicoanalítico sobre la producción literaria de Alejandra Pizarnik*, Tesis para obtener el grado de maestra en Psicología Clínica, UNAM, México, 2006, p. 78).

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵² La anotación dice: “I.B. [Yves Bonnefoy]: nota en que decía que la prosa oculta a la muerte. En mi caso es al revés”. PIZARNIK, *Diarios*, p. 418.

¹⁵³ SERRA BARRAGÁN, *op. cit.*, p. 42.

Ya casi al final de su artículo, Cristina fija su atención en los textos de humor de Pizarnik, lo que la lleva a cuestionarse qué es lo que la poeta denomina como prosa:

Bastaría hojear algunas de las procaces y arrojadas páginas de *Hilda la polígrafa* para darse cuenta de que cuando Alejandra Pizarnik habla de la prosa en realidad está hablando, como su propia poesía, de otra cosa. Como si el anhelo de la prosa, que sabe imposible, fuera más anhelo en su propia imposibilidad. O como si el anhelo, que sabe imposible, se volviera cada vez más imposible, y por lo tanto más anhelo, ante la invectiva jocosamente anticomunicativa de esas prosas de ejes cuestionables y rizomáticas puntas. Como si le diera gusto fracasar. Como si ese fracaso constituyera, al fin y al cabo, el guiño victorioso de su anhelo. Éste¹⁵⁴.

Además de tener en cuenta los elementos que señala Alejandra que contendría su prosa ideal, es importante visualizar todo a lo que llama “prosa”. A sus diarios, a sus artículos y ensayos, a sus textos de humor, a varios poemas con esta forma. No pondré un ejemplo de su escritura diarística, basta con ver alguna de las páginas anteriores de esta tesis. En cuanto a sus textos de humor, encontramos:

Una costumbre aneja y añeja aconseja y aconaja la gratitud en los proemios. De donde se deriva mi declarado reconocimiento por mi introducción a mi menor, y, también, a la Asociación Literaria Reina Menstruy –de Casildacuya beca Juana Manuela Gorriti, tan útil para la lluvia, me regaló ocio suficiente para mallarme de risa igual que cuando uno pierde una meano, en su lugar de ausente crece este guante de papel que abre o cierra a su duque de Guisa, con llave de oro, el espacio donde celebramos la fiesta de mis voces vivas¹⁵⁵.

En *La condesa sangrienta* vemos un estilo totalmente diferente: “Cuando la condesa llegó a la cuarentena, los Báthory se habían ido apagando y consumiendo por obra de la locura y de las numerosas muertes sucesivas. Se volvieron casi sensatos, perdiendo por ello el interés que suscitaban en Erzébet. Que repetir que, al volverse la suerte contra ella, los

¹⁵⁴ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 193-194.

¹⁵⁵ PIZARNIK, *Prosa completa*, pp. 96-97.

Báthory, si bien no me ayudaron, tampoco la reprocharon nada”¹⁵⁶. Por último veamos un poema en prosa:

L’OBSCURITÉ DES EAUX

Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos la forma de mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme. Y pienso en el viento que viene a mí. Toda la noche he caminado bajo la lluvia desconocida. A mí me han dado un silencio pleno de formas y visiones (dices). Y corres desolada como el único pájaro en el viento¹⁵⁷.

Tal vez Pizarnik denomina “prosa” a una disposición gráfica sobre la hoja. Sé que el asunto no es tan simple, pero lo que quiero destacar es cuánto hemos hablado sobre la prosa sin ver cómo se concretiza en la obra. Pareciera, como dice Cristina, que se refiere siempre a “otra cosa”. Es decir, se trata del deseo en sí, de la trayectoria y no de los puntos de llegada. De anhelar y de la imposibilidad de la realización. Ahora bien, el trasfondo de este deseo se encontraría en su vida:

«Yo no quise ser estos fragmentos. Pero, puesto que debo, puesto que no puedo, no quiero ser otra, debo o tengo que rescribir o copiar a máquina un fragmento por día».

Desde lejos, desde la posición de alguien que sabe lo que ocurrió el 25 de septiembre de 1972, estas frases no pueden resultar más ominosas. Las frases también indican lo evidente: que la fragmentación de Alejandra Pizarnik siempre fue, más que una elección aleatoria y/o racional, una condena. No una moda: un sino. Que la forma de la escritura de Pizarnik es también, acaso sobre todo, su fondo. Y que ese fondo es, ¿por qué no?, el que siempre quiso alcanzar¹⁵⁸.

Es interesante recordar que Cristina buscaba escapar del estereotipo de poeta suicida, según su declaración, aunque termina haciendo referencias que la validan. Así, concluye: “Contra esos estados de suma desazón y gran inseguridad en sus habilidades como

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 288.

¹⁵⁷ PIZARNIK, *Poesía completa*, p. 285.

¹⁵⁸ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 195. La cita de Pizarnik se puede encontrar en: *Diarios.*, p. 453.

escritora, frente a esos temblores con los que escribía su deseo de serenidad, Pizarnik imaginaba a la prosa. Para eso la inventaba. Por ello la anhelaba”¹⁵⁹. Dijimos que es innegable que la figura autorial funcione en el momento de la interpretación, pero esto debe quedarse en el plano textual. Aunque tengamos información fiable, estos datos nunca constituirán a la persona. Aún con todos los problemas que tuviera Pizarnik, ella sabía que estaba haciendo poesía. Simplemente por ese matiz, habría que poner una cierta distancia. Decir, sí, que hablaba sobre el deseo, el sufrimiento y la muerte. Sugerir que la fragmentación constituyó una condena personal es interpretar al autor, no a la obra.

Ya casi para concluir su artículo, Rivera Garza expone:

Me sorprende, quiero decir, que al hacer de la prosa una morada de refugio se refiera a la poesía, por simple oposición, como la intemperie. Una forma de peligro. Un desamparo. Y esto resulta incluso más sorprendente si se toma en cuenta que, al menos en *La bucanera de Pernambuco* aunque también en *Los poseídos entre lilas*, en la prosa pizarnikiana abundan «las colecciones de paráfrasis, las traducciones imposibles, los *collages* de idiotismos. Como en un circo en el cual conviven la mujer barbuda, el *clown*, la contorsionista, la *écuyère* con su tutú blanco, se dan aquí combinaciones de idiomas diversos y también inexistentes, en un juego lingüístico cuya vocación postbabélica o apocalíptica apunta, una vez más, al neobarroco latinoamericano». Desde afuera, quiero decir, desde la posición de lectora de la poesía y la prosa de Alejandra Pizarnik, sería en verdad difícil adscribir a la segunda la estabilidad y protección de un refugio. De hecho, María Negroni, atenta lectora de Pizarnik, sugiere una relación contraria: ante «la alegría del gesto profanatorio de los textos en prosa», la poesía de Pizarnik «se escribe sobre la base de un operativo de “limpieza”». Como si ante el arrojo celebratorio e irreverente de sus textos prosísticos, las miniaturas poéticas, limpias ya de excesos y sobras, constituyeron el verdadero refugio. La casa inasible.

