

SOBRENATURAL, FANTÁSTICO Y METARREAL  
LA PERSPECTIVA DE AMÉRICA LATINA



Barbara Greco  
Laura Pache Carballo (Eds.)

SOBRENATURAL, FANTÁSTICO  
Y METARREAL  
LA PERSPECTIVA DE AMÉRICA LATINA

BIBLIOTECA NUEVA

**siglo xxi editores, s. a. de c. v.**

CERRO DEL AGUA, 248, ROMERO DE TERREROS,  
04310, MÉXICO, DF  
www.sigloxxieditores.com.mx

**salto de página, s. l.**

ALMAGRO, 38,  
28010, MADRID, ESPAÑA  
www.saltodepagina.com

**editorial anthropos / nariño, s. l.**

LEPANT, 241,  
08013, BARCELONA, ESPAÑA  
www.anthropos-editorial.com

**siglo xxi editores, s. a.**

GUATEMALA, 4824,  
C 1425 BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA  
www.sigloxxieditores.com.ar

**biblioteca nueva, s. l.**

ALMAGRO, 38,  
28010, MADRID, ESPAÑA  
www.bibliotecanueva.es

**SOBRENATURAL, fantástico y metarreal: La perspectiva de América Latina / Barbara Greco y Laura Pache Carballo (eds.). – Madrid : Biblioteca Nueva, 2014**  
336 p. ; 24 cm  
ISBN 978-84-16095-64-3  
1. Literatura 2. Literatura fantástica 3. Crítica literaria 4. América I Greco, Barbara (ed.) II Pache Carballo, Laura (ed.)

821.134.2.09

DSK

Cubierta: Gracia Fernández

© Los autores, 2014  
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2014  
Almagro, 38  
28010 Madrid  
www.bibliotecanueva.es  
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16095-64-3  
Depósito Legal: M-13309-2014

Composición: Disegraf Soluciones Gráficas, S. L.

Impreso en Preimpresión Grafía, S. L.  
Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

# ÍNDICE



## INTRODUCCIÓN

RAZONES, ESTRUCTURA, OBJETIVOS, por Barbara Greco .....	17
PRINCIPIOS, TEMÁTICAS, RESULTADOS, por Laura Pache Carballo .....	23

### PARTE I ARGENTINA

CAPÍTULO 1.—«EL ALEPH» COMO REPRESENTACIÓN DEL UNIVERSO BORGIANO: COSMOS Y MACROCOSMOS, por Ínsaf Larrud .....	31
Bibliografía .....	37
CAPÍTULO 2.—EL <i>NECRONOMICÓN</i> VISTO DESDE EL <i>ALEPH</i> : PSEUDOINTERTEXTUALIDAD EN LOVECRAFT Y BORGES, por Iago Mosquera González y Xavier Morón Dapena.....	39
Bibliografía .....	45
CAPÍTULO 3. UNA ERINIA «AMONEDADA»: LA «VEROSIMILITUD» DE LO «INVEROSÍMIL» EN <i>EL ZAHIR</i> DE J. L. BORGES, por Cristiana Fimiani .....	47
1. El juego especular Zahir-Teodelina: ¿mujer real o «donna dello schermo»?.....	53
Bibliografía .....	56
CAPÍTULO 4.—ANARQUISMO Y YO: UNA LECTURA POLÍTICA DE BORGES, por Xavier Morón Dapena .....	59
1. El anarquismo y el tiempo .....	62
2. Consanguíneos del caos .....	64
3. «Cuatro son las historias...» .....	67

CAPÍTULO 5.—CORTÁZAR <i>VERSUS</i> CORTÁZAR. EL DOBLE LITERARIO COMO ESTRATEGIA, por Laura Vera Martín .....	71
1. El concepto de sujeto .....	71
2. La fragmentación del yo.....	72
3. El desdoblamiento como estrategia en la literatura de Cortázar .....	73
4. El doble en los cuentos.....	74
5. Las novelas frente al espejo .....	77
Bibliografía .....	81
CAPÍTULO 6.— <i>CASA TOMADA</i> DE JULIO CORTÁZAR Y <i>LA MOLICIE</i> DE JULIO RAMÓN RIBEYRO: ¿UNA COMPARACIÓN IMPOSIBLE?, por Francesco Aloe .....	83
1. El género fantástico.....	84
2. Los cuentos.....	85
3. El espacio.....	86
4. Los personajes.....	89
Conclusiones .....	93
Bibliografía .....	94
Páginas web.....	95
CAPÍTULO 7.— <i>GUTURAL</i> : EL SONIDO DE LA VIDA Y LA MUERTE, por Margarita Cerrato Collado .....	97
Introducción.....	97
1. <i>Gutural y otros sonidos</i> .....	99
2. Temas .....	100
2.1. Cuerpo <i>vs.</i> mente .....	100
2.2. Mujer <i>vs.</i> sociedad .....	100
2.3. Individuo <i>vs.</i> pérdida de identidad.....	101
2.4. Lo carnal <i>vs.</i> lo espiritual .....	101
2.5. Tiempo real <i>vs.</i> tiempo ficticio.....	102
3. El lenguaje.....	103
Bibliografía .....	105
CAPÍTULO 8.—«DE OBRAS HÍBRIDAS: <i>KALPA IMPERIAL</i> DE LA AUTORA ARGENTINA ANGÉLICA GORODISCHER», por Jeanette Kördel .....	107
Introducción.....	107
1. Puntos de partida: la ciencia ficción argentina y el análisis ecocrítico.....	108
2. Las características de la ciencia ficción de Angélica Gorodischer.....	109
3. Del norte al sur: una lectura ecocrítica del cuento <i>Así es el sur</i> .....	111
3.1. Espacios (o)puestos en batallas: La ciudad y la selva.....	112
3.2. Más allá del desplazamiento: La naturaleza y lo femenino.....	113
3.3. «¿Con qué arma se impide que el agua corra?»: El río como contra-discurso líquido.....	114
Conclusión: Imperios donde «no todo está dicho» .....	115
Bibliografía .....	116



