

# **EL ARTE DE NOVELAR DE CRISTINA RIVERA GARZA**

**Encarnación Cruz Jiménez**

A thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill  
2010

Approved by:

Dr. Oswaldo Estrada (Advisor)

Dr. Juan Carlos González-Espitia (reader)

Dr. Alfredo J. Sosa-Velasco (reader)

© 2010  
Encarnación Cruz Jiménez  
ALL RIGHTS RESERVED

## ABSTRACT

Encarnación Cruz Jiménez: El arte de novelar de Cristina Rivera Garza  
(Under de direction of Dr. Oswaldo Estrada)

El objetivo del presente estudio sobre la obra de Cristina Rivera Garza es demostrar cómo esta autora mexicana maneja con maestría diversas herramientas narrativas que hacen que sus historias adquieran el calibre de un arte mayor dentro del panorama de la nueva novelística latinoamericana. A lo largo de tres capítulos subrayo las distintas maneras en que la autora conjuga forma y contenido para internarnos con efectividad en un mundo narrativo en pleno proceso de ebullición. En el primer capítulo estudio una serie de caracterizaciones en la novela *Nadie me verá llorar* (1999), resaltando las particularidades sociales de ciertos personajes y el impacto ideológico de sus discursos en un México de principios del siglo XX. En el segundo capítulo, en torno a *La cresta de Ilión* (2002), estudio el manejo del tiempo y el espacio para recalcar la interrelación que la autora forja entre espacio, lenguaje e identidad, de tal forma que consigue transgredir postulados tradicionales de género. Para finalizar, en el tercer capítulo analizo la colección de cuentos *Ningún reloj cuenta esto* (2002) para demostrar cómo, al jugar con el género del cuento y el ciclo cuentístico, la autora recrea un mundo polifónico como el que construye en sus novelas.

A mis padres, porque gracias a ellos he llegado donde estoy y porque quiero que sepan que el esfuerzo de estar lejos de mi tierra también lo hago por ellos, para que se sientan orgullosos de su hija.

## ACKNOWLEDGEMENTS

Este trabajo hubiera sido imposible sin el apoyo incondicional de mi querido Profesor Oswaldo Estrada. Gracias Oswaldo, no sólo por tu apoyo profesional sino también por el personal, por darme aliento en esos momentos de debilidad. También quiero agradecer el esfuerzo realizado por los profesores Juan Carlos González-Espitia y Alfredo J. Sosa-Velasco, porque sus valiosos comentarios me han ayudado a ampliar el campo de visión de mi propia tesis. Y, por supuesto, dar las gracias a Grant A. Gearhart, por aguantar mis quejas y manías durante este largo proceso y por estar a mi lado en todo momento.

## ÍNDICE

I.	Introducción.....	1
II.	Batallas personales y caracterizaciones ficcionales en <i>Nadie me verá llorar</i> .....	8
III.	Metáforas del tiempo y el espacio en <i>La cresta de Ilión</i> .....	37
IV.	Juegos de género y polifonía en <i>Ningún reloj cuenta esto</i> .....	56
V.	Conclusión.....	71
	Obras citadas .....	74

## CAPÍTULO 1

### Introducción

Cristina Rivera Garza es una escritora fronteriza: nace en Matamoros, una ciudad situada entre México y los Estados Unidos, en 1964, y ahí vivirá con sus padres durante dos años. Después de vivir varios años en Toluca, a los once o doce años se muda con su familia hacia el centro, hasta Chapingo, experiencia que le crea un sentimiento de perenne extranjería aun dentro de su propio país. Esta experiencia de constante mudanza, el no vivir durante muchos años en el mismo lugar, marca de manera considerable a esta joven que aprende a ver la vida a través de las ventanillas del coche, como si fuera una película. Esta movilidad física y la noción de frontera son esenciales para entender la obra de Cristina Rivera Garza. En *Nadie me verá llorar* (1999), por ejemplo, la protagonista Matilda Burgos se encuentra entre la locura y la cordura, sus “dos culturas.” En *La cresta de Ilión* (2002) el personaje principal se encuentra en un espacio psicológico liminar –entre dos géneros, el masculino y el femenino. Y en su colección de cuentos *Ningún reloj cuenta esto* (2002) la autora no sólo sitúa a la mayoría de los personajes entre dos mundos –el de la realidad y el sueño, entre la tierra del personaje y el país al que emigra, entre lo deseado y lo logrado, etc., sino que cuestiona la noción de género literario colocando a su obra en algún lugar entre el cuento y la novela.

Al estudiar la obra de Rivera Garza importa también el hecho de que tanto su padre como su madre tuvieran un nivel educativo alto, y que ambos le facilitaran estar cerca de libros desde su niñez. Aunque parezcan aleatorios, estos detalles biográficos en torno a su

temprana orientación hacia las letras son significativos porque en distintas ocasiones ella misma reflexiona sobre estas iniciaciones en el mundo literario. Así recuerda, por ejemplo, que una de las actividades que hacía con su padre de niña era “leer diccionarios en la noche, buscando palabras y viendo en qué se podían transformar” (Ruffinelli 2008, 23). Menciono esta anécdota porque en sus cuentos y novelas invariablemente confirmamos este referente que comienza con una marcada pasión por el lenguaje. Sus novelas contienen palabras precisas que nos transportan a mundos ambivalentes y atemporales. En *Nadie me verá llorar* (1999), por ejemplo, la escritora establece un diálogo intertextual con otras obras literarias, como *Santa* (1903) de Federico Gamboa, y deja que sus personajes se burlen de este discurso. En *La cresta de Ilión* (2002), por otro lado, su voz narrativa inventa un lenguaje completamente desconocido e indescifrable para comunicar la alienación del personaje principal de la obra. También en *La muerte me da* (2007) Rivera Garza establece un diálogo con la poeta argentina Alejandra Pizarnik para crear metáforas sobre el lenguaje literario. Algo parecido encontramos en el resto de su obra, donde la escritora fronteriza implícita y explícitamente nos presenta un nuevo lenguaje literario en proceso de creación.

La movilidad geográfica ha marcado a Rivera Garza a lo largo de toda su vida, hasta el punto de que su propio hijo la define como “nómada” (Ruffinelli 2008, 23). Sus experiencias de extrañeza, de ser siempre la *nueva*, de ver la costumbre de esos nuevos lugares a los que se muda, han se aprecian en su literatura. Pero su movilidad no es sólo espacial sino que también se mueve entre las diferentes artes, sintiendo una especial predilección por el cine. Como la misma autora menciona, “cualquier cosa que yo sepa de edición, en narrativa, se lo debo mucho al cine, y me interesa del cine sobre todo eso, una cierta manera de narrar” (Ruffinelli 2008, 26). Esto que ella llama “envidia disciplinaria” por



el mundo de las artes visuales, se refleja en muchas de sus obras, donde imaginamos que viajamos a ciudades del Norte y del Sur, a mundos revolucionarios de prostitutas que transgreden diversos ámbitos sociales, o a espacios mentales que rastrean distintos estados de otredad masculina y femenina. En el plano formal, a veces Rivera Garza usa el elemento de la focalización y la descripción como si se tratara de una cámara fotográfica. Enfocando en cada momento a los personajes y objetos desde distintos puntos de vista, o fragmentándolos y enfocándose simplemente en alguna de sus partes, la autora transmite la pluralidad y fragmentación del ser humano. En términos del contenido, Rivera Garza también revela una marcada influencia de las artes visuales. En *Nadie me verá llorar*, por ejemplo, el segundo personaje más importante de la novela, Joaquín Buitrago, es fotógrafo de profesión. Rivera Garza consigue narrar su historia situándose “detrás” de la cámara, fragmentando la narración como si se tratara de diferentes fotografías. A partir de ahí la autora establece un diálogo con el arte visual al describir la Modernidad, el prostíbulo en el que trabaja la protagonista principal, como un museo de arte repleto de obras de Julio Ruelas, Ángel Zárraga, o Jesús Contreras, entre otros. Leerla, por ende, es entrar a un museo de textos e intertextos, donde pasamos de un género a otro casi de manera imperceptible.

Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctora en Historia latinoamericana por la Universidad de Texas, en San Antonio, Rivera Garza ha vivido, estudiado y enseñado en ambos lados de la frontera entre Estados Unidos y México, residiendo ahora entre San Diego y Tijuana. A partir de esas fronteras la autora ha producido obras transgénicas e interdisciplinarias. Su producción incluye tres colecciones de cuentos: *La guerra no importa* (1991), *Ningún reloj cuenta esto* (2002) y *La frontera más distante* (2008); las novelas *Nadie me verá llorar* (1999), *La cresta de Ilión* (2002), *Lo*

*anterior* (2004), y *La muerte me da* (2007); y dos colecciones de poesía: *La más mía* (1998) y *Los textos del yo* (2005).

Su carrera literaria comienza en 1987, cuando gana el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí con su primer libro *La guerra no importa*. A raíz de este premio, Rivera Garza emprenderá un viaje fuera de su país, y desde ahí, distanciándose objetivamente de México, construirá la obra literaria con la que se ha dado a conocer en América Latina, los Estados Unidos y España. Con su novela *Nadie me verá llorar* la autora se lanza con éxito al mundo de las letras mexicanas, recibiendo tres premios literarios destacados: el premio Nacional de Novela José Rubén Romero en 1997, el Premio IMPAC-CONARTE-ITESM en el 2002 por Mejor Novela Publicada en México, y el Premio Latinoamericano Sor Juana Inés de la Cruz en 2001 por Mejor Libro publicado por una Mujer en Latinoamérica. Desde esta primera novela Rivera Garza se convierte en una escritora de renombre dentro del mundo de las letras hispanas, y así obtiene la atención de escritores de la talla de Carlos Fuentes, quien pronto reconoció el poder de esta nueva escritora al calificar su novela como “una de las novelas más perturbadoras y bellas jamás escritas en México” (Samuelson 135). A este reconocimiento literario podemos sumarle el reciente premio Latinoamericano Sor Juana Inés de la Cruz en 2009 por su novela *La muerte me da*.

Hasta la fecha se ha destacado el carácter transgresor de sus obras. A pesar de que se han escrito numerosos artículos sobre ella, la mayoría de los estudios se centran en su primera novela, *Nadie me verá llorar*. Sobre este libro varios críticos analizan la intertextualidad y el diálogo que se da entre esta historia y la ya mencionada *Santa*, enfocándose a su vez en los diferentes lenguajes que la autora crea dentro de una misma historia –el lenguaje de la locura, la prostitución, y la nación, por ejemplo. Estos lenguajes, se

señala con regularidad, proporcionan una notable diseminación o confusión de voces, de tal modo que los personajes parecen extranjeros no sólo dentro de sus mundos ficcionales sino también, y sobre todo, dentro de sus mismos cuerpos. Con respecto a *La cresta de Ilión* la crítica literaria se ha centrado en la experimentación que la autora lleva a cabo con el lenguaje. A través de un calculado juego lingüístico, Rivera Garza nos presenta un mundo ambiguo alrededor del protagonista de la obra, de quien no conocemos ni el nombre ni el sexo. Así la escritora transgrede estrictas normas de género establecidas en nuestra sociedad. Debido a este trasfondo innovador, es difícil encontrar estudios que se orienten en otra dirección, con respecto a sus cuentos y novelas.

Por ende, en este estudio crítico analizo aquellas técnicas del arte de la narración que Rivera Garza utiliza como herramientas para moldear y ajustar la armazón de sus obras. En el primer capítulo analizo la manera en que Rivera Garza construye a sus personajes en *Nadie me verá llorar*, consiguiendo el delineamiento certero de una multiplicidad de personalidades que existen en la sociedad mexicana de principios del siglo XX. La autora narra las vidas de unos personajes marginados de la sociedad, cuyas historias conforman la gran Historia del país. Después de una breve introducción de teoría narrativa sobre la caracterización, me dispongo a analizar los personajes secundarios más importantes de la obra, todos ellos del sexo masculino. Demuestro que, a pesar de ser personajes secundarios, todos son imprescindibles para dar luz y caracterizar al personaje principal de la obra, Matilda Burgos. Concluyo esta sección con el análisis de ella, como el personaje femenino que recibe un tratamiento preferencial gracias a las actuaciones secundarias de los otros personajes.

En el capítulo segundo analizo dos de los aspectos primordiales en *La cresta de Ilión* que suelen obviarse en los estudios centrados en los temas del género y la transgresión. Me

refiero al análisis del tiempo y el espacio, tan necesario para entender las construcciones ficcionales de Rivera Garza. A partir de la teoría del cronotopo del teórico ruso Mikhail Bakhtin muestro cómo la ruptura de conexión entre el personaje principal y su tiempo-espacio quiebra también la identidad que ese personaje ha creado para definirse a sí mismo<sup>1</sup>. Analizo los diferentes símbolos y la relación que el personaje protagonista mantiene con los otros personajes de la obra, todos ellos de sexo femenino, y con los diferentes espacios que se dibujan en ella. Demuestro así que a través de la apropiación del espacio se tambalean las bases sobre las que descansa el lenguaje, produciéndose así una falta de comunicación entre los personajes, la cual influirá en la pérdida de identidad del protagonista. Así confirmo que con esta obra Rivera Garza transgrede los postulados tradicionales de género para darnos nuevas posibilidades sobre la realidad en la que vive el ser humano del siglo XXI.

Con el objetivo de afianzar todo lo dicho anteriormente, pero sin caer en la tentación de repetir lo ya mencionado, analizo la colección de cuentos *Ningún reloj cuenta esto* para demostrar que, además de manejar con maestría los elementos narrativos del personaje, el tiempo y el espacio, Rivera Garza es una autora polifacética que confunde diferentes géneros narrativos para reforzar el contenido transgresor de su obra. Después de introducir las bases teóricas necesarias sobre el ciclo cuentístico, demuestro cómo mediante un ciclo de cuentos Rivera Garza construye el mismo mundo polifónico que refleja en sus novelas. En primer lugar analizo los elementos comunes que se aprecian en diferentes cuentos, elementos tales como el espacio de fondo, por ejemplo, que en muchos de estos cuentos es México. Me centro, sin embargo, en los temas comunes que enlazan a todos los cuentos: la alienación, el

---

<sup>1</sup> Para Mikhail Bakhtin, el cronotopo (literalmente “tiempo-espacio”) es la conexión de las relaciones temporales y espaciales que se expresan de manera artística en la literatura. En el cronotopo literario los indicadores espaciales y temporales se funden en un todo concreto; el tiempo se hace visible y el espacio se carga con los movimientos de tiempo, trama e historia (84). El cronotopo del umbral es uno de esos indicadores espacio-temporales que se convierten en eje de la novela.

extrañamiento de los personajes, la soledad, la incomprensión, a manera de recapitular aquello que vemos en las dos novelas en cuestión. Más adelante comento también los aspectos del libro que aíslan a las historias y las hacen individuales, creando así una diferencia importante entre el ciclo de cuentos y el género de la novela. Para completar esta tesis entablo un diálogo final entre las tres obras que analizo a lo largo de todas estas páginas. Así me acerco, de manera crítica y sin perder de vista la materia prima que es el texto ficcional, al arte de novelar de una escritora que hoy por hoy se presenta ante sus lectores como una de las más innovadoras en el ámbito de una nueva o novísima narrativa latinoamericana.