¿Habrá que creerle a la poeta, me pregunto?. ¿A cuál de ellas?, me contesto¹⁶⁰.

¿Es la prosa exactamente lo opuesto a la poesía? Si lo fuera, no se podría escribir prosas

¹⁵⁹ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 197.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 200-201. La referencia completa de los textos citados son: MARÍA NEGRONI, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2003, pp. 110-111 y p. 113 respectivamente.

poéticas. Tal vez sería más correcto pensar que lo opuesto a la prosa es el verso. Tomemos solamente en la definición que nos da el Diccionario de la Lengua Española: “estructura o forma que toma naturalmente el lenguaje para expresar los conceptos, y no está sujeta, como el verso, a medida y cadencia determinadas”¹⁶¹. Es interesante notar que para hacer una definición sea necesario establecer un binomio. Se demuestra esta exigencia logocéntrica para estructurar nuestro pensamiento. Para tratar de subvertir la violencia jerárquica, vamos a tratar de demostrar que no existe tal separación. En este caso, la clave se encuentra en que la prosa es la forma natural del lenguaje. Es curioso considerar algo como natural dentro del mayor invento del hombre. Más allá de la ironía presente, consideremos las implicaciones. Se presupone que el verso necesita una construcción (medida y cadencia), mientras que la prosa surge de forma sencilla e inmediata (de ahí lo “natural”). ¿Una novela, un artículo o un ensayo, por ejemplo, carecen de una construcción meditada? ¿Todo verso necesita, para serlo, ritmo y métrica?

En principio es bastante seductor confiar en la claridad que las oposiciones parecen ofrecernos. Así como con las formalistas rusos y su concepción de la “desfamiliarización” como punto fundante de la literaturidad, en oposición al lenguaje “cotidiano”. Si para demostrar este punto usamos una frase como “La infancia implora desde mis noches de cripta”¹⁶² y la comparamos con: ¿En el restaurante de siempre?, parece sencillo y el problema, zanjado. Sin embargo, nos dice Culler:

Pero hay una reserva que hacer con respecto a la literatura como desfamiliarización. En el plano lingüístico, el efecto “literatura” se destaca no sólo por figuras o combinaciones insólitas, sino también por un lenguaje “elevado” que consiste en parte en utilizar fórmulas que han perdido toda su fuerza innovadora: “the azure vault of heaven” se percibe de inmediato

¹⁶¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Diccionario de la lengua española – Vigésima edición”, <http://lema.rae.es/drae/?val=prosa>, 2012.

¹⁶² PIZARNIK, *Poesía completa*, p. 221.

como literario porque el empleo del adjetivo activa en el lector una idea de la literatura en tanto que enunciación elegante y perifrástica de sentimientos elevados. Decir “cuarenta velas” es vez de “cuarenta navíos” es una figura literaria convencional. [...] No obstante, nos exponemos a un importante obstáculo cuando tratamos de limitar el efecto de literaturidad de un texto a la presencia de un repertorio de procedimientos lingüísticos, pues todos estos elementos o procedimientos pueden encontrarse en otra parte, en textos no literarios¹⁶³.

Traer aquí estas cuestiones no es gratuito. Tanto la prosa como el lenguaje cotidiano se sustentan en lo natural, como lo común, lo sencillo, lo dado. Y lo literario o el verso es el artificio, lo complejo. El problema es que siempre encontraremos ejemplos que rompan la regla y que cuestionen la claridad de tales divisiones. Como confirmación, una pequeña trampa: la frase que se usó como modelo de lo cotidiano se encuentra en *La muerte me da*¹⁶⁴.

Retomando las palabras de Cristina Rivera Garza, ella determina, jerarquiza el binomio. Asegura que si Pizarnik ve la prosa como refugio, entonces, por simple oposición, la poesía es la intemperie. No obstante, en algún poema, el refugio se encuentra en el lenguaje:

COLD IN HAND BLUES

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo¹⁶⁵

Y en algunos momentos, hasta en la poesía: “Desde *Los trabajos y las noches*, el sujeto

¹⁶³ JONATHAN CULLER, “La literaturidad”, en *Teoría literaria*, MARC ANGENOT, JEAN BESSIERE, et. al. (eds.), Siglo XXI, México, 1993, p. 41.

¹⁶⁴ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 53.

¹⁶⁵ PIZARNIK, *Poesía completa*, p. 263.

textual construye en la poesía su morada, esto es, un lugar donde habitar y donde refugiarse, pero sobre todo un espacio donde no dejar de buscarse”¹⁶⁶. No necesariamente existe un único refugio. La poesía, como intemperie, es una conclusión basada en una estructura previa que concibe a la prosa como su opuesto, aunque en su funcionamiento no es así. La separación se encuentra en la mente y no en el fenómeno en sí.

Ahora bien, a continuación Cristina nos dice que le sorprende que Pizarnik vea a la prosa como lugar de protección después de leer textos como *La bucanera de Pernambuco* o *Los poseídos entre lilas*. Textos francamente provocadores, subversivos y violentos que difícilmente uno asocia con lugares estables y protectores. Sin embargo, aquí entra otra vez la cuestión sobre a qué se refiere Pizarnik como “prosa”, sobre todo, cuando se refería a ella como refugio. ¿A algo como a sus diarios, a sus textos de humor, a sus prosas poéticas o a otra clase de prosa, la que ella no escribió? Es por ello que Rivera Garza termina preguntándose si debemos creerle a la poeta o a cuál de ellas. El problema no son las muchas voces pizarnikianas, sino que buscamos establecer discursos coherentes de ellas. Pensamos logocéntricamente, como si cada elemento tuviera un lugar dentro del sistema y que sus relaciones fueran lógicas y ordenadas.