Índice	11
Bibliografía primaria .....	116
Bibliografía secundaria .....	116
CAPÍTULO 9.— <i>PLOP</i> O EL LENGUAJE DEL APOCALIPSIS, por Carlos Frühbeck Moreno .	119
Bibliografía .....	128
CAPÍTULO 10.—ENTRE BURLAS Y VERAS: LO SOBRENATURAL COMO MÁSCARA DEL COCOLICHE ARGENTINO, por Celia de Aldama Ordóñez .....	131
1. La anfibología de la máscara.....	131
2. Defilippis Novoa, una voz del grotesco criollo.....	132
3. Baile de máscaras en el conventillo porteño.....	134
4. Máscara, fecundidad y redención .....	135
Bibliografía .....	137
PARTE II	
MÉXICO	
CAPÍTULO 11.—EL BIEN Y EL MAL EN SEIS SERMONES SOBRE JOB DEL MÉXICO COLONIAL (s. XVII), por Cecilia A. Cortés Ortiz .....	141
Bibliografía .....	151
CAPÍTULO 12.—CAMINOS PARA EL ABORDAJE DE OBRAS TEATRALES CONVENTUA- LES NOVOHISPANAS, por Serena Provenzano .....	153
Introducción .....	153
1. Objetivos de la investigación.....	155
1.1. Objetivo general .....	155
1.2. Objetivos específicos .....	155
2. Metodología .....	160
2.1. Labor de registro y de campo.....	160
2.2. Adquisición bibliográfica.....	161
Conclusión .....	164
Bibliografía .....	165
CAPÍTULO 13.—LA REPRESENTACIÓN DE LA BATALLA DEL EBRO Y LA LUCHA ENTRE EL BIEN Y EL MAL EN <i>LA GUERRA DEL UNICORNIO</i> DE ANGELINA MUÑIZ-HUBER- MAN, por Naarai Pérez Aparicio.....	169
1. La representación de la sociedad española en la Edad Media .....	171
2. <i>La guerra del Unicornio</i> como una réplica de la épica medieval española	172
3. La historia de la batalla del Ebro y su representación en GU: «la primera batalla» y «la gran batalla» .....	176
CAPÍTULO 14.—LO «FANTÁSTICO INTERTEXTUAL» EN <i>LA MUERTE ME DA</i> DE CRIS- TINA RIVERA GARZA, por Laura Alicino.....	181
1. <i>La muerte me da</i> como ficción antidetektivesca.....	182

2. La función del elemento fantástico en <i>La muerte me da</i> .....	185
Bibliografía.....	190
CAPÍTULO 15.—CONCHA URQUIZA, FULGOR MÍSTICO ENTRE LO DIVINO Y LO MUNDANO, por Irma Guadalupe Villasana Mercado.....	
Introducción.....	193
1. Experiencia mística y poesía.....	195
2. La vida de Concha Urquiza como experiencia mística.....	196
3. La poesía y las fuentes literarias de Concha Urquiza.....	198
Conclusiones.....	202
Bibliografía.....	202
CAPÍTULO 16.—TRADUCIR PARA CREAR: ALFONSO REYES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA, por Carlos Yannuzzi Revetria.....	
Introducción.....	205
1. Semblanza de Chesterton, por Alfonso Reyes.....	206
2. Epítome de literatura fantástica: temática y teoría.....	208
3. Sobre literaturas de lo fantástico. Crítica de Alfonso Reyes.....	211
4. Recorrido histórico por la literatura fantástica en Hispanoamérica.....	212
5. El relato fantástico de Alfonso Reyes.....	214
Bibliografía.....	216
CAPÍTULO 17.—UN ETNO-MAGO-DRAMATURGO DE EL JICARAL, por Antonio Guerra Arias.....	
Bibliografía.....	228
PARTE III OTROS PAÍSES	
CAPÍTULO 18.—«UN ESPACIO PARA LO ENIGMÁTICO»: EL REALISMO MARAVILLOSO EN LA LITERATURA POSCOLONIAL CONTEMPORÁNEA, por María Alonso Alonso.....	
1. La influencia del <i>boom</i> latinoamericano en la literatura poscolonial.....	231
2. Del «realismo mágico» latinoamericano al «realismo maravilloso» transnacional.....	235
3. Los retos de la crítica literaria en la era de la globalización.....	240
Bibliografía.....	242
CAPÍTULO 19.—QUIEN CANTA SU MAL ENCANTA: PERVIVENCIAS MÁGICAS EN LA CANCIÓN PROTESTA LATINOAMERICANA, por Luis Albuquerque Gonzalo.....	
Introducción.....	245
1. <i>Incantare, cantare</i> , cantar: ¿De dónde viene el canto?.....	246
2. En el principio era el verbo... ..	249
3. Muerte y resurrección... del Che.....	253
Conclusiones.....	255