## CAPÍTULO II

### **Batallas personales y caracterizaciones ficcionales en *Nadie me verá llorar***

La obra de Cristina Rivera Garza, como lo atestiguan los numerosos artículos que sobre ella se han escrito, ha sido elogiada, entre otras cosas, por la manera en la que la autora transgrede postulados tradicionales sobre las diferencias de género. De todas las novelas de esta autora ha sido *La cresta de Ilión* (2002) la más comentada en cuanto a la transgresión de roles sexuales, llegando incluso a publicar una tesis titulada *Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en La cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza* en la que Gabriela Mercado dedica treinta y dos páginas a este tema. Sobre *Nadie me verá llorar*, el análisis de la transgresión de géneros se encuentra entrelazado con las ideas sobre la prostitución y el travestismo (en análisis como los de Sergio González y Robert McKee), sobre la prostituta y sobre el prostíbulo, entre muchos otros. Todos estos espacios –el de la prostitución, la locura y el travestismo– sirven en la obra de Rivera Garza para mostrar al México del porfiriato negado por la historia oficial. Aun cuando estas lecturas son acertadas, quiero volver a algo que frecuentemente olvidamos por ser tan esencial: que las novelas de esta autora se distinguen de otras por su uso ejemplar de ciertos elementos novelísticos, como el tratamiento certero de los personajes, el manejo del tiempo y el espacio, y la construcción de un lenguaje narrativo que atrapa al lector en un dinámico juego ficcional.

En este estudio sobre *Nadie me verá llorar* (1999) me centraré en el análisis textual de los personajes más importantes de la obra, desarrollados sobre el telón de fondo que es la Revolución Mexicana. Como se sabe, *Nadie me verá llorar* cuenta la historia de Matilda

Burgos, prostituta y loca, y la de Joaquín Buitrago, fotógrafo de estos dos grupos, durante el periodo revolucionario. Carente de linealidad cronológica, la novela se puebla de diferentes personajes, voces narrativas y espacios para ofrecernos algo más que la vida de Matilda Burgos: su lucha por la supervivencia. A partir de diversos estudios sobre la caracterización del personaje narrativo demuestro que para que Matilda Burgos, el personaje principal de la novela, adquiera luz, es necesario construir a su alrededor a otros personajes que dan cuerpo a la narración de Rivera Garza. Me centraré en los personajes más relevantes, con el fin de mostrar cómo en esta novela se quiebra el estereotipo del mexicano que ofrecen la mayoría de las novelas tradicionales sobre la revolución –pensemos en aquéllos que vemos en *Los de abajo* (1915) – para desarrollar complejas interioridades psicológicas: tanto de la protagonista de la novela, Matilda Burgos, como del que podríamos denominar “co-protagonista,” Joaquín Buitrago. En *Nadie me verá llorar* el hombre de la revolución no es la típica figura masculina con pistolas en los bolsillos y espuelas en sus botas, un hombre fuerte y seguro de poder luchar por el futuro de su país, sino un hombre débil que muestra su miedo ante la modernidad. Rivera Garza dota a sus personajes de lo que según ella es lo más interesante de la caracterización novelesca –la vulnerabilidad, esas grietas por donde sale a relucir lo más humano que llevamos dentro (Hong 5).

Aun si partimos del lugar común de que el personaje es el componente más importante de toda novela, esto también nos confirma la complejidad de dicho elemento narrativo, tan obvio pero tan difícil de delinear debido a todas sus variantes en el universo narrativo (Lodge 67). Si bien la forma más fácil de introducir a un personaje es dando su descripción física y un resumen biográfico, en *Nadie me verá llorar*, son escasos los momentos en que nos encontramos con descripciones físicas de los personajes; además sus

biografías surgen gradualmente y sin respetar un orden cronológico. Será más bien desde la vida interior de los personajes –lo que para Robert Scholes es el elemento esencial de toda caracterización (171) –, que Rivera Garza nos transporta a un México revolucionario. Será a través de estas vidas internas de los personajes que el lector comprenderá las acciones que todos ellos llevan a cabo y las relaciones que van forjándose entre ellos. Los habitantes de las novelas de Rivera Garza están hechos con base en escrituras que legitiman a la literatura como una empresa también mayúscula por completar todas las subjetividades en donde lo ‘humano’ se resuelve en individualidad, y por lo tanto su pretensión última es crear una coordenada más en el mapa de los posibles YO (Carrera 154).

“¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” (13). La oración que abre la novela de Rivera Garza es un claro y descarado estratagema para asegurar la atención del lector desde el principio, para arrastrarnos a cruzar el umbral y adentrarnos en el mundo ficticio de la novela. A su vez, la autora crea cierto suspenso en torno a los personajes al hacer que los lectores se pregunten quién es la persona que se dirige a nosotros. Esta pregunta y sus diferentes variaciones son el eje en torno al cual se construye *Nadie me verá llorar*. El suspenso del principio se sostiene retrasando las respuestas a esas preguntas, y se extiende por medio de la detallada exposición de los pensamientos de los personajes principales (Lodge 15).

Según Edward Forster los personajes novelescos se dividen en redondos o planos, siendo los primeros los que llegan a adquirir mayor profundidad psicológica. Los personajes redondos son los más atractivos, porque son capaces de actuar de una manera trágica por un determinado intervalo narrativo y pueden llegar a causar cualquier tipo de sentimiento en el lector excepto humor y adecuación (73). Para saber si estamos ante un personaje redondo,



hay que ver si éste es capaz de sorprendernos de una manera convincente. Si nunca nos sorprende estamos ante un personaje plano (78). Parto de este postulado básico porque desde el comienzo de la novela, Rivera Garza logra crear un misterio alrededor del personaje de Joaquín Buitrago. Aunque no sepamos nada sobre su físico, sabemos bastante sobre su estado de ánimo. Es un hombre que padece de insomnio crónico y que no ha sido o no sabe ser feliz, que “está alegre pero no sabe qué hacer con la alegría” (13). Esta descripción nos presenta a un personaje patético, una figura que parece estar controlada por fuerzas ajenas a su albedrío. Joaquín es un hombre que va a contracorriente, que “duerme justo cuando todos los demás despiertan y la ciudad vuelve a juntarse en su nudo de ruido y velocidad” (14). Tal y como nos lo describe la autora, este protagonista es un anti-héroe. Todo el primer capítulo es, según Miguel Zugasti, “una inmersión total en su espacio interior, en su fatigado estado de ánimo, en su enfermiza obsesión” (694). Buitrago se nos presenta, así, como un ser pasivo físicamente, incapaz de realizar acciones heroicas.

Tanto la perspectiva como la voz en los primeros párrafos de la historia son las del narrador, el cual nos va a presentar todo un mundo semántico alrededor de Joaquín Buitrago que hará que el lector forme sus propias expectativas de lo que será este personaje. Algunas de las palabras que se nos presentan en este párrafo son “morfina,” “insomnio crónico,” “opio” y “preocupaciones del espíritu” (13-14). De acuerdo con esta descripción, Buitrago es un personaje oscuro que oculta algo tras la lente de su cámara fotográfica. Una de las técnicas que usa la autora para presentarnos a los personajes en este momento es la de la yuxtaposición de características. A través de la oposición constante entre dos personajes diferentes la autora va creando ese mundo bicolor en el que vive Joaquín Buitrago, el mundo en blanco y negro de sus fotografías. Este personaje con el que Rivera Garza comienza la

novela no es ni el héroe que encontramos en las novelas de la revolución, ni siquiera un personaje histórico real, como los que se suelen parodiar en aquellas novelas que forman parte de la “nueva novela histórica<sup>2</sup>.” A pesar de que *Nadie me verá llorar* forma parte de esta nueva tendencia que intenta renovar el género de la novela histórica, la falta de personajes históricos reales en la obra marca la diferencia entre esta novela y trabajos como los de Rosa Beltrán (*La corte de los ilusos*, 1995), Tomás Eloy Martínez (*Santa Evita*, 1995), o Mario Vargas Llosa (*La fiesta del chivo*, 2000), entre otros. En todas estas obras los autores reescriben la realidad tomando como eje de sus obras la vida de famosos personajes históricos como Agustín de Iturbide, Eva Perón o el general Trujillo, respectivamente. Rivera Garza, en cambio, introduce su narración con un personaje alienado y aislado del resto de la sociedad en la que se perfila, del mismo modo que el personaje principal de la novela será Matilda Burgos, prostituta y loca, personaje proscrito de la sociedad del porfiriato.

Desde el interior de Buitrago el narrador nos lleva a Matilda Burgos. La imagen de Matilda se crea a partir de la focalización de Buitrago. No tenemos mucho diálogo entre Matilda y los demás personajes; lo que encontramos sobre ella al principio de la novela es más bien lo que los demás quieren contar. Ya desde el comienzo se nos introduce uno de los términos esenciales para entender la novela, la luz. Al parecer Buitrago, fotógrafo de

---

<sup>2</sup> Son varios los autores que escriben sobre la Nueva Novela Histórica. Seymour Menton, por ejemplo, marca el comienzo de este “nuevo género” con Alejo Carpentier y *El reino de este mundo* (1949), pero reconoce que la verdadera novela histórica que contiene todas las características de esta nueva novela es *El arpa y la sombra* (1979), en la que el personaje protagonista es el famoso Cristóbal Colón. Entre las características de esta nueva novela Menton menciona la distorsión de la historia, el uso de personajes históricos famosos como protagonistas de la historia, el uso de la metaficción, la intertextualidad o los conceptos bakhtinianos de lo carnavalesco, la parodia o la heteroglosia (14-25). Juan José Barrientos, por otro lado, explica las diferencias entre la novela histórica tradicional y la nueva novela histórica centrándose en aspectos tales como los personajes o la imaginación. Llega a la conclusión de que en la nueva novela los personajes históricos ya no aparecen *ante* las cámaras sino que se hallan *detrás*. Además, la historia se presenta *por dentro*, desde la intimidad de los personajes. Lo que desea el lector de la nueva novela es conocer la historia entre telones, llenar los huecos de los libros de historia. Así, la nueva novela histórica es subjetiva. En ésta, la frontera entre realidad y ficción no se disimula sino que se marca contradiciendo la historia documentada e integrando historia y fantasía (13-24).

profesión, encontró esa luz que buscaba en Alberta, su novia en París, pero en el presente de la novela que llega a nuestras manos esa luz es Matilda Burgos, el personaje que no se esconde de lo que es sino que se muestra altiva y orgullosa (15). Por otro lado, Matilda recibe como herencia aquello que su abuela, la india María de la Luz, lleva en el nombre. Haciendo uso de lo que Vargas Llosa denomina “saltos cualitativos” o “mudas” de la novela (129-31), el narrador consigue plasmarnos por medio de la yuxtaposición de personajes dos caracteres completamente opuestos<sup>3</sup>. Frente a la oscuridad que caracteriza a Buitrago tenemos la luz que caracteriza a Matilda. Si Buitrago se oculta detrás de la cámara, Matilda se sitúa frente a ella y se comporta con socarronería y altivez (15); frente a la pasividad de Buitrago tenemos la actividad de Matilda, que en lugar de sentarse a esperar decide hablar, hacerle preguntas al fotógrafo. Como defiende Zugasti, es Matilda la que elige a Joaquín, ya que “la luz que acompaña a Matilda es como una aureola que la individualiza, una aureola que pasa inadvertida para el resto de los mortales pero que atrapa a Buitrago” (698-99).

Ya desde el principio, y a pesar de que la narración se centre en la figura de Buitrago, Matilda empieza a surgir como la protagonista, la luz que busca Buitrago. Éste se sitúa así entre los pocos que quieren captar la luz, el aura –diría Walter Benjamin– que se pierde con las lentes más rápidas que nos trae la modernización de la sociedad. De acuerdo con Benjamin, después de 1880 los fotógrafos aprendieron el arte de simular la realidad mediante el retoque de la fotografía, haciendo desaparecer así el aura que caracteriza a la fotografía antigua (248). Matilda representa la realidad de la sociedad, sin retoques ni disimulos, la

---

<sup>3</sup> Estos saltos cualitativos constituyen una de las técnicas más usadas por la autora en *Nadie me verá llorar* para mostrarnos pasado, presente y futuro de manera simultánea. De acuerdo con Jorge Ruffinelli, “la escritura secuencial de la historiografía en realidad deforma la simultaneidad de muchos hechos o su pertenencia al mismo momento” (671). Mediante dichas mudas la autora nos presenta de manera simultánea diferentes mundos sociales, diferentes cronotopos y formas de ver la vida que nos hacen definir a los personajes en oposición unos con otros o incluso en oposición consigo mismos en diferentes momentos de su propia vida.

“luz” metafórica que ilumina los nuevos tiempos y el punto de fuga de la perspectiva en que aparecen los personajes y acontecimientos de la novela (Arturo Giráldez 410).