Vayamos al desarrollo final de Cristina en su artículo:

[...] es de llamar la atención que lo de Pizarnik no sea, en sentido estricto, la prosa, sino el lugar convulso y combinable del poema en prosa [...]. Desde un inicio, cuando se desliga del quehacer de la novela por considerarla contraria a su naturaleza, el anhelo de Pizarnik es un anhelo colindante, bastardo y vertiginoso que, por lo mismo, abre sus puertas a la procacidad, el juego, el humor y, sobre todo, a las probabilidades del sexo. [...] Es un anhelo loco, inclasificable, extraño. Sobre todo, es un alterado anhelo de otredad: fijar al objeto/sujeto externo para introducirlo, con todo su movimiento, con toda su eventualidad, en el interior de su propio texto. Se trata, así dicho, de un primario anhelo sexual. Es el anhelo que resulta de

¹⁶⁶ SARAH MARTÍN, “El abismo del silencio, la pulsión de muerte: Una propuesta de lectura de *Los trabajos y las noches de Alejandra Pizarnik*”, *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 13 (2007), p. 73.

haberse topado con ese límite «intolerable e imposible» de la poesía¹⁶⁷.

A lo largo de estas cuartillas se ha tratado de vislumbrar la posición que guarda Cristina como lectora de Pizarnik. Se han contrapuesto otras interpretaciones posibles, se ha tratado de revelar las estructuras que le han servido como base y fundamento. No como anulación, sino para descubrir la fuerza de su propio texto que se condensa, a mi parecer, en este último párrafo. Rivera Garza lee como *escritora*. Aunque parezca una obviedad, conlleva toda una serie de implicaciones que es necesario explorar. “La escritura no expresa; la escritura produce”¹⁶⁸, nos dice. Si observamos bien, *La muerte me da* contiene todos los elementos que se enumeran en la cita: la problematización entre prosa y verso; la introducción del sujeto/objeto en el propio texto; la exploración de las probabilidades del sexo (de ahí la castración simbólica como medio para acceder al otro). Aclarando que no se trata sólo de una “apropiación”, un “homenaje” o un “espejo” de la obra de Pizarnik, como han mencionado algunos críticos. Ella crea, *produce* esos sentidos. Por eso su artículo se encuentra dentro de la novela. Como guiño, firmado bajo su nombre pero sin ser ella, *en realidad*. No es ni un personaje ni la persona llamada “Cristina Rivera Garza”. En ese intersticio, en esa duda, su artículo se vuelve contra sí mismo. No se trata de la búsqueda de “verdades”, de clarificar una obra (propósitos propios del trabajo crítico), sino de explorar cómo se hace esa búsqueda. Recordemos que denuncia su propia violencia: “El que analiza, asesina. [...] El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos”¹⁶⁹.

Como asesinos, tal vez la única manera de expiar nuestra culpa sea exponer nuestros crímenes. Revelar cómo violamos un libro al leerlo. Porque la violencia es

¹⁶⁷ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, pp. 203-204.

¹⁶⁸ RIVERA GARZA, “La escritura solamente”, p. 152.

¹⁶⁹ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 88.

inevitable, nada escapa al logocentrismo, nos dice Derrida. Se trata, entonces, de habitar las estructuras de otra forma: “Habría, pues, con un solo gesto, pero desdoblado que leer y escribir”¹⁷⁰. Así, nosotros como críticos necesitaríamos leer un poco más como escritores.

¹⁷⁰ JACQUES DERRIDA, *La diseminación*, p. 94.

CAPÍTULO IV: LA LECTURA COMO ESCRITURA

No sé si ese libro mío me pertenece.
Forzada a leer sus páginas me parece que leo
algo escrito por mí sin darme cuenta que era otra.
ALEJANDRA PIZARNIK

En un texto breve pero revelador, Cristina Rivera Garza nos explica que los libros que la han marcado son aquellos que lo que le ofrecen “[...] no es conocimiento, sino algo a la vez enteramente distinto y todavía más hondo: la posibilidad de desconocer lo que conozco y, sobre todo, lo que aparentemente conozco”¹⁷¹. Creo que estas palabras podrían aplicarse fácilmente a su novela *La muerte me da*. Lo que logra Rivera Garza con esta obra es trastocar muchas de las lecturas que se han hecho con respecto de la poeta argentina. Ya forma parte del “tejido” pizarnikiano y, como tal, lo modifica. Derrida explica así el funcionamiento del “injerto”:

Violencia apoyada y discreta de una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman, se deforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un *sobrehilado*. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno. Es definido (pensado) por la operación y a la vez define (es pensante) para la regla y el efecto de la operación¹⁷².

Veamos de qué forma se realiza esta inseminación. Para ello tomemos algunas otras lecturas para tratar de comprender cabalmente cómo un texto transforma a otro texto. En

¹⁷¹ CRISTINA RIVERA GARZA, “Saber demasiado”, en OSWALDO ESTRADA (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, Ediciones Eón/The University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, México, 2010, pp. 17-18.

¹⁷² JACQUES DERRIDA, *La diseminación*, pp. 305-306.

primer lugar, veamos la discusión entre la crítica con respecto a las lecturas biográficas que se han hecho sobre la obra de Pizarnik. Para algunos, parte de la poética de la autora es precisamente fundir vida y obra:

La predilección de Pizarnik por los poetas malditos: Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Artaud, se evidencia en *El verbo encarnado*, Prólogo a “Textos de Antonin Artaud” cuando afirma que estos autores “tienen en común el haber anulado -o querido anular- la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida”. Podríamos incluir a Pizarnik en esta enumeración [...] ¹⁷³;

Desde esta perspectiva, los temas como la muerte, la sexualidad y la locura tienen como correlato la existencia de la poeta. Así, muchos de los sentidos presentes en su escritura se clarifican cuando profundizamos en su vida. Para otros, como Frank Graziano, esto constituye una mala estrategia de lectura. Para él, trata de compulsar vida y obra es un ejercicio engañoso ya que nos encontramos con que conocemos “el fin de la historia”. Es decir, sabiendo que Alejandra se suicidó, llenamos la obra de matices trágicos, condenatorios o proféticos. Sin embargo, su propuesta resulta un poco extremista. Prefiere contemplar la muerte de la autora como la gran “obra maestra”:

Sólo cuando su obra enlaza el silencio con su absoluto, la muerte, queda en claro la lógica poética del esquema, y llegamos a comprender la muerte de Pizarnik en relación con su obra. Pues aquí la obsesión suicida de la poeta entra en una simbiosis con el texto al cual engendró; una dialéctica entre Pizarnik como autora y su obra procede hacia una síntesis comprometida con la solemnidad de sus convicciones. En la obra suicida que se aparta de la promesa de una conclusión predeterminada reconocemos hoy que el suicidio fue instituido como medio único de fundir, en un solo gesto, a Pizarnik la persona, Pizarnik la autora, el poema, el acto y el silencio. Es decir, el suicidio se autoriza para cumplir con las grandes aspiraciones temáticas de la obra de Pizarnik

Un acto como el suicidio, escribió Camus, “se prepara en el silencio del corazón, como una gran obra de arte”; como tal lo vio Pizarnik la autora. El cuerpo del suicida como el de la “cantora nocturna”, es el instrumento y la

¹⁷³ ALETTA DE SYLVAS, “Para una lectura de *La condesa sangrienta*”, *Arrabal*, 2-3 (2000), p. 247. Las palabras de Pizarnik las podemos encontrar en: PIZARIK, *Prosa completa*, p. 269.

forma de esta “gran obra de arte”; el acto y el texto se vuelven uno solo, el danzante se transforma en la danza, el afán dionisiaco que impulsó la empresa de raíz queda satisfecho cuando Pizarnik, la autora, según palabras de Nietzsche, “ya no es un artista, sino que se ha convertido en una obra de arte”. Este suicidio-poema se presenta no sólo como texto final de la obra sino como su *mágnun opus*, la obra maestra que colmó los ideales a los que los otros textos sólo aspiraban, como el texto que impone una revaluación y una reinterpretación de todos los demás¹⁷⁴.

Para Patricia Venti tendríamos que hablar de una “autoficcionalización”:

[...]vemos que autores como Alejandra Pizarnik han contaminado su vida (para mitificarse) y han colmado sus textos en prosa con hechos reales. Por este motivo, muchos críticos encuentran imposible trazar una frontera entre la ficción y la autobiografía. En el rastreo de sus manuscritos inéditos (depositados en la Biblioteca de la Universidad de Princeton) nos encontramos que la autora trasladó a ellos sus principales obsesiones: su identidad judía y el lesbianismo. En varios de sus textos póstumos, se puede constatar puntuales momentos de crisis “reales” vividas por la autora, experiencias ficcionalizadas que animan al receptor a pensar que la identidad del narrador y la propia escritora, es la misma. Pero en última instancia, la verdad o falsedad del relato autoficcional carece de importancia¹⁷⁵.

Dimensionando así la figura pizarnikiana, el trabajo crítico se encontraría en el punto central de la problemática sobre las imbricaciones entre la ficción y la realidad. Como discurso autobiográfico pero, al mismo tiempo, como constructo textual.

Por último, nos encontramos el lado opuesto del asunto. La voz de los poemas es un “yo lírico” y como tal debe ser analizado. Así, J. Pablo Villalobos cuestiona los análisis biografistas: “[c]abe preguntarse qué aportan estas especulaciones en torno a las relaciones entre vida y creación: ¿ayudan a comprender mejor su poesía?, ¿proponen una perspectiva diferente desde la cual se accede a una lectura más rica?, ¿detonan los sentidos inscritos en

¹⁷⁴ FRANK GRAZIANO, “Una muerte en que vivir”, en ALEJANDRA PIZARNIK, *Semblanza*, FCE, México, 1984, pp. 20-21.

¹⁷⁵ PATRICIA VENTI, “El discurso autobiográfico en la obra de Alejandra Pizarnik”, 2007, <http://patriciaventi.blogspot.com/2007/05/el-discurso-autobiografico-en-la-obra.html>, 2012.

el texto?”¹⁷⁶

Según lo visto en el artículo “El anhelo de la prosa”, podríamos suponer que Cristina estaría de acuerdo en tomar en cuenta la biografía sin centrarse en ella. Señalamos ya que existe una contradicción cuando asegura que tratará de alejarse de la figura de poeta suicida para, a continuación, hacer referencias constantes a la vida de Pizarnik. Sin embargo, si contextualizamos estas referencias dentro de su marco, la novela, la situación cambia, y no sólo porque el texto de ficción devora al texto crítico convirtiéndolo en un juego subversivo. Bajo el título de “Créditos”, encontramos lo siguiente: “Dice Ismaíl Kadaré en su ensayo *Esquilo, el gran perdedor*, que las plañideras son «el primer proyecto del coro antiguo». A su cargo está en expresar por todos un dolor que no es propio. Plañir no significa lo mismo que llorar. El que plañe finge. El que plañe actúa”¹⁷⁷. No se trata de glorificar el dolor de Alejandra, ni de asegurar que no exista. Si no de entender que cuando hablamos sobre su sufrimiento, lo fingimos, lo representamos, lo creamos. Al final de la novela el personaje de Cristina dice: “Hoy no es 25 de septiembre de 1972”¹⁷⁸ (fecha de la muerte de Pizarnik). Nunca lo es. Escribamos lo que escribamos, no podremos acercarnos a comprender lo que sucedió ese día. Sólo nos queda plañir. Y he aquí lo más importante: no se trata de conjeturar sobre las posibles intenciones de la autora, ni de descubrir el “mejor” análisis (debate productivo pero irresoluble, una valoración dependerá de un juicio y una estructura subjetiva), si no de descubrir nuestra posición ante el texto, de *producir* una lectura y no de determinar los significados de una obra.

Otro de las propuestas que se han hecho con respecto a la poesía de Alejandra es

¹⁷⁶ J. PABLO VILLALOBOS, “Alejandra en el país de lo no visto (a propósito de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik)”, *Signos Literarios*, 5 (2007), p. 110.

¹⁷⁷ RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 334.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 352.

que escribe bajo la estela del surrealismo:

En A. P. [Alejandra Pizarnik] siempre es cuestión de “palabras”. Cada vez que habla de su oficio, de la poesía, de la literatura, se refiere de modo exclusivo a las “palabras”. [...]

En ese punto sigue a sus maestros surrealistas, que decían “Las palabras hacen el amor”. La preferencia de los surrealistas por las “palabras” está determinada y sobredeterminada por su sistema poético. En ellos, todo el efecto maravilloso procede de la recombinación de palabras sueltas¹⁷⁹.