Índice	13
Bibliografía .....	257
Literatura crítica.....	257
Material sonoro .....	257
<b>CAPÍTULO 20.—ROBERTO BOLAÑO COMO DEMIURGO. LA RESONANCIA DE BRUNO SCHULZ EN <i>ESTRELLA DISTANTE</i>, POR ZOFIA GRZESIAK .....</b>	<b>259</b>
1. El autor y el héroe.....	259
2. «La literatura en el lector» .....	261
3. La búsqueda del autor.....	262
4. La huida del diálogo no es lo mismo que la monología .....	265
5. Construir una historia.....	266
Bibliografía .....	267
<b>CAPÍTULO 21.—«LA PARTE DE LOS CRÍMENES»: EXCESOS DE LA REALIDAD MEXICANA. CONJETURAS DE ROBERTO BOLAÑO, por Kenia Aubry .....</b>	<b>269</b>
Preliminares .....	269
1. La frontera norte.....	271
2. Las conjeturas .....	273
Bibliografía .....	279
<b>CAPÍTULO 22.—<i>RADIO CIUDAD PERDIDA</i>: EL SIN NOMBRE Y SIN TIEMPO DE UNA LIMA DE LOS 90, por Elisa Cairati .....</b>	<b>281</b>
1. <i>Radio ciudad perdida</i> : ¿ficción o no ficción?.....	281
2. Lo metarreal: ficcionalización de la realidad en la cuna literaria latinoamericana .....	283
3. (B)orders: huellas interpretativas en la metarrealidad de la memoria .....	288
Bibliografía .....	290
<b>CAPÍTULO 23.—<i>SUEÑOS DIGITALES</i> O EL TRIUNFO DEL SIMULACRO, por Jonatán Martín Gómez .....</b>	<b>293</b>
Bibliografía .....	303
<b>CAPÍTULO 24.—LA REESCRITURA DEL MITO DE DRÁCULA: EL TERROR Y LO MÁGICO EN EL RELATO <i>KNOCHE</i> DEL AUTOR VENEZOLANO ISRAEL CENTENO, por Isabel Luengo Comerón .....</b>	<b>305</b>
1. El autor.....	306
2. El título .....	307
3. La estructura .....	308
4. La atmósfera .....	308
5. El lugar .....	308
6. Nombres de los personajes, muy similares .....	310
7. Los personajes.....	310
Bibliografía .....	313
Sitografía.....	314

CAPÍTULO 25.—LO ONÍRICO Y LO SUBJETIVO EN EL ESPACIO URBANO DE <i>TRILOGÍA</i>	
<i>INVOLUNTARIA</i> DE MARIO LEVRERO, por Alba Diz Villanueva .....	315
1. La ciudad.....	316
2. París .....	320
3. El lugar.....	322
Conclusiones .....	323
Bibliografía.....	325
CAPÍTULO 26.—EL TRIUNFO DE LA AFONÍA EXISTENCIAL Y LA INVIABILIDAD DE LA	
TRANSGRESIÓN EN <i>VIDAS SÉCAS</i> DE GRACILIANO RAMOS, por Andrés Suárez...	
1. La comprensión disfónica del mundo .....	327
2. La evasión en el absurdo de la muerte .....	328
3. El absurdo cíclico de la estructura .....	330
Bibliografía.....	331
	333

PARTE II  
MÉXICO



## CAPÍTULO 14

### Lo «fantástico intertextual»<sup>1</sup> en *La Muerte me da* de Cristina Rivera Garza

LAURA ALICINO  
*Università di Bologna*

Según la define Emily Hind<sup>2</sup>, la obra de Cristina Rivera Garza<sup>3</sup> es una literatura no-consumible, término con que se intenta describir todo tipo de literatura que, de algún modo, se resiste a la memoria y a la fácil digestión por parte de los lectores. En todos los textos de Rivera Garza atinamos lo que, posiblemente, se podría definir una poética de la resistencia, que trabaja a través de una continua transgresión de las leyes de escritura establecidas. Una transgresión que opera no solo a nivel semántico, sino también a los demás niveles de la representación del texto, es decir, a nivel sintáctico y a nivel verbal. La actitud de la autora es la de cuestionar constantemente las reglas de cada género literario al que se enfrenta,

---

<sup>1</sup> Confrontar L. Zavala, «El sistema de lo fantástico. Paradigma clásico, moderno y posmoderno», 2009, [http://www.laurozavala.info/attachments/Fantstico\\_Literatura.pdf](http://www.laurozavala.info/attachments/Fantstico_Literatura.pdf).

<sup>2</sup> E. Hind, «El consumo textual y La Cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza», *Filología y Lingüística*, Vol. XXXI, n 1, 2005, págs. 35-50.

<sup>3</sup> Cristina Rivera Garza nació en la frontera noroeste de México (Matamoros) en 1964. Doctora en historia latinoamericana, con una tesis sobre la historia del manicomio general de la Ciudad de México, La Castañeda, es autora de muchas obras literarias que abarcan los géneros más variados: novela, cuento, poesía, ensayo. Se hizo acreedora de los premios más prestigiosos en el panorama nacional e internacional. Entre ellos recordamos: dos Premios Sor Juana Inés de La Cruz, recibidos en 2001 por la novela *Nadie me verá llorar* y en 2009 por la novela *La muerte me da*, el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero en 1997 por *Nadie me verá llorar*; el Premio Nacional Juan Vicente Melo en 2001 por la colección de cuentos *Ningún reloj cuenta esto* y el Premio Internacional Anna Seghers en 2005.

al crear complicadas colindancias e hibridaciones que enturbian el movimiento lineal de la trama y la recepción del texto por parte del lector. Esta tendencia transgresiva de la escritura garziana dificulta, asimismo, el proceso de definición de su obra. Cada texto se resiste también a cualquier acercamiento de tipo axiomático.

En nuestro análisis se reflexionará sobre la novela policial *La muerte me da*<sup>4</sup>. El intento es demostrar en qué medida la inclusión del elemento fantástico, representado por un personaje que proviene de la relación intertextual con *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift, participa de esta estética de la transgresión.