A través de las mudas temporales y espaciales se van delineando los espacios en los que se mueven los protagonistas y las causas o efectos que surgen de ellos. Mientras que por un lado acabamos de conocer a una Matilda Burgos emplazada en el prostíbulo y en el manicomio, por otro lado se nos presenta en los siguientes párrafos a un Buitrago miembro de un gremio de fotógrafos y que “a pesar de todo y sin desearlo siquiera, nunca pudo ocultar su porte aristocrático y la apariencia de poseer propiedades y dinero” (22). El enfrentamiento de estos dos personajes provenientes de lugares tan diferentes producirá la hibridación o heteroglosia de la que habla Bakhtin y que representará dos conciencias socio-lingüísticas diferentes dentro de la misma novela, resaltando semejanzas y diferencias entre ambos mundos, uno a partir del otro (Bakhtin 113)<sup>4</sup>. La falta de linealidad en la novela, debida a estos saltos o mudas, hace que los personajes se encuentren en diferentes espacios, ofreciéndose así posiciones colindantes u opuestas que establecen un diálogo interno entre los personajes, a la vez que externo con el lector (Rivera Garza, *La novela* 12-13). La misma autora en una de sus entrevistas reconoce que ésta es una de las características de la nueva novela histórica, la de “jugar” a reproducir la realidad. Esta nueva novela no intenta reproducir lo real sino crear una apariencia de realidad con énfasis en las voces olvidadas y en las negociaciones sobre el poder y con una marcada sospecha acerca de la naturaleza evolutiva de la historia misma (Hind 193). Más que una reproducción de lo real Rivera Garza

---

<sup>4</sup> La hibridación es para Bakhtin una mezcla de dos lenguajes sociales dentro de los límites de un único enunciado, de un encuentro, entre dos conciencias lingüísticas diferentes, separadas una de la otra mediante una época, por la diferenciación social o por algún otro factor. Esta mezcla de dos lenguas dentro de los límites de un único enunciado es, en la novela, un instrumento artístico intencionado (358). La heteroglosia es definida por el propio Bakhtin como una multiplicidad de voces sociales, de discursos. La voz del autor, del narrador, los géneros insertados dentro de una misma obra y el discurso de los personajes son ejemplos de esas unidades que conforman la heteroglosia de la novela (263).

nos da la degeneración de una realidad histórica, de una nación, para dar voz a aquellos personajes olvidados en un momento histórico anterior.

A pesar de que Buitrago no parezca pertenecer al mundo de Matilda, tampoco encaja en el suyo propio. Sus compañeros de profesión no lo comprenden e incluso lo humillan, no entienden lo que Joaquín ve en esas placas sobre mujeres. Para él, en cambio, “el milagro de las mujeres tras la lente no sólo era obvio, sino además irreversible. No había que cambiar nada, lo que tenían que hacer era aprender a ver” (21). En este momento el personaje de Buitrago ya empieza a formar la curva que lo define como un personaje redondo. Se nos muestra como un personaje fracasado que evoca ciertos sentimientos en el lector. Nos sorprende, además, que su actitud ante la mujer sea diferente a la de la mayoría de los hombres que lo rodean: él se sitúa de parte del género femenino y nos hace ver que sus compañeros de profesión necesitan aprender a ver.

Sin embargo, no deja de ser evidente que el poder de la escritura está en manos masculinas. La mirada tras la lente que observa, analiza y capta la luz femenina es una mirada masculina, del mismo modo que el poseedor de los papeles oficiales que clasifican a Matilda de loca es un hombre, Eduardo Oligochea, el doctor que la vigila en el manicomio. Ambos personajes masculinos, ambas miradas autoritativas, imponen su pretensión de leer e interpretar el interior de Matilda desde el comienzo de la novela. Como argumenta Laura Kanost, Joaquín desde un comienzo cree en su habilidad como fotógrafo para capturar la identidad y los pensamientos más internos de una mujer sin que ésta tenga que tomar parte en este proceso (307). Así, el narrador informa que: “conforme la sesión avanzaba y la actitud inerte de Joaquín lograba crear un tenue lazo de confianza algunas modelos, siempre las menos, empezaban a fluir... y las mujeres se volvían hacia dentro... ése era precisamente el

lugar que el fotógrafo anhelaba conocer y detener para siempre” (18). A medida que empieza a moldearse la complejidad psicológica del personaje de Buitrago, vemos ciertos atisbos sobre su manera de actuar en sociedad. Es entonces cuando tenemos un gran salto temporal y el narrador nos sitúa en la niñez del personaje, en la que ya se muestra como un individuo fascinado por la luz. Lo relevante de este momento es que la autora presenta una caracterización de género basada en los gestos: “sólo, dándoles las buenas noches con ademanes educados y viendo hacia la oscuridad *como si se tratara de una mujer*, Joaquín parecía un joven sin objetivos concretos” (28, el énfasis es mío). La autora juega aquí con el personaje masculino cediéndole características del mundo femenino; empieza a moldearse un tipo de personaje especial, una especie de híbrido que no se definirá de acuerdo con los parámetros de género sino como un individuo con inquietudes filosóficas.

Después de presentarnos a los dos protagonistas de la obra, la autora nos introduce a uno de esos personajes que, sin llegar a ser protagonista ofrece una pequeña curva que lo diferencia de los personajes totalmente planos. Usando la terminología de William Harvey, Eduardo Oligochea aparece en *Nadie me verá llorar* como un “ficelle” (237), una figura intermediaria más delineada e individualizada que un personaje de fondo, pero que existe en la novela principalmente para cumplir alguna función; es el vehículo para llegar a un fin. Eduardo se introduce en la narración simplemente como un vehículo por medio del cual Buitrago intenta llegar al expediente de Matilda. A medida que la narración avanza, sin embargo, el personaje de Oligochea empieza a delinearse: sueña con un porvenir brillante y usa a La Castañeda, el hospital psiquiátrico, como una valla para llegar a mejores hospitales, y muestra cierto rechazo hacia Buitrago por considerarlo un “fracasado” (26). Así es como Oligochea se va dotando de dobleces a medida que avanza la narración. Rivera Garza otorga

a este personaje “vehículo” cierta profundidad psicológica, haciéndolo formar parte de esa heteroglosia social que se construye en el conjunto de la novela.

Otra de las funciones de Oligochea es la de mostrarnos una parte del interior de Buitrago que aún no conocemos. Al lado del doctor, nuestro protagonista adquiere cierta luz de profundidad psicológica: “El fotógrafo ya no es un simple mortal de la época, un morfinómano sin salida. Joaquín no sólo ha logrado despertar la curiosidad ajena, sino también su interés científico” (30). En instancias como éstas es evidente que a través de un personaje lateral como Oligochea, quien agrega a la narración una mirada psicológica, Rivera Garza ofrece al lector gran parte de la interioridad de Buitrago. Así descubrimos que para él “hablar es desvariar, confunde el tiempo de los verbos y los pronombres. Omite fechas. «Él», dice, refiriéndose a sí mismo, describiendo a otro” (30). Y así visualizamos, mucho más, la carencia de organización dentro de la mente de Buitrago, descrita como un fluir de la conciencia sin reglas gramaticales ni números a los que ajustarse.

La confusión de tiempos verbales y pronombres está presente no sólo en el lenguaje de Buitrago sino en toda la novela, siendo una de las principales técnicas que usa Rivera Garza para mostrarnos la dificultad de expresar la experiencia subjetiva de sus personajes. Como argumenta Cheyla Samuelson, Rivera Garza es consciente de que su propia voz como autora es simplemente otra voz de autoridad que busca usar el tema del otro en su propio beneficio, por lo que en lugar de mostrar diferentes voces en primera persona opta por una narración en tercera persona que le permite al personaje retener algo de esa otredad que ella busca mostrar en el texto (685). Para Rivera Garza “el Otro” es toda aquella figura que encarna las cualidades que hicieron que el gobierno del porfiriato los intentara borrar de la sociedad, esconderlos en un inframundo del que no pudieran salir para mostrar la verdad de

la sociedad modernista. Estas figuras son la prostituta, la loca, el morfinómano, etc., todas ellas figuras que Rivera Garza decide usar como protagonistas de su obra para mostrar esa otra parte de la sociedad. De este modo nos enfrentamos con una novela que presenta la voz de los personajes difuminada entre la voz de un narrador omnisciente y el monólogo narrado, creando así una confusión de voces narrativas. A pesar de estas múltiples focalizaciones, el hecho de que el doctor Oligochea mencione la característica tan idiosincrática de Joaquín Buitrago de confundir los pronombres de tercera y primera persona, hacen sentir al lector que toda la narración de la obra está filtrada por este personaje masculino (Kanost 311). Hay una especie de travestismo de la mirada en la novela, como la misma autora lo define. Mientras que es Matilda el objeto a abordar, son los ojos masculinos de Joaquín lo que la observan, ojos que son creación de una mujer –Cristina Rivera Garza (Carrera 158).

Rivera Garza desarrolla a sus personajes no sólo a través de sus acciones o descripciones, sino, y sobre todo, a través de sus pensamientos. Así confunde a los sujetos con diversas voces que se representan en tercera persona y que crean una imagen ambigua de cada personaje, en consonancia con las individualidades de una era contemporánea. Como Jeremy Hawthorn apunta:

This thing we name the individual, this piece of matter, this length of memory, this bearer of a proper name, this block of space, this whisper in time, this self-delighting, self-condemning oddity –what is it? Who made it? Ours may be the age of narcissism, but it's also the century in which ego suffered unprecedented attacks upon its great pretensions, to be self-transparent and self-authorized. Character can no longer be self-transparent. (62)

El personaje del doctor Oligochea, el médico que interna a Matilda Burgos, no es completamente plano. El narrador nos sorprende y nos dice que “Eduardo Oligochea es distinto” (34). No es un personaje tipo sino que tiene algo que lo diferencia del resto de los médicos con los que se relaciona. Oligochea desnuda su alma frente al fotógrafo y le habla de



sus dos mujeres: su prometida y Mercedes Flores, la mujer de la que aún sigue enamorado. En oposición al personaje de Oligochea que teníamos al principio, aquí encontramos a un hombre sin orgullo, ni necesidad, ni consuelo. También en este caso la autora cuestiona la creación del género tal y como se ha concebido tradicionalmente e introduce a una mujer que le dice a Eduardo: “You are my woman” (47). Ahora no es el cuerpo lo que define al hombre y a la mujer, tal y como lo afirma Judith Butler, sino que se constata que la definición que tenemos de los diferentes géneros es una construcción cultural (2485-2501). Aunque Mercedes Flores se presente como un personaje tan liberal, es de nuevo la mirada masculina la que la analiza en la fotografía. Y es Eduardo, el representante de la autoridad científica en la novela el que intenta representar el interior de Matilda de manera objetiva, fracasando al final debido a su incapacidad para darse cuenta de que su propia fe en la autoridad científica y su aprobación de las normas de género contemporáneas hacen imposible que él pueda acceder al interior de Matilda (Kanost 310).

Al pasar por estas líneas, cabe preguntarnos: ¿Cómo cierra la autora el círculo para convertir a Joaquín Buitrago en un personaje redondo, convincente? Al principio de la novela encontramos a un personaje envuelto en su propia bruma, adicto a la morfina y dispuesto a vivir en la oscuridad de su casa y de la noche, lejos del mundo. Cuando finalmente consigue llevarse a Matilda a su antigua casa y vivir allí con ella, parece que la historia va a tener un final feliz, pero pronto aparece un dato escondido sobre Joaquín que sorprende al lector. No fue Alberta, la novia con quien encontró la luz, la que lo abandona, sino que él la abandona por la fotografía. A partir de este momento relucen más ciertas características de los personajes que anuncian el clímax final de la novela. Es a partir de lo que parece ser la revelación del trauma de Buitrago que este personaje sorprende mucho más.

Cuando Oligochea llega a entregarle los documentos a su amigo, se encuentra con una escena un tanto carnavalesca en la que “Joaquín aparece ataviado con una túnica de organza que deja entrever sus piernas flacas y el sexo colgando entre las piernas” (189). Usando como focalizador al doctor Oligochea, el narrador nos describe aquí a Joaquín y Matilda como “dos travestidos inmóviles” (190). Mientras que en toda la novela es Joaquín el que observa y analiza el comportamiento y el interior de Matilda, ahora él es parte de un espectáculo grotesco observado y analizado por Eduardo, el representante de la autoridad médica en la novela. Tanto Matilda como Joaquín son conscientes de que están siendo “diagnosticados” y “leídos” por otros miembros de la sociedad, y deciden demostrarlo con la actuación paródica. A pesar de que no se puedan dar conclusiones fáciles en cuanto al final de la novela, vemos claramente con este espectáculo la incapacidad por parte de las instituciones del gobierno de controlar a los enfermos. Eduardo es el único espectador de esta parodia de la cual es responsable indirecto, al haber firmado los papeles que le dan “libertad” a ambos personajes (Kanost 313). Joaquín y Matilda, al formar parte de este “carnaval” grotesco, rompen el orden establecido por la sociedad del porfiriato, lo que implica un peligro social. Esta ruptura del orden anteriormente establecido nos lleva al final de la novela, donde Joaquín acaba rodeado de luz y de vida, todo lo contrario que al principio de la historia.

En el amplio abanico de personajes que aparecen en la novela, algunos no cambian con las circunstancias. Como dice Forster, una novela que es compleja a menudo requiere de personajes planos al igual que redondos (71), puesto que ayudan a redondear la caracterización del personaje principal. Esto también pasa en *Nadie me verá llorar* con Cástulo Rodríguez, el revolucionario que aparece una noche en la habitación de Matilda, y

que se presenta “en la oscuridad como un cuerpo herido” (111). Su función es la de ayudar a moldear la caracterización de Matilda, su temperamento, despertarla de la nube en la que se encuentra y traerla a la realidad social de un México revolucionario. La autora sitúa a este personaje en el momento adecuado dentro de la narración, cuando Matilda vive con sus tíos, controlada por reglas y lecciones de higiene. Mientras Marcos Burgos, el tío de Matilda que la acoge en su casa de la ciudad, se presenta como “ilustrado, progresista y pragmático” (106), Cástulo aparece como “el azote de los patrones, la rabia de los desamparados” (111). Nos encontramos con dos personajes tipos que representan diferentes clases sociales. El que la autora sitúa a Cástulo en la casa de los Burgos enfatiza aun más el contraste entre los dos tipos de personajes, ya que en la pulcritud de las sábanas blancas y de la higiene de la casa de los Burgos, Cástulo representa una mancha (social) que “ensucia” con sus ideas revolucionarias la mente de Matilda.