En contraparte, Lasarte piensa que es exagerada tal filiación:

Por varios motivos -entre ellos el onirismo de sus imágenes y la búsqueda de una experiencia poética trascendental-, la poesía de Alejandra Pizarnik sugiere una filiación con el surrealismo. Tal filiación, sin embargo, es superficial. En el fondo, Pizarnik delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas. Su crítica de la palabra es absoluta¹⁸⁰.

Una explicación posible para el surgimiento de esta polémica es que cada postura se fija en diferentes momentos de la obra Pizarnikiana. Existen los poemas muy, muy breves, donde se celebra el poder de la palabra. Existen, también, la poesía que se cuestiona a sí misma, la que critica ferozmente al lenguaje. Sin tratar de profundizar más en el asunto, lo que se quiere destacar es que ambas lecturas se fijan en la palabra. Creo que Rivera Garza demostró que la poeta tenía un interés profundo por la forma también. Le preocupaba el lenguaje, el fondo, pero no exclusivamente. Para Pizarnik no se trataba sólo de recombinar “palabras sueltas”. Prueba de ello es que sus poemas sufrieron transformaciones, desde lo extremadamente breve, hasta sus largas prosas poéticas. El cambio en la forma no es una situación gratuita ni fortuita.

Justamente, gran parte de la crítica ha centrado su atención en la desconfianza que

¹⁷⁹ CÉSAR AIRA, *op. cit.*, p. 73.

¹⁸⁰ FRANCISCO LASARTE, “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Revista Iberoamericana*, vol. 49, 125 (1983), p. 867.

mostraba la poeta en las capacidades del lenguaje. Curiosamente, Aira trata de demostrar su punto citando a los maestros surrealistas que señalaban “Las palabras hacen el amor. Es extraño, pues, que uno de los poemas de Alejandra diga:

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

Respecto a estos versos encontramos:

Las palabras sólo bordean el vacío. No hay encuentro, ni al nivel del lenguaje ni en ninguna de las esferas de lo humano. El hueco (ausencia) indica que la falta es lo constitutivo de la experiencia humana. La nominación, dice Lacan, “es la única cosa que estamos seguros hace agujero”. A manera de marco de esta oración (y en virtud de lo cual se convierte en enunciado), aparecen dos preguntas. Éstas parecieran abrir el enunciado a la respuesta del otro, pero en la medida en que las palabras sólo pueden designar el lugar de la falta (ausencia), esta posibilidad queda cancelada. Es la imposibilidad del diálogo lo que se subraya mediante el recurso de las preguntas retóricas. Puesto que entre las palabras y las cosas no hay cópula, lo único que se puede intercambiar es sonidos. No hay respuesta. Lo que queda es el eco de la voz propia en la respuesta que no se produce pero que está implícita en la pregunta misma. Es significativo que las preguntas estén centradas en el acto de comer y beber, puesto que estas dos acciones pueden referirse tanto al campo de la necesidad como al del deseo. El deseo está insatisfecho y lo más trágico es que ni siquiera las necesidades más básicas pueden colmarse¹⁸¹.

En una conversación que sostiene Cristina (personaje) con la Detective sobre este tema, la primera termina llorando por todas las limitaciones a las que nos sujeta la palabra. Como respuesta recibe: “–Sólo te pregunté, retóricamente como dicen ustedes, si todo poema es un fracaso –mencionó la Detective con cierto temblor en una voz que volvía a ser

¹⁸¹ ENID ÁLVAREZ, “A medida que la noche avanza”, *Debate Feminista*, v. 8, núm. 15 (1997), p. 25.

inequívocamente suya—. No era como para que te pusieras a llorar, Cristina”¹⁸². Pasaje cómico que contrasta notablemente con el tono sombrío con el cual se expresaba Alejandra. Esa búsqueda que ambas compartieron por entender los límites del lenguaje las llevó a concluir que existe una especie de vacío en él. Sin embargo, mientras la obra de una se dirigió hacia el silencio como alternativa a su desilusión, motivó a la otra. Sí, el ser se ausenta en la palabra, como dice Pizarnik. Pero, diría Rivera Garza, ese vacío permite que pueda encontrarme con el otro.

Asimismo, hay que destacar que la novelista mexicana se implicó en la paradoja de leer un texto que refiere su propio vacío. Conformó en *La muerte me da* lecturas opuestas a la suya, demostrando cómo el lector conforma gran parte del sentido de la obra al llenar el vacío intrínseco del lenguaje.

Existe un último mérito que hay que destacar. Hasta el momento no he encontrado una lectura tan atenta sobre el anhelo por la prosa de Alejandra Pizarnik como el que hizo Cristina. Se ha investigado sus diarios, sus textos de humor o su obra *La condesa sangrienta*. Existen trabajos que ofrecen alguna indicación o sugerencia, sin que se llegue a desarrollar la cuestión a profundidad. Es decir, al revelarnos una faceta relativamente inexplorada sobre la escritura pizarnikiana, nos manifiesta sus propias preocupaciones creativas aunque, también, ciertas carencias del trabajo crítico. Porque cuando vislumbramos un panorama general sobre lo que se ha escrito hasta ahora, veremos que las interpretaciones giran en torno a un número limitado de temas. Así, *La muerte me da* es una novela que ha llenado un vacío en la crítica. Tal vez sería oportuno, tal y como se lo preguntaron ambas autoras, cuestionarnos que relación guardan las formas o los moldes con nuestra labor académica.

¹⁸² RIVERA GARZA, *La muerte me da*, p. 57.

Después de haber llegado hasta este punto, creo pertinente un último ejercicio. Al inicio de este capítulo se expuso que Cristina valoraba aquellos libros que le ofrecían la oportunidad de desconocer lo que conocía. Lo cierto es que después de leer su obra, a mí me ocurrió exactamente lo mismo. En un trabajo anterior a esta tesis, analicé el binomio palabra/silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik. La nueva perspectiva que me ofreció *La muerte me da* con respecto a lo hecho en ese entonces, me hizo reconsiderar lo que conocía (o creía conocer). He aquí, de forma resumida, las conclusiones a las que llegué.