### 1. LA MUERTE ME DA COMO FICCIÓN ANTIDECTIVESCA

*La muerte me da* pertenece al género negro, al narrar las vicisitudes de una detective que intenta resolver, junto con su asistente Valerio, una informante y una periodista de la nota roja, un caso de homicidios seriales, de que son víctimas algunos hombres que se encuentran castrados en la calle. Sin embargo, se trascienden las reglas del género clásico. Una densa red de relaciones intertextuales, tanto con la obra de Alejandra Pizarnik como con *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift, enturbia la trama serial, desplazando continuamente al lector de la realidad al ensueño.

Las transgresiones que *La muerte me da* nos ofrece, hacen que esta novela pertenezca a la categoría de la *antidetective fiction*<sup>5</sup>. Se trata de una tendencia narrativa que surge a partir de los años noventa y es deudora del universo planteado por Borges<sup>6</sup>. Esta categoría abarca una serie de textos cuya investigación no llega a la resolución final, frustrando la necesidad de restablecer el orden burgués, que era prerrogativa del relato policial clásico. Emerge la figura del detective frustrado, que no puede (quizás ni siquiera quiere) encontrar la verdad. En este sentido, resulta emblemática la reflexión de Valerio, el asistente de la Detective: «A la De-

<sup>4</sup> C. Rivera Garza, *La muerte me da*, México, Tusquets, 2007; de ahora en adelante citado como *La muerte*.

<sup>5</sup> Como subraya Francisca Nogueroles en su ensayo «Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana» (en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos Jonzález Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, págs.169-200), lo policial metafísico es una tendencia narrativa instaurada por Edgar Allan Poe con «La carta robada». En el mundo hispánico fue recuperada por Borges y ha conocido un gran resurgimiento en el género policial del último período. Desde la aparición del ensayo «The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination» de William Spanos (*Boundary*, vol 2, núm. 1, 1972, págs. 147-168), el policial metafísico se vincula a la tendencia de la ficción antidetectivesca. Después de las teorizaciones de Spanos, surgieron muchos estudios entre los que destacamos *Detective fiction from Latin America* de Amelia Simpson (Toronto, Dickinson University Press, 1990) y *Antihéroes. México y su novela policial*, de Ilan Stavans (México, Joaquín Mortiz, 1993).

<sup>6</sup> Recordemos la célebre frase del cuento «Abenjacán el Bocarí muerto en su laberinto» donde el autor asegura que «la solución del misterio siempre es inferior al misterio» (J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1975, pág. 605).



tective, eso lo pensó un par de semanas después de colaborar con ella, le gustaba perder. [...] La Detective no se había caracterizado por solucionar sus casos ni con rapidez, ni sin ella»<sup>7</sup>. Se socavan por completo las nociones de verdad e identidad del sujeto hablante, con el fin de provocar en el lector una constante sensación de confusión y desconcierto.

En *The Doomed Detective*, Stefano Tani<sup>8</sup> individua tres variantes de la novela policial antidetectivesca: la variante innovadora, que se fija en la parodización del modelo policial clásico; la variante deconstructiva que pone su acento sobre el caos y lo ominoso de la realidad que nos rodea; y la variante metaficcional donde la investigación detectivesca no es sino una metáfora de la reflexión sobre el proceso mismo de escritura y de interpretación del texto. Como bien subraya Noguerol, esto es el caso de *La muerte me da*. Intentar resolver el caso de los hombres castrados no es otra cosa sino intentar resolver el enigma del vínculo entre novela y poesía, así como se tematiza en el intertexto de la obra de Alejandra Pizarnik<sup>9</sup>. La metáfora de la reflexión sobre el proceso de escritura se expresa en el momento en que la autora añade a la narración ficcional un ensayo escrito por sí misma, donde se analiza el pensamiento de Pizarnik sobre su propia incapacidad de escribir en prosa. Cristina Rivera Garza afirma: «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 del otro. Así, en tanto ejercicio de otredad, la prosa pizarnikiana corteja, con todas las herramientas en su haber, la posibilidad de «enlazarse en lo afuera»: la desmesura de un texto sin yo»<sup>10</sup>.

La búsqueda que se desarrolla a lo largo de la novela no es sino el desesperado intento de los personajes por encontrar el Otro, por comprenderlo, junto con la conciencia de no poderlo alcanzar nunca. Las funciones metafóricas de los argumentos principales, es decir la castración y la muerte, se refieren precisamente a la relación del Yo con el conocimiento del Otro en dos perspectivas diferentes pero complementarias. La castración es una acción del tú sobre el yo, lo que Judith Butler llamaría un *performative act*<sup>11</sup>. Ampliando el campo de acción de la teoría filosófica de Judith Butler sobre el *gendered body* al universo literario de *La muerte me da*, comprobamos que «the body is not a self-identical or merely factic materiality [...] it [...] is fundamentally dramatic. By dramatic I mean only that the body is not merely a matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities»<sup>12</sup>. La castración, por lo tanto, no es metáfora solo del proceso

<sup>7</sup> *La muerte*, ob. cit., pág. 214.

<sup>8</sup> S. Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Texas, Southern Illinois University Press, 1984.

<sup>9</sup> Precisamos que la precedente clasificación no impide que dentro de una misma novela se puedan encontrar huellas de todas las variantes que Tani propone.

<sup>10</sup> *La muerte*, ob. cit., pág. 187.