Con este personaje Rivera Garza transgrede de nuevo la diferencia tradicional de géneros basada en una realidad física. Hay un marcado contraste entre el personaje de Matilda y el de Cástulo. Mientras Matilda es descrita como una mujer determinada, que no se asusta ante la presencia de un extraño en su cama, Cástulo es descrito como un ser débil: muestra súplica, miedo, fatiga, temeridad e imprudencia en sus ojos (112). Se le describe con el cuerpo “lampiño como el de un recién nacido. No hay vellos en el pecho, brazos o piernas” (114). Frente al valor de Matilda que se entrega a la tarea de sacarle una bala, Cástulo aparece como un “cuerpo indefenso” (113). Así, Rivera Garza produce un cambio de roles, de tal modo que ahora la heroína es Matilda, distinta de aquéllos que aparecen en las novelas que ha leído en la casa de Columba, donde “los héroes son siempre hombres. Ágiles de mente y cuerpo, logran vencer todos los obstáculos para rescatar a las heroínas en el último

momento” (115-16). El pasaje es esencial porque en este momento se produce un cambio de conciencia en Matilda, y ella se da cuenta de que lo que ve de sí misma es una mentira: “de que está tratando de ver la realidad con ojos ajenos” (115). Cástulo le abre los ojos, convirtiéndola en un personaje que conoce su propia inteligencia, que tiene buenos modales, pero que además tiene fuerza y valor. Una vez cumplida su función Cástulo desaparece sin previo aviso. Ahí termina su presencia en la narración.

En medio de estos personajes que pueblan la obra, hay uno que, a pesar de no llegar a constituirse como personaje redondo, adquiere bastante relevancia para el conjunto de la obra. Me refiero aquí al personaje de Madame Porfiria, el dueño de la casa de citas, “un aristócrata venido a menos cuya única debilidad consistía en vestirse de mujer” (147). Vestido con frac negro y con sus labios pintados de un rojo encendido, Madame Porfiria llama la atención de todos los que lo rodean, convirtiéndose en un personaje totalmente carnavalesco, compuesto como un collage de diferentes clases y géneros. En el personaje de Madame Porfiria no sólo se da el travestismo, sino también la parodia y el carnaval. Para Bakhtin el carnaval es una inversión de roles que ridiculiza al personaje; es una máscara que más que esconder resalta los atributos negativos de un individuo (77). En Madame Porfiria encontramos a un híbrido que mezcla la ropa masculina con el maquillaje femenino. A pesar de que Porfiria pierde la posición social del pasado, aparece de frac, como un simulacro de tiempos mejores. Ahora lo lleva puesto en un prostíbulo, espacio en el que se desenvuelven, supuestamente, las clases bajas de la sociedad. Según Bakhtin, el carnaval es una ocasión de celebración festiva y exuberante que disuelve demarcaciones sociales y diferencias de clase, en un estado de total irreverencia (370). Al desintegrar el sistema de jerarquías por medio de lo carnavalesco, se ofrece una metáfora para la revolución política, ya que los sistemas

jerárquicos de clasificación participan en la tendencia general hacia la dominación social de los grupos oprimidos por parte de las clases dominantes. La crítica política es evidente en el caso de Madame Porfiria, porque todos entienden que en su nombre se esconde la figura degradada de Porfirio Díaz. Durante el porfiriato, como señala Jorge Ruffinelli,

México se propuso ingresar en la modernidad. En dicho proceso la lucha de clases se expresó, entre otras formas discretas o abiertamente manifiestas, por el dominio sobre el cuerpo del otro... La sociedad sana se encargó de construir instituciones modelos para controlar las enfermedades venéreas en el Hospital Morelos, o las de la locura, en el manicomio de La Castañeda, que el supremo Porfirio Díaz inauguró en 1910 (2007, 663-64).

De este modo, y a partir del personaje de Madame Porfiria, la autora mezcla lo masculino con lo femenino, la aristocracia con la clase baja y construye a un individuo que escapa a las limitaciones y definiciones de género o clase, para dar así voz a los más desfavorecidos de la sociedad mexicana. Hay cierta ironía dramática detrás de la construcción de este personaje, ya que el mismo “Porfirio” que crea la institución está dentro de ella. Durante el porfiriato México se propone ingresar a la modernidad, y para ello limpia “ las calles de prostitutas y dementes” para que estos espacios sean ocupados por una sociedad sana (Ruffinelli 663). En *Nadie me verá llorar*, sin embargo, Porfirio Díaz aparece ridiculizado como el dueño de un prostíbulo. Ésta es una crítica a la ineficacia del gobierno porfirista. La rígida diferenciación de las clases sociales, característica del régimen de Díaz, pierde valor en los espacios altamente sexualizados del prostíbulo. Por tanto, lo que acontece en la Modernidad es un microcosmos de lo que ocurre durante el porfiriato. Mientras las leyes prohíben que la dueña de la casa de citas deje pasar a personas de clase alta, aquí Madame Porfiria es quien lo regenta. La modernidad del porfiriato, entonces, no posee una identidad de una sola cara, estable, como ambicionaba el proyecto nacional, sino que es algo distinto que Rivera Garza encarna en la figura del travesti (Castro Ricalde x).

Gracias a este conjunto de personajes, Matilda Burgos obtiene el papel estelar. Físicamente no sabemos mucho de ella, pero eso no significa que el personaje esté menos vivo. Como afirma Milan Kundera, hacer “vivir” a un personaje significa llegar al fondo de su problema existencial (35). Y así lo vemos en *Nadie me verá llorar*. A diferencia de otros personajes, Matilda recibe todas las luces del escenario (Kundera 86). Aunque el diálogo que tenemos en la novela sea muy escaso, conocemos al personaje de Matilda por sus acciones, por sus reacciones ante ciertas circunstancias que se le presentan.

A pesar de que la novela comience con el personaje de Joaquín Buitrago y su enfermizo estado de ánimo, el personaje de Matilda Burgos se va delineando gradualmente a medida que la historia se va desplegando y es ella la que adquiere el papel de personaje principal en la novela. Al fin y al cabo, lo importante no es saber cómo se convierte uno en fotógrafo de putas o de locas, sino cómo llega una niña de Papantla a convertirse en prostituta y loca. El personaje de Matilda Burgos se distingue del resto de los participantes de la novela de acuerdo con los diferentes parámetros que menciona Mieke Bal: cualificación, distribución, independencia, función y relaciones (133). En cuanto a la cualificación, Bal señala que el lector recibe información de una envergadura importante con respecto a la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado del que denominamos personaje principal de la novela. Aunque no sea a partir de la descripción en sí que conocemos al personaje de Matilda, sí es cierto que a través de sus acciones el lector es capaz de crear su propia imagen de esta mujer. Sabemos desde el principio de la novela que Matilda tiene un largo cabello color caoba y que sus gestos son seductores (15). Es su psicología, empero, sus cuestionamientos sobre la vida y el ser humano, sus motivaciones para seguir luchando y

abriéndose paso entre la multitud, lo que nos ayuda en mayor grado a formarnos una imagen mental de ella.

En cuanto a la información sobre su pasado conocemos algunos instantes claves de su vida: desde su niñez (o incluso desde que sus padres la conciben antes de estar casados) hasta el momento de su muerte. Lo novedoso de esta historia, que algunos han tomado como reescritura de un momento concreto de la Revolución Mexicana, es que la novela no sigue una forma lineal ni cronológica. La novela comienza *in media res*, cuando Matilda está en el manicomio, y antes de que Buitrago la saque de ahí. De este modo, la memoria de Matilda actúa como focalización de toda la historia y sirve como un acto de “visión” del pasado situado en el presente (Bal 150). Se trata de una memoria poco fiable en relación con la fábula,<sup>5</sup> no es exactamente idéntica a lo que sucede en un tiempo pretérito. Así, toda la novela está construida como un reflejo del funcionamiento de la memoria. Toda reescritura de la realidad trae a colación en tema de la identidad, y aquí la memoria juega un papel muy importante, ya que sólo aquello que retenemos en la memoria conforma nuestra identidad. Matilda le relata su vida a Joaquín, quien a su vez es el “filtro” de la historia y a través de cuya focalización conocemos el relato; por lo tanto, conocemos la identidad de Matilda a través de la memoria de Buitrago. Pero esa historia no se presenta de manera cronológica sino por medio de digresiones en la mente de Matilda. De esta manera la historia se mueve entre pasado, presente y futuro.

Otras de las características que Bal menciona como propias del personaje principal de la historia son la distribución, la independencia y la función, todas ellas relacionadas con las acciones del protagonista. En cuanto a la distribución e independencia, Bal argumenta que la

---

<sup>5</sup> Utilizo el término “fábula,” como lo hace Bal, para referirme a una serie de eventos relatados de manera lógica y cronológica, los cuales causan o experimentan los actores (5).

presencia del héroe se siente en momentos importantes de la fábula y que éste puede aparecer sólo en algunos pasajes (133). Éstas son algunas de las características propias del personaje de Matilda Burgos, ya que de manera gradual esta mujer se torna cada vez más importante en la narración, y por ende adquiere independencia narrativa. Mientras al principio de la novela Matilda se muestra como un personaje débil, asustado ante la velocidad de México, a medida que pasan los años y las páginas de la novela, ella se transforma en una mujer fuerte que se defiende a sí misma y a los suyos. Matilda se presenta como un personaje transgresor en el manicomio, como una loca capaz de mirar a la cámara y comportarse con la socarronería y altivez de una señorita de alcurnia en lugar de mostrarse inmóvil y asustada con los ojos perdidos (15). Aunque esta instancia narrativa siempre es vista como la más innovadora por sus marcadas transgresiones, conviene observar cómo Matilda se convierte en toda una transgresora desde antes de llegar al manicomio.

Uno de los actos que marcan claramente su transgresión y su coraje como mujer es el momento en que defiende a su compañera de trabajo y amiga, Esther, en la fábrica donde trabajan. En un momento en la vida de Matilda, cuando el personaje ha adquirido bastante seguridad personal, el lector es cómplice de una escena climática en que nos damos cuenta de las injusticias que causan la entrada de Matilda en el mundo de la prostitución. En la pobreza de la casa de Esther y mientras ésta remienda una falda, Esther le recomienda a Matilda que busque un hombre porque ella no va a durar toda la vida. A esta sugerencia Matilda le responde con la seguridad de una mujer que lucha por su supervivencia: “-No, doña Esther, yo no necesito a nadie.” Y en su respuesta, señala el narrador, “no había arrogancia sino suficiencia, la seguridad de haber encontrado el primer nicho permanente, invariable, en su vida” (139). Unas líneas más adelante nos enteramos de que despidieron a Matilda por



abandonar su trabajo el día en que llevó a Esther al hospital, injusticia social que sirve como puente para su futura prostitución. Ésta es la respuesta de cómo se convierte una mujer en prostituta en la ciudad de México, en este momento histórico. La necesidad de sustento lleva a Matilda a este mundo unido con las injusticias sociales de los miembros que ejercen el poder.

La última de las características que menciona Bal como distintiva del personaje principal es la de las relaciones entre los personajes (133). Quizás es ésta una de las características que mejor definen al personaje de Matilda, alrededor de quien se mueven todos los personajes más sobresalientes: ya sea Joaquín Buitrago o el doctor Oligochea que se encarga de ella en el manicomio. Esto también sucede con otros personajes menores. Cástulo sólo existe en relación con Matilda, del mismo modo en que Madame Porfiria o Diamantina Vicario, la revolucionaria con quien Matilda aprende a tocar el piano y de la cual se enamora perdidamente. Es a través de esta red de relaciones y perspectivas, que podemos establecer la realidad del personaje (Harvey 232). Como argumenta Harvey, “the most important of contexts is the web of human relationships in which any single character must be enmeshed. Much of what we are can only be defined in terms of our relationships with other people... Other people must exist if only to show us what we ourselves are not” (232).

En toda novela el personaje está estrechamente relacionado con el espacio en que se desarrolla la historia. En el momento en que la autora decide presentarnos a Matilda y a Buitrago en el manicomio de la Castañeda el lector comienza a formar sus propias expectativas sobre los personajes y a cuestionarse la(s) razón(es) por las que Matilda se encuentra en este lugar. Esta pregunta no tendrá respuesta hasta el final de la novela, y quizás para algunos lectores ni siquiera al final de ésta, pero ésta se formula a medida que Matilda

pasa por diferentes espacios. En este sentido, el espacio en la novela está conectado con los personajes que lo viven y el aspecto más importante de estos espacios es la forma en que los personajes aplican sus sentidos al espacio (Bal 136). En muchos casos el espacio se tematiza y se convierte en un objeto de presentación, convirtiéndose en un lugar para la interpretación más que en el lugar donde se desarrolla la acción. Así, el hecho de que el evento ocurra en ese lugar es casi tan importante como el propio evento en sí (Bal 139).

Conocemos a Matilda en un manicomio y la despedimos en el mismo lugar, pero su vida transcurre en diferentes espacios que forjan su carácter y la ayudan a sobrevivir. Como si se tratara de un laberinto, vemos pasar a Matilda por el manicomio, el prostíbulo, Papantla, el tren, la casa de sus tíos y la de Columba, la Modernidad, e incluso por un convento –en el cual despierta después del fracaso con Paul Kamàck. Pero todo su deambular por la vida parece no tener sentido, porque vuelve al mismo lugar con el que comienza la novela, el manicomio. Después de esa situación grotesca en que Joaquín y Matilda actúan ante Eduardo Oligochea, Matilda se da cuenta de que todo este tiempo ha sido observada, analizada. En lugar de continuar una vida al lado de Joaquín, Matilda vuelve al manicomio, donde al menos tiene la posibilidad de escribir y expresar lo que siente. Rivera Garza defiende así la noción de que la locura es una forma en que la gente, especialmente las mujeres, protestan y subvierten normas socioculturales opresivas (Kanost 312). La locura se presenta en este caso como una elección por parte de Matilda, ya que sabe que, en el sistema en que vive, la cordura sólo la convierte en objeto de investigación para Joaquín.

Podemos considerar aquí la locura como uno de los cronotopos de los que habla Bakhtin. Matilda es en *Nadie me verá llorar* un personaje que se aprovecha de su “locura” para decir aquellas verdades que no puede decir dentro del espacio de la cordura. El tiempo-

espacio de la locura es, pues, el manicomio que abre y cierra la novela. Según Bakhtin, es bastante frecuente que en literatura el cronotopo cumpla la función de abrir o de culminar la trama de la novela (98), y en *Nadie me verá llorar* el espacio de la locura es el patrón organizador de toda la historia. Rivera Garza critica de manera soslayada al gobierno del porfiriato, mostrando espacios oficialmente prohibidos y ocultos que son, sin embargo, los únicos espacios donde los personajes tienen libertad de expresión.