El primer problema evidente es el marco teórico. Al igual que en este trabajo, creí oportuno hacer uso de las herramientas que nos ofrece Jacques Derrida. La justificación se centraba en que si Alejandra había llegado a la conclusión de que no existe presencia pura en el lenguaje, por necesidad debía basarme en un modo de lectura que tuviera en cuenta el mismo principio. Nótese la similitudes con lo planteado en el primer capítulo de esta tesis. Lo que se revela es, entonces, el lugar de mis búsquedas personales de sentido. Asimismo, la repetición de un modelo teórico implica cierta estratificación o estructuralización del mismo, situación que trata de denunciar Derrida. Se vuelve a confirmar que nada escapa al logocentrismo. La gran paradoja de este trabajo consiste en denunciar una violencia al mismo tiempo que se la ejerce.

El procedimiento de aquel trabajo era sencillo: para tratar de esclarecer los sentidos que se entretrejan en el binomio hice una lectura de la crítica para, a continuación, pasar a la lecturas de los poemas. Primero analicé los que trataban sobre la palabra, después aquellos que se centraban en el silencio para finalizar con los que contenían ambos polos del binomio. Como en cada poema los sentidos a los que aludía cada concepto se veían contruidos de manera diferente se concluyó lo siguiente:

En primer lugar, lo que se ha visto hasta ahora como un “tema central” en la

obra de Alejandra Pizarnik se destruye. Esta noción, que pretende determinar la obra, entenderla encontrando el andamiaje que la sustenta, se derrumba en su afán totalizador. Fijar el tema, es decir, quitar la movilidad que contiene al binomio en sus diferentes expresiones, en sus diferentes relaciones, clausura la obra, la delimita¹⁸³.

Sin embargo, también mi lectura quitó la movilidad del binomio al centrarse sólo en los poemas. No se consideró para el análisis ni sus diarios, ni los textos en prosa ni sus artículos. Estableció cierta jerarquización, dándole mayor importancia a una parte de la obra como si sólo los versos pudieran ofrecernos una visión adecuada. Asimismo, se estableció un adentro y un afuera de la obra, como si fueran claramente distinguibles. Tanto en ese trabajo como en éste, se desarrolló la idea de que sustentarnos en lo biográfico o en lo puramente textual constituye un error porque existe un intercambio de sentido infinito. Pero, en el momento del análisis del binomio, no se mostró interés por descubrir cómo la “huella” de la figura autorial funcionaba en el momento de la lectura también. Finalmente, no se consideró la importancia de la forma. Si se habla del lenguaje y sus limitaciones, la forma es un asunto indispensable a discutir. Como nos lo indicó Rivera Garza, la estructura que contiene la obra también es contenido.

La escritura es infinita porque no es posible leer de la misma manera una obra. No existen significados totalizadores que nos ofrezcan puntos de llegadas. Considerar a la literatura como producción, insistiría Cristina. Es decir, abrir la obra a toda la diseminación de sentido que tiene.

¹⁸³ YUMI GABRIELA UCHISATO MAESHIRO, *Lectura deconstructiva del binomio palabra/silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Letras Hispánicas, UAM, México, 2009, p. 96.

CONCLUSIONES

Ante ciertas opiniones que percibían como “pretenciosa” la propuesta desarrollada en *La muerte me da*, quisimos demostrar que había una razón que daba coherencia a los múltiples discursos que contenía. La visión discordante de los personajes ante los sucesos que sucedían a su alrededor y ante la poesía de Alejandra Pizarnik nos manifestaban que lo importante es la relación entre sujeto y objeto, lo cual hace imposible detener el movimiento de la significación. Violamos un libro porque nos introducimos en él, nos inscribimos y lo hacemos de algún modo propio. La causa la podemos encontrar en el funcionamiento del lenguaje. La palabra no re-presenta (volver a traer ante uno) al ente, al objeto, sólo lo alude. El lenguaje no funciona como se ha pretendido, no existen significados fijos y estables. Tal pretensión nos ha llevado a ejercer violencia sobre otras cuestiones como la identidad o el género sexual. Cristina Rivera Garza parece proponer con todo esto que tratemos de abrir estos sistemas.

De forma similar, Jacques Derrida desarrolló su trabajo teórico criticando al logocentrismo que ha dominado el pensamiento occidental. Mostrando que el lenguaje está marcado por la diferencia y no por la presencia (del ser, del ente, de la intención), ha tratado de disolver los límites que constriñen y, por tanto, violentan. Por tener propósitos complementarios, se planteó como propuesta viable estudiar la novela a través de las ideas derrideanas.

En el segundo capítulo vimos los trabajos críticos que se han hecho hasta el momento sobre *La muerte me da*. Desde los que buscan explicar la novela como un reflejo de lo que sucede actualmente en México, a los que plantean que se trata de una reivindicación de lo femenino, hasta los que se centran en lo “puramente” literario,

muestran que no se implicaron en la paradoja que supone leer cuando se nos manifiesta la poca fiabilidad del lenguaje. Sin embargo, muestran cómo cada obra es un “tejido” de sentidos, que no existe una “verdad” absoluta sino que se trata de trayectorias que se concretizan en la relación individual entre lector y obra. El significado está diseminado, no existe unidad de sentido, se encuentra en movimiento de *différance*: aplazado y diferido.

En el tercer capítulo se analizó la postura de Rivera Garza ante la obra pizarnikiana. Contrario a lo que varios críticos plantearon, no basta con comparar sus escrituras. Cristina también limitó al texto de Alejandra Pizarnik, privilegió los sentidos que le convenían a sus propósitos. Pero, consciente de ello, sabiendo de la violencia de su lectura, ficcionalizó su persona y su artículo crítico. En esa mediación, en el intersticio, disuelve la autoridad de sus argumentos y los vuelve otros. Así el texto se “pliega”, se convierte en irresoluble.

Por último, vimos cómo *La muerte me da* modifica al texto pizarnikiano. Aporta una nueva visión que la crítica no había percibido en su totalidad. El deseo por la prosa de Alejandra no es una cuestión tangencial sino que marca una reflexión profunda que existe entre el contenido y la forma. Asimismo, resolvió de diferente manera la polémica que surgió a partir de cuestionar la pertinencia de las lecturas biografistas. Percibió que la cuestión no se centraba en la intención de la autora o en la elección de un mejor método, sino en lo que hace el lector cuando atrae a sí la figura autorial.