<sup>11</sup> J. Butler, «Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, Dec. 1988, págs. 519-531.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pág. 521.

de escritura, sino también del proceso de lectura del Yo con respecto al Otro y viceversa. De eso nos da evidencia, al principio de la primera sección, un epígrafe de Renata Salecl: «Castration enables the subject to take the others as Others rather than the same, since it is only after undergoing symbolic castration that the subject becomes preoccupied with questions such as «what does the Other want?» and «what am I for the Other?»»<sup>13</sup>

El Yo, para acercarse al Otro, necesita ser mutilado, necesita perder una parte de su subjetividad, de su identidad. Solo perdiendo su unidad y configurándose como sujeto mutilado, incompleto, puede empezar por lo menos a preguntarse acerca del Otro. La persona que castra, abre, literalmente, la castrada a nuevas perspectivas y a nuevas posibilidades. De esto parece enterarse también Valerio, el asistente de la Detective:

Valerio no había elegido ver a los hombres castrados pero, desde la primera ocasión en que su mirada se detuvo ahí, sobre el destrozo de su falta, sobre la violencia indescriptible de su falta, supo que ese homicidio bien podría ser una suerte de negativo de alguna fotografía de su vida. En futuro, tal vez. En el pasado. Había algo en la castración que lo obligaba a pensar en el peligro personal, en la amenaza contra el propio cuerpo. Una escena primigenia. El miedo fundacional<sup>14</sup>.

El miedo hacia el Otro se desvela y se verbaliza, metafóricamente, a través de la muerte. De hecho, la muerte (y aquí entendemos la muerte del «tú») se configura más bien como una situación, una experiencia filosófica. El Yo vive una muerte Otra, pero vive al mismo tiempo la suya, porque la muerte en segunda persona es lo que más se acerca a la muerte en primera persona. Así afirma otro epígrafe, esta vez de Vladimir Jankélévitch: «[la muerte en segunda persona] Es la más parecida a la mía sin ser la mía, y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social. Es otro y no yo, entonces sobreviviré»<sup>15</sup>. El precio que el sujeto paga al sobrevivir es el fracaso y el total desconocimiento del yo. Es esto el significado último de la frase de Alejandra Pizarnik que se repite a lo largo de toda la novela: «desnudar es lo propio de la muerte». *La muerte me da* nos pone delante a la violencia de la paradoja según la cual cada proceso de conocimiento del Otro pasa, probablemente, por un proceso de desconocimiento del Yo. La novela se vuelve, así, un simulacro de significados que siempre reenvían a otros significados, en un andamio oximónico que nunca se sintetiza.

La relación entre el sujeto hablante y el Otro se revela también en el nivel de la instancia narrativa. De hecho, *La muerte me da* se articula a través de una relación a menudo indescifrable entre la voz en primera persona y el destinatario en segunda persona. En el segundo capítulo, dirigiéndose al muerto que ha

<sup>13</sup> *La muerte*, ob. cit., pág. 13.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 209.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 99.

encontrado en la calle (su «primer cadáver»), la Informante afirma: «Es difícil hablarte de tú. [...] Estoy aquí. Estoy ahora. A esto se le llama Soy Mi Respiración. El sonido interno. El ritmo. El peso. El escandaloso rumor del yo. Dentro de la pecera oscura del esqueleto. Pero es que sigue siendo tan difícil hablarte de tú»<sup>16</sup>. En la primera sección de la novela de Rivera Garza, el yo de la Informante se dirige a un tú fantasmático, al que se puede identificar con el cadáver que ella encuentra en la calle. Por lo tanto, lo que se plantea es un yo pragmático y un tú fantasmático, casi onírico. En la segunda sección, en la que se coleccionan los mensajes que el *serial killer* pone por debajo de la puerta de la habitación de la Informante, asistimos a una subversión total: el yo narrativo es la entidad fantasmática del *serial killer* y el destinatario es la Informante. Ya a partir del principio no hay ningún intento de síntesis en la novela. Es en este acercamiento al tema del conocimiento del Otro que el elemento fantástico, que irrumpe en la novela, asume una función de relieve al interior de la misma.

## 2. LA FUNCIÓN DEL ELEMENTO FANTÁSTICO EN *LA MUERTE ME DA*

Un estudio sistemático del fantástico ha empezado a plantearse solo después de la publicación del ensayo de Tzvetan Todorov<sup>17</sup> y la discusión sobre la definición de lo fantástico es aún abierta a varias interpretaciones. Por eso, juzgamos oportuno precisar las bases teóricas que se utilizarán en este análisis. Antes que nada, nuestra interpretación coincide con la teoría de Rosemary Jackson que considera lo fantástico como un modo literario, antes que un género literario codificado. En *Fantasy: the literature of subversion*<sup>18</sup>, la Jackson reacciona contra la teoría planteada en 1970 por Tzvetan Todorov. En su ensayo, el estudioso búlgaro-francés considera lo fantástico un género literario nacido en el siglo XIX en los países anglosajones, bajo reglas precisas, que ya no tiene razones de existencia en el siglo XX. Si bien este planteamiento sea empíricamente cierto, el límite del estudio de Todorov reside en el hecho de basar su análisis principalmente en el nivel semántico de la narración fantástica, sin considerar los aspectos formales y discursivos del texto.

El análisis de Rosemary Jackson, al introducir una lectura de lo fantástico según las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, abrió nuevas perspectivas acerca de la clasificación del modo fantástico como transgresión. Sus teorías permitieron analizar aquellas obras modernas que quedaban afuera de la clasificación todoroviana, como las de Kafka, Borges, Cortázar o Pynchon. Según Jackson, en estas obras del siglo XX percibimos que lo fantástico ya no se caracteriza como género sino como *lengua*. El elemento fantástico se mueve dentro del espacio

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pág. 18.

<sup>17</sup> T. Todorov, *La letteratura fantástica*, Milano, Garzanti, 1997.