Aunque Matilda empieza y acaba en el manicomio, su paso por cada uno de los diferentes espacios de la novela deja una huella importante en su propia persona literaria. A causa de estas mudas espaciales y temporales, el lector es capaz de justificar con más facilidad muchas de las acciones de Matilda, convirtiéndola en un personaje cada vez más real, hecho de virtudes y defectos. Como señala Jeremy Hawthorn, aunque el personaje novelesco sea ficticio, siempre mantiene una semejanza con el mundo real, y esta semejanza es precisamente una de las características que distinguen a la novela de otras formas narrativas como la épica o el romance (5).

Son varios los espacios que ayudan a moldear la caracterización del personaje de Matilda. Uno de esos lugares es el tren en el que Matilda viaja de Papantla a México. Debido a que se trata de un espacio “liminar,” el momento en que Matilda se encuentra en el tren de camino a la ciudad de México se convierte en un espacio relevante. Este tren es una especie de cronotopo, en el sentido bakhtiniano de la palabra, que sitúa al personaje no sólo entre dos espacios diferentes sino además y, sobre todo, entre dos tiempos diferentes. Este tren es el tiempo-espacio entre el pueblo y la ciudad; entre la inocencia de la infancia de Matilda y la pérdida de ésta en su madurez; entre la esencia de la vainilla y su ausencia. Como Hawthorn indica, desde su primera aparición en el mundo, la novela está asociada con el viaje –con la

movilidad, tanto geográfica como social. El viaje fomenta el auto-conocimiento del individuo aislándolo de su comunidad, y rodeándolo de seres desconocidos (32). De manera subliminar, Rivera Garza nos hace sentir en este pasaje la angustia que siente la protagonista en el tren.

En el segundo capítulo, titulado “[e]l esposo de la vainilla,” la autora comienza la narración, después de un muy acertado epígrafe que refleja la situación de ansiedad que está sufriendo Matilda, dándonos las delimitaciones de la ciudad de México. De esta manera, la ciudad queda cerrada y convertida en un hervidero en el que “desde las primeras horas de la mañana, la prisa de la gente cambiaba la dirección del aire en las calles” (53). La ciudad se presenta aquí de manera negativa, especialmente cuando leemos que “las líneas de los tranvías eléctricos unían ya a las *amenas* villas de Tacubaya, Mixcoac y San Ángel con el *ritmo acelerado* de la ciudad” (53, énfasis mío). El ritmo acelerado de la modernización se opone al *locus amoenus* de las villas, y crea suspenso ante lo que será el futuro de Matilda. Ella aparece en la narración “con la frente apoyada en el cristal de la ventanilla del tren,” en posición pensativa y pasiva, observando “la lenta aproximación del animal urbano con una mezcla de terror, asombro y desesperación” (53). El tren de Matilda va derecho hacia las fauces de este animal que la devorará poco a poco, y su miedo hace que el lector la compadezca y desee saber más sobre los motivos que la llevan a la prostitución y al manicomio.

Dos de los lugares que marcan otro momento importante en la vida de Matilda son la casa de sus tíos y la casa de Columba Rivera, la doctora que le enseña a leer y escribir. Durante esta etapa en la vida de Matilda, se produce un cambio drástico en su caracterización. Mientras sus tíos le enseñan la rutina de la limpieza y el seguimiento de un

horario estricto, la doctora Rivera le enseña no sólo a leer y escribir, sino algunas técnicas de enfermería. Ahí Matilda conoce a Cástulo Rodríguez, y con él los problemas de la gente más pobre. Desde este espacio Matilda empieza a reconocerse y a descubrir su propia identidad:

De repente aparecen rincones que no había notado antes, telarañas, manchas de color del yodo en los techos, copas agrietadas. La tarde en que se detiene a observar su rostro en el espejo se da cuenta de que está tratando de ver la realidad con ojos ajenos... Los ojos de Cástulo son microscopios que agigantan las imperfecciones de la casa, los desequilibrios de la ciudad entera, la injusticia. (115)

Es ésta la fase que Jacques Lacan denomina “mirror stage” (442)<sup>6</sup>. Al mirarse en el espejo Matilda se reconoce por primera vez. El microscopio de Cástulo la ayuda a encontrar su identidad. Más adelante Rivera Garza nos da otro objeto que, aun no siendo un espejo, funciona como tal: el agua de la fuente. Ante la espera de volver a ver a Cástulo y a Diamantina, Matilda se pasea por la ciudad y se sienta al borde de una fuente en la que tiene lugar un evento que nunca olvidará:

Matilda se sentó en la orilla, con el torso vuelto a la derecha para poder observar el agua. Nubes blancas flotan en ella. Mientras sueña con el mar, la silueta temblorosa de otro rostro aparece en la superficie. Es la cara desfigurada de una anciana, con el cabello rapado, a medias cubierto con un rebozo negro. Los ojos profundos y negros como túneles... -Vas a encontrar todo lo que buscas –profetiza-, y luego vas a acabar como todas éstas. (121)

A partir del contraste entre el sueño y el mar de Matilda con la realidad que le profetiza la anciana, Rivera Garza crea suspenso sobre lo que será el futuro de Matilda. De pronto Matilda encuentra lo que busca y, poco después, la observamos “frente al espejo de su cuarto,” dispuesta a cortarse sus trenzas en dos y a abandonar la casa de sus tíos, llevándose consigo sólo las vainas de vainilla secas, sin olor (129).

---

<sup>6</sup> Debemos entender la etapa del espejo, según Lacan, como un momento de identificación. La percepción que cada ser humano tiene de sí es congruente con la noción de su ego, y que esta noción de su personalidad sólo se logra viéndose reflejado en un semejante. El “yo” es inicialmente un “otro.” Este proceso de identificación es el primer paso para la constitución del sujeto (442).

El momento más importante en la vida de Matilda es, sin lugar a dudas, su entrada en el mundo de la prostitución. Si al principio de la novela sólo tenemos trazos de la protagonista, ahora Rivera Garza lleva al máximo su caracterización. Esto se logra cuando la autora hace coincidir a su protagonista en un diálogo explícito con otra prostituta: Santa, personaje inolvidable de la novela de Federico Gamboa. Para excusar su entrada en el mundo de la prostitución, Matilda se inventa la historia de un amor furtivo (142), historia que funciona como nexo entre Santa y Matilda. En estos momentos Matilda acuña el nombre de guerra de “la Diablesa” que parodia y subvierte el de Santa. En el momento en que la autora trae a colación la imagen de esta jovencita que entra en el mundo de la prostitución siendo tan crédula e inocente, el lector puede comparar fácilmente a las dos prostitutas y darse cuenta del grado transgresor de Matilda. Ésta ya no es la niña de pueblo que llega a la ciudad, como lo es Santa cuando entra en la prostitución, sino que ha aprendido mucho sobre la vida a través de diferentes espacios y personajes. Además, ninguna de las personajes de *Santa* leen, mientras que en *Nadie me verá llorar* las prostitutas no sólo leen la obra de Gamboa, sino que se ríen de las normas sobre la prostitución. Esto demuestra la ineficacia del proyecto de limpieza que el gobierno intenta instaurar. Ligia y Matilda disfrutaban del sexo, de su lesbianismo, lo que revela que el ejercicio de la sexualidad puede provocar un placer gratuito y voluntario, una percepción que problematiza al pensamiento del porfiriato (Castro Ricalde ix). A diferencia de la víctima Santa, Matilda y su amante no sólo leen la novela sino que, para reforzar toda esta burla, hacen el amor “sobre las páginas del libro” (143).

Este acto de irreverencia es un ejemplo de cómo el personaje de Matilda adquiere más fuerza dentro de la historia. Además de representar piezas teatrales, Matilda y Ligia son representadas en pintura por manos de Santos Trujillo, personaje que las introduce en el

mundo de Madame Porfiria, el dueño de la Modernidad. Descrito como una especie de museo, el prostíbulo está lleno de cuadros, esculturas, bocetos de cristos andróginos, estatuillas de “sospechosa ascendencia maya” (148). Ahí también están las prostitutas, y ahí desarrollan sus actuaciones teatrales. Como sugiere Mario Martín, en ese lugar “ellas proponen al lector nuevas formas de interpretar la literatura canónica de Federico Gamboa, parodiándola, ridiculizándola por su cerrazón heterosexista. Se proponen transmitir sin censura el deseo y ejercicio de la sexualidad de las mujeres” (716). Lo triste es que el empoderamiento de Matilda y Ligia se queda en una simple farsa porque ambas dejan la Modernidad por un hombre. Vista desde este ángulo, la novela presenta aquí el mismo ciclo determinista que encontramos en *Santa*, ya que Matilda acaba igual que Santa y Ligia, abandonando el prostíbulo por un hombre. La misma Madame Porfiria le hace ver su futuro de manera indirecta al decirle: “¿Así que después de todo el cuento sigue siendo tan efectivo como siempre, Diablecita? Supongo que éste es otro «Jarameño»” (165). A largo plazo, el futuro de Matilda es bastante parecido al de Santa: ambas mueren solas.

Convergen en la Modernidad, como afirma Castro Ricalde, a través de los cuadros, las estatuillas y los bajorrelieves de traza prehispánica, tiempos y tradiciones culturales que delatan la hibridez de la nación y la presencia de ámbitos no contemplados dentro del pensamiento porfirista (xi). Así, tanto la Modernidad como la Castañeda se convierten en espacios similares en los que Matilda no consigue encontrar una salida. Ambos son espacios laberínticos, y el performance lésbico un vacío alienante que no ayuda a Matilda a encontrar su identidad (Martín 722).

Todos estos espacios ayudan al personaje de Matilda a hacerse más fuerte y sobrevivir, pero no la ayudan a salir del laberinto en el que se encuentra, la Castañeda. A

pesar de que Buitrago consigue sacarla de este manicomio, Matilda no acepta esta vida con él. Algunos personajes, como indica Harvey, son capaces de momentos de visión (243) que los hace distinguirse del resto de los personajes. Matilda tiene uno de estos momentos de visión cuando al final de su vida se da cuenta de que no quiere ser esposa de nadie, se da cuenta de que prefiere estar sola: “Las miradas masculinas la han perseguido toda la vida. Con deseo o con exhaustividad, animadas por la lujuria o por el afán científico, los ojos de los hombres han visto, medido y evaluado su cuerpo primero, y después su mente, hasta el hartazgo... Lo único que desea es volverse invisible. Su sueño es pasar inadvertida” (193). En este momento de visión Matilda opta por el silencio, por la ausencia de lenguaje.

Toda la novela se construye a partir de preguntas para las que encontramos respuesta indirectamente a través de la consciencia interior de los personajes y de las declaraciones del narrador, el cual se cuela en el interior psicológico de los personajes. Hay ciertos rasgos de la novela que indican que nos encontramos ante lo que Dorrit Cohn denomina “narrated monologue,” una transformación del pensamiento-lenguaje en el lenguaje narrativo de la ficción en tercera persona. A través de esta técnica el autor muestra los pensamientos de los personajes mientras que al mismo tiempo mantiene esa tercera persona que define al narrador heterodiegético (100). El efecto que produce esta técnica es la ambigüedad en cuanto al emisor del enunciado, un efecto que Rivera Garza explota para mostrar la diversidad de voces que pretende reflejar en su novela. *Nadie me verá llorar* es una novela sobre la búsqueda de la identidad, sobre la supervivencia humana, y como tal los personajes no se nos presentan claramente delineados sino que se nos presentan por medio de fragmentos. A través de analepsis y prolepsis Rivera Garza sitúa al lector en momentos y lugares diferentes en la vida de sus personajes para intentar formar al individuo de una manera más completa.



Si como dice Kundera, “a novel examines not reality but existence. And existence is not what has occurred, existence is the realm of human possibilities, everything the man has become, everything he is capable of” (43), aquí nos encontramos con una historia donde lo importante no son tanto los acontecimientos que van ocurriendo a los personajes sino cómo estos personajes se enfrentan a ellos.

Como señala Arturo Giráldez, “Rivera Garza, lo mismo que [Walter] Benjamin, trata de capturar el retrato de la historia en las representaciones más insignificantes de la realidad, como si dijéramos en sus fragmentos, que en este caso son los personajes marginales representados por una loca y un morfinómano” (407). Mediante el juego narrativo que Rivera Garza construye alrededor de los personajes se consigue representar una sociedad fragmentada en los tiempos de la Revolución Mexicana, a la vez que se desvanecen mitos y estereotipos contruidos alrededor de los personajes de este momento histórico. De acuerdo con Giráldez, la búsqueda del fotógrafo Joaquín Buitrago es el recurso novelístico que permite al lector conocer las vicisitudes de la protagonista. Matilda es la “luz” metafórica que ilumina los nuevos tiempos y es a la vez el punto de fuga de la perspectiva en que aparecen los personajes y acontecimientos de la novela (410). Estos personajes son víctimas de un nuevo orden social, como en el caso de Buitrago y Oligochea, o víctimas de la mirada masculina, como en el caso de Matilda Burgos. Como muy acertadamente dicen Scholes y otros:

The ideal readers of narratives must be prepared to respond to the emphasis of the narrative with respect to character, placing individuality or “typical” connection foremost to the extent which the narrative itself calls for such priority ... [There is an] infinite variety of narrative characterization ... We need great audiences in order that narratives be understood and appreciated greatly. (206)

El desafío que la novela ofrece desde el principio –responder a cómo se convierte uno en una prostituta, una loca o en fotógrafo de prostitutas y locas- , se complementa con otro desafío, el de cómo se cuenta la Historia según las pequeñas historias, la de las experiencias privadas (Carrera 157). Como la propia Rivera Garza explica en una entrevista, su interés al escribir esta novela no era responder a la pregunta de si está o no está Matilda loca, sino explorar la manera en que los llamados cuerdos y los llamados locos construyen un lenguaje a partir del cual ambos toman su propia identidad (Hind 191). A través de los diferentes personajes, de sus diálogos con el lector, Rivera Garza nos ofrece la heterogeneidad típica de una nación del siglo XXI.