Pizarnik escribió: “Yo hablo desde mí, si bien mi herida no dejará de coincidir con la de alguna otra suplicada que algún día me leerá con fervor por haber logrado, yo, decir que no puedo decir nada”¹⁸⁴. Escritura sobre la imposibilidad de la escritura. Cristina Rivera Garza, por su parte, logra leer fervorosamente a Alejandra en *La muerte me da* para

¹⁸⁴ PIZARNIK, *Prosa completa*, p. 61.

demostrar la imposibilidad de la lectura. Finalmente, esta tesis constituye un trabajo, también fervoroso, sobre la relación que guardan ambas escritoras, y que concluye sobre la imposibilidad del trabajo crítico. En estas paradojas, sin embargo, se funda la fuerza del lenguaje, de la literatura y del conocimiento. Si el lenguaje no pudiera vaciarse para poder ser utilizado por cualquier hablante, si la palabra “ave” no pudiera englobar todas las aves vistas, imaginadas e inventadas, si “dolor” no incluyera tantas historias y manifestaciones diferentes, no podríamos acceder al otro. El lenguaje castra porque nunca dirá exactamente lo que uno quiere decir. Sí, tristemente pero, también, afortunadamente. “La castración como prerrequisito para cualquier relación”, nos recuerda Cristina al citar a Renata Salecl. Sólo al entender que existen más pájaros que los que conozco y más sentimientos que los que he sentido, puedo salirme de mí y entender a los otros como Otro. Así, también, si existiera una única lectura “correcta”, la literatura no podría ser un lugar de creación sino sólo de repetición. No habría exploración sobre la expresividad del lenguaje, no se podrían construir “mundos” nuevos. Y si el trabajo crítico pudiera encontrar la “verdad” de la obra, clausuraría la búsqueda del conocimiento. Ya se habría dicho todo, haría insostenible cualquier diálogo, llegados a este punto. Sin la imposibilidad de la realización, curiosamente, no habría más allá.

BIBLIOGRAFÍA

ABREU MENDOZA, CARLOS, “Cristina Rivera Garza: trasgresión y experimentación con los límites”, en OSWALDO ESTRADA (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, Ediciones Eón/The University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, México, 2010, pp. 291-312.

AIRA, CÉSAR, Alejandra Pizarnik, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1998.

ALETTA DE SYLVAS, GRACIELA, “Para una lectura de *La condesa sangrienta*”, *Arrabal*, 2-3 (2000), pp. 243-253.

ÁLVAREZ, ENID, “A medida que la noche avanza”, *Debate Feminista*, vol. 8, núm. 15 (1997), pp. 3-34.

BENNINGTON, GEOFFREY, “Derridabase”, 1994, <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/bennington.htm>, 2012.

BUENAVENTURA, SANDRA, “Cristina Rivera Garza: una lectora de Pizarnik”, 2012, http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PA_GES/Buenaventura.html, 2012.

_____, “El estar aquí y el mirar allí de Alejandra Pizarnik: travesía por el arte europeo del siglo XX”, *Lateral*, 8 (2012), pp. 30-43.

_____, “*Los perturbados entre lilas* de Alejandra Pizarnik, entre Beckett y Pizarnik ella misma. Reescritura y autoescritura por anticipación”, <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/buenaventura.pdf>, 2012

CARRIÓN, JORGE, “*La muerte me da / No novela*”, 2008, http://salonkritik.net/08-09/2008/10/la_muerte_me_dano_novela_jorge.php, 2012.

CHÁVEZ SILVERMAN, SUSANA, “Ensayos de contención: otra mirada a la locura (y sus desplazamientos *chez* Pizarnik)”, *Point of contact*, vol. 10, 1-2 (2010), pp. 169-179.

CRAGNOLINI, MÓNICA B., “Derrida: deconstrucción y pensar en las fisuras”, 1999, http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/cragnolini_1.htm, 2012.

CULLER, JONATHAN, *Sobre la deconstrucción*, trad. de Luis Cremades, Cátedra, Madrid, 1984 [1ª ed. en inglés, 1982].

_____, “La literaturidad”, en *Teoría literaria*, en MARC ANGENOT, JEAN BESSIERE, et. al. (ed.), Siglo XXI, México, 1993 [1ª ed. en francés, 1989], pp. 36-50.

DALMARONI, MIGUEL, “Sacrificios e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Orbis Tertius*, 1 (1996), pp. 93-116.

DERRIDA, JACQUES, *De la Gramatología*, trad. de Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1971 [1a. ed. en francés, 1967].

_____, *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989 [1a ed. en inglés, 1967].

_____, *La diseminación*, trad. de J. Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1975 [1ª ed. en francés, 1972].

_____, *Márgenes de la filosofía*, trad. de Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1998 [1a ed. en francés, 1972].

_____, *Posiciones*, trad. de M. Arranz, Pre-textos, Valencia, 1977 [1a ed. en francés, 1972].

_____, "The law of genre", *Glyph* 7(1980), pp. 202-232.

DI CIÓ, MARIANA, "Una escritura de papel. Alejandra Pizarnik en sus manuscritos", 2007, http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Alejandra_Pizarnik_en_sus_manuscritos-2.pdf, 2012.

FERRO, ROBERTO, *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1992.

GIL, MARÍA ESPERANZA, "Poesía y humor: notas sobre la lectura de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa*, de Alejandra Pizarnik", 2008, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/hildapol.html>, 2012.

GOLDSCHMIT, MARC, *Jacques Derrida, una introducción*, trad. de Emilio Bernini, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2004 [1ª ed. en francés, 2003].

GONZÁLEZ ALVARADO, CAROLINA, "Mirada oblicua: exploración y análisis de la imagen fotográfica en la novela *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza", 2011, <http://imagenesyrealismosleiden.files.wordpress.com/2012/01/mirada-oblicua-exploracion3b3n-y-anc3a1lisis-de-la-imagen-fotografica-en-la-novela-la-muerte-me-da-de-cristina-rivera-garza.pdf>, 2012.

GRAZIANO, FRANK, "Una muerte en que vivir", en ALEJANDRA PIZARNIK, *Semblanza*, FCE, México, 1984, pp. 9-24.

GUILLÉN, CLAUDIA, "La estética de la muerte", *Revista de la Universidad de México*, 46 (2007), pp. 98-99.

HERRERA, JORGE LUIS, "El amor una reflexión, un volver atrás. Entrevista a Cristina Rivera Garza", *Universo de El Búho*, 64 (2005), pp. 48-50.