<sup>18</sup> R. Jackson, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1996.

para-axial<sup>19</sup> del eje cultural dominante, corroyendo la realidad, cuestionándola y, finalmente, transgrediéndola. La posición de Remo Ceserani sintetiza muy bien este punto de vista: «il fantastico viene di preferenza considerato non un genere, ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi»<sup>20</sup>. Como comprobamos, el caso de *La muerte me da* es llamativo en este sentido. Además, todos los cuentos y las novelas del ciclo policial<sup>21</sup> de Cristina Rivera Garza, cuentan con la presencia de este elemento fantástico.

Interpretar la función que desempeña el elemento fantástico con respecto al policial significa, en el caso específico de Cristina Rivera Garza, concentrarse en dos aspectos de la comunicación literaria que en sus novelas son esenciales: la figura del lector y el referente pragmático. El elemento fantástico de *La muerte me da* está caracterizado por el personaje de Grildrig<sup>22</sup>, llamada también Mujer Increíblemente Pequeña. Se trata, en efecto, de una mujer muy pequeña, que mide unos once centímetros, cuyo rasgo distintivo es «la crueldad neutra propia de la infancia», asegura la misma autora en una entrevista con Jorge Ruffinelli<sup>23</sup>. Cabe subrayar la función paródico-subversiva especular que este personaje asume con respecto de la función del *gender* en la novela. El hecho de que las víctimas de los asesinatos seriales sean hombres, asegura Rosa Cheyla Samuelson, «hacen que el lector despierte de una acostumbrada complicidad con la violencia — sobre todo la violencia contra las mujeres —, una norma que generalmente se sigue hasta en la gramática como indica el título de un capítulo: «la víctima siempre es femenina»»<sup>24</sup>. De modo especular, Grildrig, que en *Gulliver's Travels* es un hombre, aquí se transforma en una mujer, con una intención puramente paródica y subversiva.

La sombra latente de este personaje de pequeñas dimensiones es presente ya desde el exordio de la novela. Su aparición es gradual y se ensaña en la vida de los protagonistas en modalidades y tiempos diferentes. La primera aparición de

<sup>19</sup> La palabra «para-axis» se utiliza en óptica y significa par-axis, lo que se encuentra sobre ambos lados del eje principal. Una palabra que adquiere un significado contundente si la referimos al lugar que ocupa el fantástico con respecto a la realidad. La consideración del fantástico como para-axis significa que él implica una relación inextricable con el eje principal de la realidad, pero que asombra y amenaza (R. Jackson, ob. cit., pág. 18).

<sup>20</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pág. 11.

<sup>21</sup> El ciclo policial de Cristina Rivera Garza está representado por dos novelas *La muerte me da* y *El mal de la taiga* (México, Tusquets, 2012) y por cuatro cuentos que hacen parte de la colección *La frontera más distante* (México, Tusquets, 2008).

<sup>22</sup> Grildrig es el nombre con que los gigantes de Brobdignag identifican a Gulliver. Confrontar J. Swift, *Gulliver's travels*, London, Penguins Books, 1994.

<sup>23</sup> J. Ruffinelli, «Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964», *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 21, n 41-42, 2008, págs. 21-32.

<sup>24</sup> R. C. Samuelson, «Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México», En S. Poot Herrera, *Realidades y Fantasías*, México, UNAM, 2009, pág. 469.

la Mujer Increíblemente Pequeña se nos presenta como construcción imaginaria de la mente del asistente de la Detective, Valerio:

Pensó que la Detective era una mujer con manías de niña. La imaginó, sin saber por qué, como una mujer increíblemente pequeña: algo o alguien a quien podría llevar, como ella a su moneda, dentro del bolsillo de su saco.

Días después, siempre en su casa y siempre a solas, empezaría a escribir sus notas acerca de la Mujer Increíblemente Pequeña. Le daría una medida de longitud: once centímetros. Le otorgaría un momento de aparición: sobre la mesa, detrás de un salero, un día en que tomaba una copa de lentejas. Ningún aviso. Ningún origen. Una simple aparición. Bristol, 1699<sup>25</sup>.

Como podemos comprobar, aunque Valerio nos da evidencia de una total falta de motivación acerca de la aparición de la Mujer Increíblemente Pequeña, sabemos que sale de su imaginación, por lo tanto aún nos encontramos en el eje de la realidad. De hecho, unas líneas después, Valerio tematiza esa dificultad por dar forma y sentido a ese producto de su imaginación: «Tardaría mucho tiempo en organizarle una historia. En contársela»<sup>26</sup>. La Mujer Increíblemente Pequeña surge, en el caso de Valerio, desde el proceso de desconocimiento de la dimensión más profunda de la detective y desde el desconocimiento del Otro. Él repite muchas veces a lo largo de la novela que la detective «tenía un secreto»<sup>27</sup>. La paradoja que se crea es que, conforme seguimos con la pesquisa sobre el *serial killer* (que es metáfora también de la investigación sobre el conocimiento del Otro), Valerio acaba para conocer mejor a la Mujer Increíblemente Pequeña y siempre menos a la Detective. Sin embargo, el movimiento de conocimiento presupone siempre en la novela otro movimiento oximorónico de desconocimiento del yo. Eso se revela en la disgregación de la unidad del sujeto, que lleva a Valerio a concluir: «Un hombre había tenido un pene y, luego, no lo había tenido ya más. Un hombre se había desangrado, solo, al amparo de la noche, en un callejón. Un hombre sin pene, un hombre castrado había sido descubierto por una mujer. La mirada, ésa, los había congregado a todos desnudándolos. ¿Quién eres tú? Yo no soy Valerio»<sup>28</sup>.