Esta búsqueda de la identidad del personaje protagonista que encontramos a lo largo de *Nadie me verá llorar* será el tema principal de otra de las novelas de Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión*. Sin embargo, los parámetros a analizar para encontrar esa ansiada identidad son diferentes en ambas novelas. Mientras que en *Nadie me verá llorar* los personajes se encuentran entre la locura y la cordura, en *La cresta de Ilión* serán los parámetros del género los que ayuden a Rivera Garza a construir ese mundo fronterizo en el que se mueven sus personajes.

### CAPÍTULO III

#### **Metáforas del tiempo y el espacio en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza**

El tema del espacio, como se sabe, ha sido tratado con gran interés desde los tiempos de la tragedia griega. Cada una de las épocas y estilos literarios se ha hecho con el poder del espacio para dar a sus obras el valor deseado. Aunque quizás tras una primera lectura no resulte ser éste el tema más importante de *La cresta de Ilión* (2002), una lectura detallada muestra la importancia que juega tanto el espacio como el tiempo en esta novela a la hora de desvelar su significado. Este capítulo muestra cómo, mediante el uso que la autora hace de los diferentes espacios y del manejo del tiempo, *La cresta de Ilión* se convierte en representativa de las nuevas tendencias de la novela del nuevo siglo, no sólo en temática sino también en forma. Teniendo en consideración la teoría del cronotopo de Mikhail Bakhtin, el cronotopo del umbral en particular, este capítulo analizará los diferentes espacios del *personaje protagonista* y cómo se produce la ruptura de conexión entre este personaje y el espacio<sup>7</sup>. Tras esta alteración del espacio y tiempo novelesco se produce una crisis de identidad en el protagonista que provocará la ruptura con la realidad.

Para Mikhail Bakhtin, el cronotopo (literalmente “tiempo-espacio”) es la conexión de las relaciones temporales y espaciales que se expresan de manera artística en la literatura. En el cronotopo literario los indicadores espaciales y temporales se funden en un todo concreto; el tiempo se hace visible y el espacio se carga con los movimientos de tiempo, trama e

---

<sup>7</sup> Al ser el tema de la ambigüedad de género uno de los más importantes de esta novela, he decidido hacer justicia a la escritora y hablar del protagonista de una manera neutra dirigiéndome hacia él o ella como “el personaje protagonista,” pudiendo ser de este modo tanto hombre como mujer.

historia (84). El cronotopo del umbral es uno de esos indicadores espacio-temporales que se convierten en eje de la novela, y *La cresta de Ilión* es un buen ejemplo de ello. La novela comienza con una persona desconocida, tanto para el lector como para el personaje protagonista, cruzando el umbral de la puerta de la casa de este último. El cronotopo del umbral está relacionado con el motivo del encuentro, tal y como lo expresa Bakhtin, y representará un momento de crisis y ruptura en la vida del personaje de la novela (248). Así, se puede apreciar que el espacio del umbral se convierte en un momento crucial para el personaje protagonista-narrador. Desde el momento en que el lector sabe de la existencia de esta mujer que cruza el umbral de la puerta hasta el momento en que forma parte de la acción de la obra y se presenta como Amparo Dávila<sup>8</sup>, el narrador le ha descubierto al lector todo lo que pasa por la mente del protagonista, creando así suspenso alrededor de la mujer y mostrando la importancia que este momento va a tener en relación con toda la obra.

La novela muestra perfectamente lo que sugiere Bakhtin sobre el umbral –que es éste el lugar donde se forman y se deforman los nudos de la narración. El momento de cruzar este espacio liminar representará un momento de crisis y ruptura en la vida del personaje. En el mismo instante en que Amparo Dávila entra en la casa de este personaje, un mundo de sensaciones, deseos e imaginación comienza a formar parte de la vida del personaje protagonista, marcando así su vida hasta el final de la novela. El lector ya es consciente de este momento de crisis que se produce en la vida del personaje desde el momento en el que él mismo cambia en el segundo capítulo lo que había descrito en el primero y reconoce tener miedo:

---

<sup>8</sup> A lo largo de toda la novela Rivera Garza juega con el nombre de Amparo Dávila “la Verdadera” y “la Falsa” creando cierta confusión entre ambos personajes para conseguir revivir y dar voz a la verdadera Amparo Dávila, poeta y cuentista mexicana que a pesar de ser maestra en el cuento ha sido poco reconocida por la crítica literaria.

Me hubiera gustado que todo hubiera ocurrido únicamente de esta manera, pero no fue así. Es cierto que ella llegó en una noche de tormenta, interrumpiendo mi lectura y mi descanso. Es cierto también, que abrí la puerta y que, al entrar, se dirigió al ventanal que da al mar. Y dijo su nombre. Y oí su eco. Pero desde que observé el hueso de la cadera, [...] no sentí deseo, sino miedo. (17)

Será en otro de los cronotopos importantes en la novela, en el de la ventana, como se muestra en la cita anterior, donde el personaje reafirme el miedo que siente hacia esta mujer (19). La ventana funciona aquí, tal y como lo ha afirmado María Teresa Zubiaurre en *El espacio en la novela realista*, como cronotopo de transición, como “nexo entre dos situaciones narrativas diferentes” (37). A través de la ventana el personaje ve lo que el lector interpreta como el futuro que se aproxima; el ventanal funciona aquí como punto de contacto entre dos mundos diferentes, el del presente y el del futuro. De este modo el personaje, tan pronto como reconoce que le tiene miedo a esta mujer llamada Amparo Dávila, ve una parvada de pelícanos a través del ventanal y su vuelo le provoca muchas preguntas. Este tipo de pájaro aparece varias veces en la novela, y es relevante el hecho de que precisamente este tipo de pájaro sea una de las alegorías de Cristo más conocidas (Cirlot y Sage 252). Este pájaro, capaz de rasgarse el pecho y alimentar a sus crías con su propia sangre, por lo que se convierte en un símbolo de abnegación, rompe su caparazón exterior para revelar su verdadero interior. Por ende la escena de los pelícanos funciona como prolepsis de lo que ocurrirá al final de la novela, cuando el narrador le descubra al lector el verdadero interior del personaje protagonista. Tanto el ventanal como los pelícanos aparecerán otra vez casi al final de la novela, cuando Amparo Dávila, la Falsa, y el personaje protagonista, tras acercarse al ventanal y ver el océano, se dirijan a la playa y vean volar gaviotas y pelícanos (168). Vale notar, empero, que el pelícano se convierte en un símbolo más importante un par de páginas más adelante cuando, de manera indirecta, el lector puede relacionar al personaje con el

pelicano y ver así cómo ambos “descienden” (170). En el caso del personaje podría ser un descenso a “la realidad” de lo que está pasando a su alrededor y de la cual éste no quiere darse cuenta. De hecho, en cierto momento el narrador señala:

La Falsa Amparo no podía tener idea alguna de lo que acababa de suceder, pero me señalaba en ese instante el vuelo irregular de un pelicano. El ave surcaba el cielo como los demás, con la elegancia de sus enormes alas abiertas, pero la velocidad de su descenso no era normal. Hizo eso varias veces: se elevó con gracia, sólo para descender después sin garbo, rápidamente, en una perfecta línea recta. (170)

Pero volviendo al cronotopo del umbral de Bakhtin, representado aquí por la puerta, vemos cómo de nuevo éste introduce en la novela otro de los momentos importantes de la historia: la presentación de otro personaje femenino relevante para este relato, la Traicionada. El narrador comienza este capítulo o sección del libro del mismo modo que hizo con la introducción de Amparo Dávila, desacelerando el ritmo de la acción de la novela. Debido a esta maniobra, el narrador nos incluye y nos hace partícipes de la diégesis desde el momento en que vamos creando nuestra propia idea sobre quién es esta “otra mujer” a la que el narrador esperaba (21). Antes de que la Traicionada cruce ese umbral de la puerta, él ya ha presentado alguna información sobre ella que condicionará la idea que el lector se haga de lo que está por ocurrir. Rivera Garza combina “el tiempo de la historia” con “el tiempo del discurso” de tal manera que consigue que el lector tome sus propias caminatas al pie de cada página (Eco 50-54).<sup>9</sup> A través del suspenso que la autora crea alrededor del personaje de la Traicionada, se consigue que la historia fluya más despacio y algo que puede tomar algunos segundos en la vida real, como es el cruzar el dintel de una puerta, se convierte de repente en un par de minutos de reflexión dentro de la lectura. El umbral como momento/lugar tanto de encuentro como de crisis está perfectamente representado aquí con el desmayo de la

---

<sup>9</sup> Siguiendo a Wolfgang Iser, Eco sostiene: “One of the lingering or slowing-down techniques that an author can employ is the one that allows the reader to take “inferential walks.” [...] In any work of fiction the text emits signals of suspense almost as if the discourse slowed down or even came to a halt” (50).

Traicionada: “Sin embargo, cuando llegó, dos horas después de lo acordado, cuando tocó a la puerta y cruzó el umbral con sus dos maletas de cuero y su gabardina húmeda, la Traicionada se desmayó en el acto” (22).

La autora en este momento acelera el ritmo de la novela y de repente nos encontramos con que han pasado tres días de lo narrado en las líneas anteriores. El lector se encuentra ahora sumergido en un mar de preguntas al ver cómo una mujer desconocida, al menos así es como el narrador la presenta, se instala en el espacio íntimo y personal del personaje protagonista, en su casa, con el propósito de conocerlo, y empieza a dirigir la rutina de su casa (27). En el momento en que se presenta, sin embargo, esta mujer le dice que ya lo conocía de antes, “de cuando [era] árbol” (19). Esta referencia de repente nos transporta a otro plano diegético, donde encontramos a Amparo Dávila, la escritora de Zacatecas que inspira la novela de Rivera Garza. El lector se encuentra aquí con lo que según Gérard Genette sería una relación transtextual entre ambas obras: *La cresta de Ilión* de Rivera Garza y *Árboles petrificados* de Amparo Dávila, su último cuento escrito en 1977.<sup>10</sup> Así es como Rivera Garza —bien lo dicen varios críticos, y entre ellos Christopher Domínguez Michael (111) — logra “revivir” a una autora que durante muchos años ha estado en las sombras para los lectores y a la cual la crítica literaria no ha ofrecido la suficiente atención.

A pesar de las ambigüedades, se puede reconocer sin embargo cómo la Amparo Dávila que crea Rivera Garza se apropia del espacio del personaje protagonista, adquiriendo la casa una importancia vital para el significado de la obra. En este momento el personaje huye de su propia casa y se encuentra desubicado espacialmente. Si consideramos aquí la

---

<sup>10</sup> Para más información sobre la relación entre ambas obras, véase el artículo de Gabriela Mercado sobre la resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión*, donde se analiza la transtextualidad de Rivera Garza. Mercado analiza las relaciones existentes entre *La cresta de Ilión* y la obra de la cuentista mexicana Amparo Dávila a partir de un análisis feminista y enfocándose en los problemas de género que plantea la novela.

casa con el valor metafórico con que normalmente es asociada, es decir con el propio cuerpo, podemos ver cómo el “yo” del personaje ha sido desapropiado, su interior ya no le pertenece, busca su intimidad en el limbo, en ese intersticio entre vida-muerte, realidad-ficción. Cuando la “Falsa Amparo Dávila” se apropia de la casa del personaje protagonista, el dueño de la casa pierde totalmente ese hogar que describe al principio de la obra. Así se produce una confusión que afecta su relación con la realidad. La casa pierde su valor como lugar seguro para convertirse en lugar del que se huye. El espacio de la casa también ha sido tradicionalmente asociado con el concepto de nación. De la misma manera que Rivera Garza es una autora fronteriza que escribe entre dos mundos, el mexicano y el americano, sus personajes siempre se encuentran en espacios liminares e inseguros de los que se intenta huir. Para sentirse libre el personaje protagonista tiene que salir de su propia casa, que de manera metafórica simboliza su propia nación.

A partir de este momento el personaje buscará el amparo de la casa justamente en un lugar que en realidad siempre ha odiado, un lugar en el que no hay dónde resguardarse, donde “casi nadie encontrará descanso” (30). Por eso termina, como lo/la vemos: en una especie de limbo adonde llegan los heridos de muerte. En su estudio certero sobre la literatura hispanoamericana, Valeria Badano relaciona el espacio de la casa con el del cuerpo femenino a través de cierta simbología:

Se puede observar la relación entre el espacio casa; el espacio cuerpo (femenino) y su proyección en la simbología inscrita en un espacio mayor — y en grado de incidencia que la organización topológica tiene el sentido del mundo. La casa-*calli*: *lugar donde se encierra el Sol* — es el signo que le corresponde al punto cardinal Oeste. Y éste se encuentra en *Cihuatlampa*: el lado de las mujeres. Aquí residen las diosas terrestres, donde se abrió el agujero de la tierra que dio origen a los hombres. Su signo es un árbol roto. Por otra parte, el oeste es el lugar del cómo (la interrogación perpetua): *quenamican*. (62)



Según esta relación, el personaje protagonista debería ser del sexo femenino, ya que es su casa el espacio en el que se desarrolla la mayor parte de la historia de la novela. Hasta este momento, sin embargo, todos los elementos textuales que abren la novela evidencian que el personaje narrador de ésta es una voz masculina. Sólo más adelante descubriremos que hay cierta ambigüedad con respecto a este protagonista, ya que diferentes personajes de la novela lo tratan como si fuera una mujer, e incluso intentan convencerlo de que es una mujer, por lo cual el lector empieza a dudar de su género. Lo que busco resaltar es que Rivera Garza está usando aquí la relación entre la casa y el cuerpo femenino para jugar con la ambigüedad que se respira en toda la novela. La casa es un espacio plurisignificante para Valeria Badano: “[E]n ella se trasciende la funcionalidad cultural de “habitar” para convertirse en un espacio donde las metamorfosis son posibles” (63). Será éste el espacio en que el personaje protagonista empieza a sufrir su “metamorfosis” para acabar identificándose con el género femenino al final de la novela, cuando dice que “la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. Todas las Emisarias debieron de saberlo para poder dar con [su] secreto” (173).