HIND, EMILY, “Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*”, en OSWALDO ESTRADA (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, Ediciones Eón/The University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, México, 2010, pp. 323-338.

LACAN, JACQUES, “La cosa freudiana o el sentido del retorno en psicoanálisis”, trad. de Tomás Segovia, *Escritos 2*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002 [1ª ed. en francés, 1966], pp. [384-418].

LASARTE, FRANCISCO, “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, *Revista Iberoamericana*, vol. 49, 125 (1983), pp. 867-877.

LITTSCHWAGER, MARIUS, "Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)", 2011, <http://www.interamerica.de/volume-4-1/littschwager/>, 2012.

_____, “Entrevista a Cristina Rivera Garza”, 2011, <http://www.interamerica.de/volume-4-1/entrevista-garza/>, 2012.

MARTÍN, SARAH, “El abismo del silencio, la pulsión de muerte: Una propuesta de lectura de *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik”, *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 13 (2007), pp. 69-84.

MEJÍA, MANUEL, “Autoliteratura”, 2009, <http://www.revistadelibros.com/articulos/autoliteratura>, 2012.

MELÉNDREZ, CYNTHIA, “La ciudad como identidad”, 2010, http://ufsinfronterasp2010.weebly.com/uploads/2/8/5/1/2851833/c.melendrez.la_ciudad_como_identidad.pdf, 2012.

MIRANDA FLORES, OMAR, “El adjetivo interior”, 2009, http://cristinariveragarza.blogspot.com/2009_07_01_archive.html, 2012.

NEGRONI, MARÍA, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2003.

MONTENEGRO, RODRIGO D., “*La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik: Una poética en el límite. El horror de la belleza; la belleza del horror”, 2009, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/condsang.html>, 2012.

ORDOÑEZ, SAÚL, "(Paréntesis): *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza”, 2009, <http://diariportal.com/2009/04/29/parentesis-la-muerte-me-da-de-cristina-rivera-garza/>, 2012.

PENROSE, VALENTINE, *La Comtesse sanglante*, Mercure de France, París, 1962.

PEÑALVER GÓMEZ, PATRICIO, *La desconstrucción: escritura y filosofía*, Montesinos, Barcelona, 1990.

PERETTI DELLA ROCCA, CRISTINA DE, Jacques Derrida: *Texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, 1989.

PIÑA, CRISTINA, *Alejandra Pizarnik*, Planeta, Buenos Aires, 1992.

_____, *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*, Botella al mar, Buenos Aires, 1999.

_____, “Prólogo”, en Alejandra Pizarnik, *Textos selectos*, ed. Cristina Piña, Corregidor, Buenos Aires, 1999, p. 7-17.

_____, “Una estética del deshecho”, http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_pina.aspx?culture=pt&navid=230, 2012.

PIZARNIK, ALEJANDRA, *Prosa completa*, ed. Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2002.

_____, *Diarios*, ed. de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2003.

_____, *Poesía completa*, ed. de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2003.

PLEVOVÁ, ALŽBĚTA, *Las escritoras mexicanas escribiendo sobre mujeres mexicanas*, Tesina para la obtención de un diplomado, Univerzita Palackého v Plomouci, Rep. Checa, 2011.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, “Diccionario de la lengua española – Vigésima edición”, <http://lema.rae.es/drae/?val=prosa>, 2012.

RIVERA GARZA, CRISTINA, “No hay tal lugar”, 2004-2012, <http://cristinariveragarza.blogspot.com>, 2012.

_____, “La escritura solamente”, en ROGELIO GUEDEA y JAIR CORTÉS, *A contraluz: poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente*, Tierra Adentro, México, 2005, pp. 152-158.

_____, *La muerte me da*, Tusquets, México, 2007.

_____, “La página cruda”, en OSWALDO ESTRADA (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, Ediciones Eón/The University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, México, 2010, pp. 21-24.

_____, “Saber demasiado”, en OSWALDO ESTRADA (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, Ediciones Eón/The University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, México, 2010, pp. 17-19.

RODRÍGUEZ FRANCIA, ANA MARÍA, *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, Corregidor, Buenos Aires, 2003.

SAMUELSON, CHEYLA, "Writing at escape velocity: An interview with Cristina Rivera Garza, *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 23, 1 (2007), pp. 135-145.

_____, "Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela noir en México", en SARA POOT (ed.), *Realidades y fantasías*, UNAM, México, 2009, pp. 461-475.

SERRA BARRAGÁN, CLAUDIA ANGÉLICA, *Un estudio psicoanalítico sobre la producción literaria de Alejandra Pizarnik*, Tesis para obtener el grado de maestra en Psicología Clínica, UNAM, México, 2006.

SWIFT, JONATHAN, Los viajes de Gulliver, 1726, <http://www.portaluchile.uchile.cl/revistas/autor/swift/gulliver.pdf>, 2012.

UCHISATO MAESHIRO, YUMI GABRIELA, *Lectura desconstructiva del binomio palabra/silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Letras Hispánicas, UAM, México, 2009.

VENTI, PATRICIA, "Palais du vocabulaire de Alejandra Pizarnik: Cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir", 2005, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palaisap.html>, 2012.

_____, "La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, 2006, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html>, 2012.

_____, "Censura y traición", 2007, <http://patriciaventi.blogspot.com/2007/08/censura-y-traicin.html>, 2012.

_____, "El discurso autobiográfico en la obra de Alejandra Pizarnik", 2007, <http://patriciaventi.blogspot.com/2007/05/el-discurso-autobiografico-en-la-obra.html>, 2012.

VILLALOBOS, J. PABLO, "Alejandra en el país de lo no visto (a propósito de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik)", *Signos Literarios*, 5 (2007), pp. 109-128.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA - IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES – TEORÍA LITERARIA

DOS ESCRITURAS EN UN VÉRTICE: CRISTINA RIVERA GARZA
Y ALEJANDRA PIZARNIK

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA

AUTORA:

YUMI GABRIELA UCHISATO MAESHIRO

ASESOR:

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

LECTORES:

DRA. ANA ROSA DOMENELLA AMADIO
DR. CÉSAR ANDRÉS NUÑEZ

G. Illades
[Signature]
[Signature]

MÉXICO, D.F., 13 DE MARZO DE 2013