La aparición de Grildrig en la vida de la Detective funciona de manera diferente. No hay ni siquiera la mínima motivación, y esa mujer pequeña parece literalmente brincar desde la mente de la detective a la realidad: «La Dama Pequeñísima con quien sostiene una conversación en la que no cree le responde que sí. Dice que sí la entiende. La Detective le sonrío, le da la espalda a la ventana y le acaricia los cabellos»<sup>29</sup>. Se configura más bien como un *alter ego* de la detective, sin que su aparición, presentada en *medias res*, se explique a lo largo de toda la novela.

<sup>25</sup> *La muerte*, ob. cit., pág. 223. «Bristol, 1699» es el día en que el doctor Gulliver empieza su viaje, lo cual nos hace pensar que Valerio está leyendo o leyó la obra de Swift.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 224.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 213.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 213.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 256.

La detective ni siquiera se pregunta cómo y de dónde salió esta figura extraña. El desplazamiento entre ensueño y realidad que se crea en el lector es completo y se explicita la doble función que el elemento fantástico asume al interior de la novela. Mientras que para Valerio la Increíblemente Pequeña es el resultado del desconocimiento de la Detective, en el caso de la Detective la función de desconocimiento se alarga al acontecimiento serial y a la realidad entera, como imposibilidad de alcanzar la verdad.

El capítulo 63 de la novela, en que la Detective entretiene una conversación con el único hombre que se ha escapado vivo del encuentro con el *serial killer*, termina con el siguiente diálogo: «— Tengo miedo — le confiesa. Mucho. La Detective lo observa sin cambiar la expresión de su rostro. Ese gesto. — Por supuesto — dice»<sup>30</sup>. El capítulo siguiente, titulado *Relplum scalcath*, se abre con un intertexto de *Gulliver's Travels* en que se cuenta del modo en que los liliputenses identificaron a Gulliver como un «*lusus naturae*», es decir un fenómeno que parece ponerse afuera del orden natural de las cosas:

Después de mucho debate, concluyeron de manera unánime que yo era un *relplum scalcath*, lo que interpretado literalmente es un *lusus naturae*: una determinación muy de acuerdo con la filosofía de Europa, cuyos profesores, desdénando la vieja versión de las causas ocultas, a través de la cual los seguidores de Aristóteles intentan en vano disfrazar su ignorancia, han inventado esta fabulosa solución a todas sus dificultades para el asombroso avance del conocimiento humano<sup>31</sup>.

Sin embargo, el intento del intertexto y de la figura fantástica en su movimiento subversivo no es el de resaltar la extrañeza de Grildrig, sino más bien la extrañeza de la violencia serial. Solo la introducción del intertexto de contenido fantástico puede crear este desplazamiento temporal entre el presente de la historia y un tiempo indefinido que se convierte también en una subversión entre el referente literario y el referente pragmático. De hecho, después de este entreacto intertextual, regresamos al lugar del encuentro de la detective y del hombre sobrevivido al homicidio. El capítulo se cierra con las siguientes palabras de la detective: «— Por supuesto — murmuró la Detective — O tal vez crees que el miedo es un bicho ávido de tu futuro — afirmó luego. Constató su falta de reacción. Después siguió comiendo»<sup>32</sup>.

Cómo subraya David Roas<sup>33</sup>, el elemento fantástico aquí irrumpe en una realidad aparentemente normal. El fin no es el de demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino el de postular la anormalidad de la realidad. El elemento fantástico funciona en la economía del texto, para impresionar al lector. Y es justo la figura

<sup>30</sup> *Ibíd.*, pág. 266.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, pág. 267.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pág. 268.

<sup>33</sup> D. Roas, «Introducción» en *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pág. 37.

del lector, que aquí asume una función precisa. El referente pragmático a que se refiere la novela es decir la brutalidad de los asesinatos seriales, considerados en el contexto en que la novela se escribe (el mexicano), vuelve muy verosímil lo que para un lector de afuera ya podría ser extraño. Lo fantástico funciona en el texto como exaltación de la extrañeza y de la abyección del referente pragmático, es decir de las violencias contra del cuerpo. Una ausencia de este elemento fantástico, que choca en contra el referente pragmático, pondría el riesgo de una aceptación tachada de la violencia. Esta estrategia textual intenta evitar, por el contrario, una peligrosa tendencia a la naturalización de los signos de la cultura de que Roland Barthes había discutido mucho en *Mythologies*<sup>34</sup>. La colindancia que se crea en este juego cruzado entre dos referentes literarios (el referente del acontecimiento policial y el referente del acontecimiento fantástico) y los respectivos referentes pragmáticos, crea esta subversión del eje cultural dominante, que intenta normalizar el significado del signo cultural (la violencia). El referente pragmático del para-axis subraya la extrañeza también del eje dominante.

El proceso de normalización de los signos de la cultura ya se había hecho patente en los capítulos precedentes, cuando la detective se rinde frente a la imposibilidad de descubrir la verdad. Valerio nos da evidencia del fracaso total de la detective, y Grildrig es el eco de este fracaso: «La Increíblemente Pequeña lo notó antes que nadie [...] — Hace mucho que no muere un hombre — susurró [Valerio] — ¿Y qué más da? — lo interrumpió sin ánimo, con amargura la Detective —. Igual mueren las mujeres y los niños. Igual siguen muriendo las mujeres y los niños y los hombres»<sup>35</sup>. De hecho, en una de las tantas conversaciones entre la Detective y Grildrig leemos:

—¿Y piensas que te voy a creer? —murmura la mujer de dimensiones normales mientras se incorpora lentamente, resollando. El techo, de súbito, muy bajo. Una cárcel.

—Pues tendrás que hacerlo porque de otra manera no te podrás explicar por qué hice lo que hice.