Badano menciona también el árbol, al igual que Amparo Dávila “la Falsa” en el momento en que conoce al ambiguo protagonista. Aparte de la conexión con “el árbol” de la verdadera Amparo Dávila, la escritora, el árbol en sí “es un símbolo que posee una rica tradición y ha sido considerado como eje del simbolismo axial” (Befumo Boschi 173). Ya en la Biblia nos encontramos con dos tipos de árboles: el que señala el Centro del Paraíso o el “Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal” de la tradición hebraica que implica una oposición y una dualidad. Es precisamente este segundo significado al que Rivera Garza parece estar refiriéndose en *La cresta de Ilión* para recalcar la dualidad o ambigüedad de género del

personaje protagonista de la novela. Según sus principios espaciales fundamentales, el árbol es verticalidad que sustenta y centralización que origina, por lo que se puede relacionar con lo que Gaston Bachelard dice de la casa, que es “un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad,” es imaginada como un ser vertical y “nos llama a una conciencia de centralidad” (110). Si tomamos en cuenta este bagaje simbólico, el protagonista de la historia sería a la vez casa y árbol, un mismo ente dividido en diferentes espacios, fragmentado.

En su análisis sobre las imágenes que aparecen en *La cresta de Ilión* y su relación con varias de las obras de Amparo Dávila, Gabriela Mercado recalca la metáfora de la vida como árbol. Aunque no explica el significado que el árbol puede tener en ambos casos, la crítica señala que en toda la obra nos encontramos con una oposición de la naturaleza y la cultura, y que es precisamente en el momento en que el personaje protagonista de *La cresta de Ilión* ve a Amparo Dávila y que se reconoce como árbol, cuando el personaje vive una sexualidad como hombre pero un papel de género dual como hombre y mujer (17-18). Aunque es verdad que éste es un momento significativo de la obra, no estoy de acuerdo con que el personaje protagonista acepte a partir de aquí un papel de género dual, ya que la ambigüedad con respecto a su género se va a mantener hasta el final de la obra. Lo que sí se produce en este momento de identificación con el árbol es la quiebra del orden mental del/de la protagonista. Desde que existe esta identificación con la naturaleza el personaje se vuelve más débil ante la mirada externa.

El protagonista presencia el poder que tiene Amparo Dávila, “la Falsa,” para transformar y apoderarse del espacio del protagonista en el momento en que le abre la puerta de su casa y queda “rodeado del espacio vacío que sus ojos creaban para [él] en ese

momento” (14). Y continúa un poco más adelante afirmando que “cuando se volvió a ver[le], el espacio vacío alrededor de [su] cuerpo se multiplicó otra vez. De tan solo, estaba casi sordo. Estaba perdido” (19). Aun sin tratarse aquí de un espacio tan concreto como el de Bakhtin y su umbral, la autora utiliza en esta obra el espacio subjetivo del protagonista en cierto sentido interconectado con la idea del tiempo. Como arguye Carlos Terán, el espacio “se nos transforma interiormente en igual forma que el tiempo: de la misma manera como una hora puede parecernos interminable, si padecemos; así mismo el espacio que ocupa un tigre, al momento de atacarnos, lo veremos desmesurado” (345). El protagonista siente cómo en un momento de miedo el espacio que lo rodea se amplía, y se queda solo cerca del objeto que lo intimida.

Será este miedo el que haga que lo que al principio de la novela era su refugio, su casa, ahora se presente como un lugar del que quiera huir. Y será de nuevo el cronotopo del umbral, la puerta en particular, el que nos introduzca en otro de los espacios significativos en la obra, el Hospital Municipal, ahora descrito como un refugio:

Cuando cruzaba la puerta principal y me internaba poco a poco en aquel marasmo de olores nauseabundos y gritos desmesurados, no hacía otra cosa que odiarme a mí mismo. [...] Cuando finalmente abría la puerta del cuarto húmedo, frío y sin ventana alguna, al que pomposamente llamaba mi consultorio, mi odio era tal que sólo pensaba en recetar veneno a los pacientes. (27-28)

Se presenta aquí de nuevo un lugar/momento clave en la historia de un personaje que deambula entre sombras. Se puede deducir por la descripción que el personaje pasa de un espacio en el que siente miedo, como es la casa, a otro que parece más bien un lugar habitado por sombras, por muertos, tal y como el protagonista lo describirá en varias ocasiones. En este momento de la obra el lector se plantea en qué grado de la realidad se encuentra el personaje que dice estar en ese limbo. En realidad vive en un mundo aislado, en un

intersticio, no sólo físico sino también psicológico: “Vivíamos, por así decirlo, a medias. O mejor: vivíamos con un pie dentro de la muerte y otro todavía pisando el terreno de algo parecido de manera muy remota a la vida” (35).

La casa en la que habitan no es un simple espacio, ya que éste se encuentra fragmentado. No se describe llanamente un interior (casa) versus un exterior (calle) en el que el personaje se encuentre “más seguro,” sino que cada habitación de la casa es una fragmentación de ésta. Ventanas y puertas conectan el interior con el exterior; un exterior que puede ser tanto la calle en sí, como la propia casa. El espacio está totalmente dividido, al igual que la realidad del personaje. Esto tiene sentido, especialmente si tomamos en cuenta que la fragmentación es una de las características que define a la novela mexicana del siglo XX, con escritores como Mariano Azuela o Carlos Fuentes, por ejemplo. Como dice Carol Clark D’Lugo, “Mexican novelists have employed fragmentation in a blending of the sociopolitical with the aesthetic. The nation’s fragmented social and political reality is consistently exposed in novels that dramatize a lack of cohesion, urban atomization, or disparities of class, race, and gender” (1).

Lo sobresaliente de la obra de Rivera Garza es que la fragmentación no es tanto a nivel gráfico como a un nivel más complejo, más psicológico. La fragmentación está en el interior del personaje. Una de las interpretaciones que sobre esta característica de la novela nos da D’Lugo es la de un discurso que sirve para desestabilizar el patriarcado, tanto en términos literarios como en términos más abstractos y sociales (10). Aunque puede ser ésta una de las razones para el uso de la fragmentación, yo me inclino más por la opción de que la fragmentación tiene en esta novela un aspecto metafórico. Se puede decir que “[a] segmented discourse can be associated with a sense of personal failure or function as a reflector of

mental illness. People are ‘broken to pieces’ in response to external circumstances” (D’Lugo 11). Según este planteamiento, el personaje protagonista de *La cresta de Ilión* podría estar pasando por un momento de crisis interna relacionada con la locura. Esto es un tema que la autora deja abierto a su interpretación al público lector. Podemos ver en el uso de la fragmentación por parte de la autora que, a pesar de que la novela sea innovadora en cuanto a los recursos estilísticos usados y a la temática planteada, aún se sigue usando la técnica de la fragmentación tan típica en autores de principios del siglo XX y del Boom Latinoamericano. Es como si, consciente o inconscientemente, los autores mexicanos más recientes, como Rivera Garza, siguieran luchando por representar en la novela esa fragmentación de la sociedad mexicana de la que tanto hablan los autores post-revolucionarios. Ésta, valga la aclaración, es sólo una observación que no pretende generalizar sobre las prácticas narrativas de la llamada “nueva narrativa mexicana.”

Es dentro de la casa donde la autora expone, de nuevo mediante el cronotopo del umbral, otro de los andamiajes de la novela, el tema del lenguaje: “Tan pronto como abrí la puerta trasera de la casa, sin embargo, la placidez se transformó en horror. Las oí hablar [...] y descubrí que compartían palabras totalmente desconocidas para mí... Para mi total desconcierto, supe entonces que [...] se habían hecho con un idioma propio” (39-40). El personaje protagonista se siente ahora más aislado de la realidad y de todo lo que le rodea, porque siente haberse convertido “en un apestado en [su] propia casa” (40). Ese aislamiento de la realidad es lo que provoca que el personaje pierda las herramientas básicas para relacionarse con los que están a su alrededor. No es tan probable el hecho de que estas mujeres se hayan inventado un nuevo lenguaje como que el protagonista, aislado completamente de la realidad, se haya quedado sin las herramientas necesarias que le

permitan la comprensión del mundo que lo rodea. Tal y como expresa Liliana Befumo Boschi, la ruptura de la conexión del hombre con el espacio se expresa en una alteración de los elementos del lenguaje (41).

Si este personaje se queda sin las armas necesarias para comprender el lenguaje de la gente que lo rodea, ¿cómo puede el lector creer lo que está leyendo? Ésta es una de las razones que hacen que el lector empiece a dudar de la historia que el protagonista nos cuenta y de la realidad que se nos presenta. De hecho, toda la historia que nos encontramos desde las primeras páginas del libro es un relato contado desde los recuerdos del protagonista, un relato subjetivo basado en la memoria. Toda reescritura de cualquier historia está íntimamente relacionada con cuestiones de identidad, y aquí juega un papel muy importante la memoria. Para que el personaje principal recupere su identidad es necesaria esta reescritura subjetiva que le ofrece su propia memoria. Lo problemático de esto es que lo que el intelecto almacena con el nombre de pasado no es el pasado que en realidad ocurrió. La memoria es subjetiva a la hora de almacenar recuerdos, por lo que la identidad que se crea es a su vez subjetiva también. Visto en este contexto, Rivera Garza nos presenta una historia donde la realidad se nos da como subjetiva. Del mismo modo en que Amparo Dávila, “la Falsa,” escribe a diario, sin considerar que eso sea escribir sino recordar, nuestro protagonista parece estar escribiendo su propia historia mirando hacia un pasado basado en los recuerdos de su memoria. No se sabe si en realidad es verídico lo que se nos narra, si es así como ocurrió la historia. El lector se queda con muchas preguntas sin responder al final de la obra, pero la autora consigue así que el lector recapacite sobre la realidad y la verdad de la obra. Como bien dice Badano:

La memoria es el mecanismo para hacer presente lo ya vivido, lo ausente. Es, por lo tanto, un proceso de significación, de creación de sentidos. Es recrearse y, así, hacerse

personaje de ficción capaz de vivir “otra” vida, y es reflexión meta-textual: remontarse a los orígenes, buscarse en otros espacios: los lingüísticos, y perderse donde la simulación se instala como una fuerza semiótica. (105)

¿Dónde está la verdad? No sabemos cuál es la realidad. Todas éstas son interrogaciones que nos conducen a la necesidad de hablar, no callar para no morir. Así la novela, “en tanto palabra, se presenta como un mecanismo lingüístico cuya función responde a la concepción mítica de anular la muerte, revivir: repetir la vida” (Badano 57). Esto es aun más obvio si pensamos que toda la novela revive a un personaje tan olvidado por la historia de la literatura como la escritora Amparo Dávila.

Es la búsqueda de la verdad lo que lleva al protagonista a indagar sobre un supuesto manuscrito perdido de Amparo Dávila y a realizar ese viaje con las Urracas a la Ciudad del Norte. Este viaje es, además de un cambio de espacio para el protagonista, un espacio desconocido para él, un intento de reafirmarse a sí mismo como lo que él cree que es, un hombre, para lo cual necesita sentir que físicamente tiene todos los atributos que lo definen como tal. Para ello ha de pasar una serie de pruebas que el personaje presenta como fronteras físicas pero que se pueden considerar más como obstáculos que psicológicamente hieren al lector. Así, cuando el protagonista y las Urracas tienen que detenerse en los retenes militares, uno de los oficiales le guiña el ojo al personaje principal. ¿Se lo guiña porque el protagonista lleva a dos mujeres en los asientos traseros de su coche, o porque lo considera mujer? Es casi imposible poder dar una respuesta a esta pregunta, pero lo que sí está claro es que en este momento el protagonista cuestiona su propia sexualidad, motivo por el cual necesitará pararse en el camino y tocar sus genitales para convencerse de que sí es lo que él cree ser por lo que observa físicamente. De acuerdo con esto, Judith Butler afirma que “even anatomical differences can be experienced only through the categories and expectations set out by the

culture's signifying order. Moreover, anatomical differences are mapped to expectations about sexual desire" (2485). Según Butler, la cultura moderna ve la sexualidad como constituyente fundamental de la identidad, dividiendo los cuerpos de manera estricta entre varones y mujeres (2485). La seguridad que le ofrece su propio cuerpo al protagonista para afirmar su identidad se desvanecerá más adelante, ya que algo que nos puede parecer tan natural como nuestro propio cuerpo, es en realidad un constructo social.

A nivel simbólico, y como dice Befumo Boschi, el viaje se puede entender como un proceso de búsqueda iniciativa. El simbolismo de los ritos de tránsito expresa una concepción de la realidad según la cual "es preciso pasar por nacimientos espirituales sucesivos para llegar a un estado adulto" (30). Se puede considerar este viaje como una búsqueda en el propio interior del personaje, un peregrinaje de auto-concienciación. Es el intento de convencerse a sí mismo lo que lleva al personaje a quedarse en la fiesta con las Urracas y tener una orgía con ellas. De nuevo es a través del cuerpo, de su sexualidad, como el protagonista quiere afirmar su género, y así su identidad, que al estar basada en algo tan frágil como un constructo social, hará que más adelante el personaje sufra una crisis de identidad que nos llevará al final de la novela.

A partir de este momento Rivera Garza nos presenta a un personaje que empieza a dudar un poco de lo que para él era su verdad. Este personaje, en un intento por encontrar un espacio seguro, busca en sus recuerdos la casa de su infancia, que viene a su mente en forma de pesadilla: "Todo ocurría en la casa de mi madre, una antigua construcción de madera de dos pisos que, por más señas, quedaba cerca del mar. Estando yo en la planta baja, oí disparos que cruzaban los ventanales de una de las recámaras de arriba. Pronto el olor a la pólvora recién detonada y a sangre fresca cundió por la casa" (81). Esta casa de su infancia



de inmediato le recuerda al lector la casa actual del personaje, sobre todo porque se mencionan los ventanales y la posición de la casa cerca del mar. Es el miedo que el personaje siente el que se ve reflejado en su pesadilla. Éste ya no se siente seguro en su propio espacio, tanto el físico (su casa), como el psicológico (su propio cuerpo, sus ideas sobre lo que es real e irreal). Rivera Garza nos muestra en esta historia el miedo psicológico que sufre el personaje, y lo hace mediante los cambios de espacios físicos que éste experimenta. Como dice Terán:

El hombre sufre desplazamientos, traslados, transportes, en su espacio, en lo que él entiende por espacio en donde desarrolla su vivir. Su verdadera residencia está muchas veces en la zona de su recuerdo, de sus sueños, de su deber, de su ambición. A la literatura moderna le toca captar esta nueva modalidad de la física, que no es otra cosa que una realidad mayor, una penetración más profunda en la existencia humana. (346)

El protagonista está desorientado tanto en el espacio como en el tiempo, ya que está separado de todos los que lo rodean y mantiene las vinculaciones mínimas para no quedar excluido del mundo real. Ese intento de búsqueda de la realidad lo lleva a encontrarse con Amparo Dávila, “la Verdadera,” reunión que se nos ofrecerá de nuevo mediante el cronotopo del umbral. Antes de presentarnos su encuentro con ella, el narrador desacelera el tiempo de la narración —creando así el suspenso que nos llevará a una parte importante de la obra— mediante descripciones y anticipaciones de lo que vendrá después, situaciones que, en conjunto crean tensión en una obra novelística y promueven emociones encontradas en el lector (Lodge 14).