—¿Y qué hiciste? —pregunta.

—Ya sabes —le dice guiñándole un ojo—. Tú sabes de eso<sup>36</sup>.

En este momento la Detective con rabia arroja a Grildrig sobre la almohada, y la mujer pequeña le lanza la amenaza «Te arrepentirás»<sup>37</sup>. La detective empieza entonces «a caminar por su departamento con la tensión y la ansiedad que la consume por dentro»<sup>38</sup>. Grildrig es, otra vez, el eco del fracaso de la detective, un eco que le grita «te arrepentirás» y que, en el capítulo siguiente, se vuelve el fracaso de la sociedad entera. El lector se entera, de hecho, de que el departamento de

<sup>34</sup> R. Barthes, *Mythologies*, París, Seuil, 1970.

<sup>35</sup> *La muerte*, ob. cit., pág. 246.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 291.

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Ibidem.*

homicidios le ha quitado el caso a la detective para darlo a un exponente de la policía que encuentra un chivo expiatorio en poco tiempo.

La dimensión fantástica se configura, así, como un verdadero elemento de trasgresión, pero también de disgregación del yo de la detective frente a su realidad y a la realidad psicótica del asesino. Grildrig representa la impotencia del hombre contemporáneo frente a sus límites de comprensión del mundo, que lleva la detective a no resolver su caso. La irrupción del elemento fantástico, le sirve a la autora para facilitar esos vuelos elípticos de tiempo y espacio que desplazan al lector «en el terreno vil de la pesadilla o de la falta de lógica (es decir, en una de las esquinas que por derecho le corresponden a la escritura)», asegura la misma autora<sup>39</sup>.

Si bien en el personaje de Grildrig podemos encontrar todas las características del neofantástico que proporciona Alazraki<sup>40</sup> (la falta de la explicación del fenómeno, la falta del sentido claro de este y la falta del componente terrorífico), lo que distingue a la obra de Cristina Rivera Garza es que tanto el policial como el fantástico no son que simulacros, cuerpos desmembrados y vaciados en los que se mueve la imposibilidad del conocimiento del Otro (que es «un él o una ella. O varios. O uno solo que contuviera a varios. Varias»<sup>41</sup>), la imposibilidad de la verdad y, por supuesto, la certeza de la impunidad puesto que «Todo eso [pasa] sobre la gigantesca palma de la mano (que es un mundo) en cuyas líneas caminan tropiezan se deslizan (solo son tres verbos) los muertos»<sup>42</sup>.

Apoyándonos en las teorías de Cesare Segre sobre ficción y realismo<sup>43</sup>, apuntamos que el intento no es el de mover hacia un mundo fantástico, ni siquiera convalidar el universo representado, sino deformar nuestro mundo para que se desvele la violencia de sus equilibrios mendaces. Grildrig y su crueldad podrían significar, así, la posibilidad del mal que se encuentra, en potencia, en cada ser humano. Ésa conciencia es la que lleva Valerio a preguntar a la Detective «¿Y si [el *serial killer*] fuera alguien como tú o como yo?»<sup>44</sup> y la Detective a responder «Siempre es alguien como tú o como yo, Valerio, ya deberías saberlo»<sup>45</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, J., «¿Qué es lo neofantástico?», en *Teorías de lo fantástico*, ob. cit., 2001 págs. 267-282.  
 BARTHES, R., *Mythologies*, París, Seuil, 1970.

<sup>39</sup> J. Ruffinelli, ob. cit.

<sup>40</sup> J. Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, págs. 267-282.

<sup>41</sup> La muerte, ob. cit., pág. 344.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pág. 345.

<sup>43</sup> C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

<sup>44</sup> *La muerte*, ob. cit., pág. 216.

<sup>45</sup> *Ibidem*.



- BORGES, J. L., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1975.
- BUTLER, J., «Performative Acts and Gender Constituion: An essay en Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, Dec. 1988, págs. 519-531.
- CESERANI, R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- HIND, E., «El consumo textual y *La Cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza», *Filología y Lingüística*, vol. XXXI, núm. 1, 2005, págs. 35-50.
- JACKSON, R., *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1996.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F., «Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana», en J. C. González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, págs. 169-200.
- PIZARNIK, A., *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.
- *Poesía (1955-1972)*, Barcelona, Lumen, 2007.
- RIVERA GARZA, C., *La muerte me da*, México, Tusquets Editores, 2007.
- *La frontera más distante*, Tusquets Editores, México, 2008.
- *El mal de la taiga*, Tusquets Editores, México, 2012.
- ROAS, D. (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- RUFFINELLI, J. «Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964» (entrevista), *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, n 41-42, 2008, págs. 21-32.
- SAMUELSON, C. R., «Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México.» en S. P. Herrera (ed.), *Realidades y Fantasías*, México, UNAM, 2009, págs. 461-475.
- SEGRE, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SIMPSON, A., *Detective Fiction from Latin America*, Toronto, Dickinson University Press, 1990.
- SPANOS, W., «The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination», *Boundary*, vol 2, núm. 1, 1972, págs. 147-168.
- STAVANS, I., *Antihéroes. México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993.
- SWIFT, J., *Gulliver's travels*, London, Penguin Books, 1994.
- TANI, S., *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Texas, Sothern Illiois University Press, 1984.
- TODOROV, T., *La letteratura fantástica*, Milano Garzanti, 1997, [1970].
- ZAVALA, L., «El sistema de lo fantástico. Paradigmas clásico, moderno y posmoderno», [http://www.laurozavala.info/attachments/Fantstico\\_Literatura.pdf](http://www.laurozavala.info/attachments/Fantstico_Literatura.pdf)