En el caso de *La cresta de Ilión*, tenemos a un protagonista que ahora se encuentra en una situación de extremo peligro porque está en juego su propia identidad. Rivera Garza nos presenta de este modo los momentos más importantes en la novela no sólo a través del tiempo y el espacio, sino también a través del suspenso en la narración. Es esa necesidad de

saber qué es lo que está pasando con este personaje lo que hace que el lector siga haciéndose preguntas a medida que continúa leyendo la novela. El hecho de que vayamos descubriendo la verdad junto con el protagonista crea una conexión entre ambos niveles, el ficticio de la novela y el de la realidad en la que vivimos. Las respuestas a las preguntas que nos hacemos como lectores no van a encontrar respuesta dentro del texto, ya que es eso precisamente, sembrar la duda sobre nuestra concepción del género, lo que se propone la autora.

Desde el momento en que Amparo Dávila, “la Verdadera,” aparece en el umbral de la puerta, la realidad de nuestro protagonista empieza a cambiar y reconoce que fue árbol y que se avergüenza de su soledad. Junto a “la Verdadera” el protagonista va a revelar sus verdaderos sentimientos y miedos, y se dará permiso de llorar (88). Paradójicamente, él, que va a la casa de Amparo Dávila para llevarle su manuscrito, se ha encontrado con que es él mismo el que descubre su pasado como árbol, sus recuerdos. Amparo Dávila “la Verdadera” también lo trata como si fuese una mujer y él se refugia en su aspecto físico para convencerse a sí mismo de que es un hombre. Considerando lo que argumenta Judith Butler con respecto al género y el cuerpo, es importante este momento novelístico porque el cuerpo sólo nos da una realidad parcial del género de las personas, puesto que es un constructo social relacionado con el mundo de la cultura, en contraposición al mundo de la naturaleza. Butler insiste en que nada es natural, ni siquiera la identidad sexual (2485). Quizás es por esto que Amparo Dávila aquí representa la verdad, desde el instante en que trae al presente el pasado del protagonista como árbol, sus raíces naturales. El personaje no podrá recobrar su identidad verdadera a menos que acepte su naturaleza, que no es exactamente lo que su cuerpo le muestra. Es de nuevo la casa, el espacio femenino por excelencia, donde la autora nos plantea todas estas preguntas con respecto a la realidad en la que vive nuestro protagonista, y es

precisamente aquí donde éste va a empezar a dudar de lo que para él era la realidad. De este modo, necesita escaparse al mar, para dejar de saber, de pensar, “para dejar de creer en la realidad” (95) y adquirir una cierta libertad.

El protagonista se siente ahora desplazado no sólo en el espacio sino también en el tiempo. No se siente seguro en ninguno de los espacios en los que ha vivido hasta este momento y por eso se siente confundido, perdido en lo que él pensaba que era su realidad. Como afirma Befumo Boschi, es la carencia del lugar en donde resguardarse lo que produce la escisión del yo y la conciencia de estar desorientado, no sólo exterior sino interiormente, y esto motiva los desplazamientos posteriores del personaje (143). Por ese motivo el personaje protagonista decide irse al mar, a ese espacio del cual surge Afrodita y que representa lo femenino, y es allí donde piensa que en el caso de que fuera mujer nada tendría por qué cambiar: “Y uno va al mar, como dije, para dejar de saber. Para embriagarse de olor. Para echarse a perder. Ante el mar pensé que, después de todo, si por alguna desgraciada casualidad yo era en realidad una mujer, nada cambiaría. No tenía por qué volverme ni más dulce ni más cruel” (108). El lector es aquí partícipe del cambio que está sufriendo este personaje en su interior, ya que reconoce que es el silencio el que le habla sobre su “nueva condición” (109). Como dice Ricardo Gullón, “[p]or el silencio, el espacio se declara: es su latido, su modo peculiar de manifestarse, y la percepción depende de la situación” (7). El cuerpo físico y psicológico del personaje va a sufrir ahora un cambio de espacio, el personaje va a vivir ahora en un espacio femenino, en un cuerpo femenino.

Tal y como afirma el propio personaje, éste acepta la derrota, acepta la realidad que los otros le imponen y se acepta como mujer: “ante la violencia de la exclusión, yo tenía dos alternativas: podía seguir luchando o podía aceptar la derrota, acomodarme en sus manos,

disfrutarla incluso si fuera necesario. Decidí hacer lo último” (131). Es por eso que ahora logra entender el lenguaje que los demás hablan. Se producirá en este momento otro cambio de espacio, un viaje a la naturaleza, ya que el personaje se va a la costa para pensar. Como afirma Befumo Boschi, “en situaciones de crisis, frente a la realidad, el hombre se recluye o busca lo que le ofrece amparo, lo cual puede ser la casa “real” o simbólicamente considerada en su equivalente: el cuerpo, la ciudad, la Naturaleza” (172). En esta novela vemos cómo el personaje, que ya se reconoce como mujer, vuelve al mar, porque su casa ha sido apropiada por otras mujeres, no hay ningún otro espacio donde se sienta segura. Ante la inmensidad del mar es donde esta mujer consigue reflexionar. Curiosamente, el mar se ha considerado un espacio esencialmente femenino desde tiempos inmemoriales, ya que se identifica con Afrodita y su nacimiento. El mar y todas sus connotaciones femeninas ayudan a que el personaje protagonista de esta novela sienta el mar como cómplice, como un espacio seguro. La playa se convierte en su espacio de libertad. El personaje acaba retrocediendo y reconociendo que fue la necesidad de retroceder la que hizo que aquella noche de tormenta —lluvia que presagiaba el desmoronamiento de la realidad que se produciría a continuación— dejara entrar a Amparo Dávila.

Esta crisis profunda del personaje con la realidad se puede traducir en un estado de muerte, ya sea real o figurado. Al alterarse las relaciones del personaje con los fundamentos que lo sostienen —espacio y tiempo—, llegamos a un nuevo estado de la realidad. No es arbitrario, por lo tanto, que Rivera Garza, una autora fronteriza, nos presente a un personaje que vive entre dos ciudades, el Norte y el Sur. De alguna manera, el desconcierto de este personaje, su desubicación espacial y temporal, representa también la experiencia de muchos mexicanos que se encuentran en un intersticio, entre el norte industrializado y poderoso de

los Estados Unidos, y el sur que lucha por adaptarse al primer mundo a la vez que se mantienen las tradiciones. Lo innegable aquí es que mediante la experimentación técnica y estilística la autora logra desvelar al lector todas esas inquietudes que atormentan al ser humano de nuestros tiempos con respecto a la identidad, o a los lugares temporales donde ésta se construye. Esta crisis del personaje con la realidad se aprecia no sólo en *La cresta de Ilión* sino también en *Nadie me verá llorar* y en la colección de cuentos *Ningún reloj cuenta esto*. Mientras que en *La cresta de Ilión* el personaje principal se encuentra en la frontera entre lo masculino y lo femenino, en *Nadie me verá llorar* Matilda Burgos deambula entre la locura y la cordura. En *Ningún reloj cuenta esto* las experiencias fronterizas son varias, ya que se nos dan personajes que viven entre la realidad y el sueño, entre un lugar de origen y el de destino o entre lo deseado y lo obtenido en la vida.

## CAPÍTULO IV

### **Juegos de género y polifonía en *Ningún reloj cuenta esto***

Como lo demuestran diversos estudios recientes, hablar de Cristina Rivera Garza es hablar de una escritora que ha adquirido un puesto importante en el mundo de las letras mexicanas. Así lo demuestran, de hecho, sus diversos premios y reconocimientos. Con sus novelas *Nadie me verá llorar* (1999) y *La cresta de Ilión* (2002), entre otras, esta escritora ha demostrado su maestría en el arte de la narración, haciendo partícipes a los lectores de lo que para ella es la escritura –un proceso de creación, de experimentación con el lenguaje, donde lo importante no es el punto de llegada sino el proceso creativo (*La novela según los novelistas* 13). A pesar de que han sido sus novelas las que han suscitado mayor interés por parte de la crítica, Rivera Garza es una autora que no se ha limitado al género novelesco sino que ha experimentado también con la poesía y el cuento. Tomando esta particularidad como punto de partida, en este capítulo me enfocaré en el breve análisis textual de *Ningún reloj cuenta esto* (2002). Mi intención es mostrar que, al elegir el género cuentístico, Rivera Garza nos presenta no sólo su teorización metatextual sobre la narración sino también el universo polifónico que en sus novelas consigue crear a través del manejo de personajes, tiempo, espacio y lenguaje. Lejos de lo que pudiera parecer, *Ningún reloj cuenta esto* no es una colección de cuentos independientes, sino que conforma una serie o colección integrada, a manera de “short story cycle.”

Varios críticos han estudiado el fenómeno de los cuentos integrados, aunque la mayoría trata de obras escritas en inglés y no se llega a un acuerdo sobre la denominación de

este tipo de escritura. Uno de los pioneros sobre el estudio de este tema es Forrest L. Ingram (1971), quien resalta el hecho de que entre estas historias hay tal lazo de unión que lo que el lector experimenta después de leer cada uno de estos cuentos se modifica después de experimentarlos en conjunto (13, 19). Lo importante aquí es subrayar, junto con otros críticos, la independencia e interdependencia de estas historias (Mann 15; Kennedy xi). Mientras que autores como Susan Garland Mann localizan estas colecciones entre el cuento individual y la novela, otros como Gerald Kennedy hablan de lo inútil que resulta marcar distinciones estrictas de géneros (xi). Ambos, sin embargo, coinciden en la adaptabilidad de este fenómeno narrativo.

*Ningún reloj cuenta esto* respeta el principio cíclico del que habla Helen Mustard, según el cual los ciclos se conforman mediante el establecimiento de relaciones entre unidades más pequeñas, de manera que la unidad superior no destruye la identidad de esas unidades menores (citado en Ingram 20). A pesar de que nos encontramos con una serie de historias demarcadas con su propio título e incluso indexadas al principio de la obra, los lectores de *Ningún reloj cuenta esto* terminan adquiriendo un sentido más global y completo al haber leído las historias como un todo textual. Esto se debe a la presencia sutil de elementos recurrentes a lo largo de toda la obra, como son, por ejemplo, el marco de fondo en el que se encuadran todas las historias o una serie de temas constantes en varios de los cuentos, como el aislamiento humano, la alienación, el extrañamiento o la inmigración.

Me importa recalcar esto para demostrar otra faceta de Rivera Garza. En los capítulos I y II hemos visto cómo la autora maneja de un modo magistral las técnicas de la narración para ofrecernos un producto final en el que se aprecia tanto un juego sutil con el lenguaje, como un contenido transgresor. Si en *Nadie me verá llorar* la red de personajes que teje

Rivera Garza nos interna en un variado complejo social, en *La cresta de Ilión* el tratamiento sutil del tiempo y el espacio transmite una crisis de identidad en otro grupo de personajes ambivalentes. Aquí, en vez de repetir aquello, quiero mostrar cómo Rivera Garza utiliza esta colección de cuentos, *Ningún reloj cuenta esto*, para transmitir su filosofía sobre los distintos géneros literarios y para potenciar con la forma el contenido que ellos presentan. Mientras que en las novelas anteriores la autora problematiza el espacio, el tiempo o los personajes para ofrecernos el aislamiento y la confusión en la que se encuentra el ser humano del siglo XXI, en esta ocasión la autora refuerza todas estas técnicas problematizando el género literario: nos entrega una colección de cuentos a manera de ciclo cuentístico.

A pesar de que todas las historias en *Ningún reloj cuenta esto* son independientes y ayudan a formar una idea general de la obra en conjunto, hay ciertas historias que se presentan en el libro como más importantes que otras. De acuerdo con Seymour Chatman, la trama de una obra consiste de “kernels,” los eventos importantes que no se pueden omitir, y “satellites,” historias aledañas que se podrían omitir del conjunto sin causar un empobrecimiento de la narración (53-54). Entre esos capítulos que podríamos considerar como “kernels” dentro de la colección de Rivera Garza es necesario mencionar precisamente los capítulos “Nostalgia,” “La alienación también tiene su belleza,” “El hombre que siempre soñó” y “El último verano de Pascal,” cuento con el que termina la colección. Todos estos capítulos tienen algo en común y lazos coherentes entre sí. Precisamente debido a estos elementos narrativos unificadores es que, lo que podría haber sido una colección de historias sueltas puede leerse como un compuesto cuentístico que se acerca a la novela más que a un simple agrupamiento de historias.



Uno de esos elementos que dan coherencia a toda la obra es el tratamiento del espacio por parte de la autora. Aunque las referencias exactas al emplazamiento de las historias sean débiles en muchos de los casos, existe un espacio que funciona como telón de fondo, México. Sin llegar a ser éste un elemento crucial para entender las narraciones, la autora nos da pinceladas sueltas a lo largo de la narración que hacen que podamos situar el libro en este país. En el cuento “La alienación también tiene su belleza,” por ejemplo, la narradora, ante el anuncio en el periódico de un trabajo como traductora, acude al llamado y empieza a trabajar para Diamantina Skvorc, una mujer de ancestros mexicanos que ahora vive en Nueva York. El trabajo consiste en traducir las cartas que su abuela mexicana le dejó como herencia. Son los ancestros mexicanos los que evocan a este país. En “Manera insólita de sobrevivir” el narrador, que a manera de diario va dando testimonio en su libreta de sus problemas económicos, su falta de interés por su novia o el hastío personal en el que se encuentra, no llega a informar al lector sobre el emplazamiento de la historia, pero nos habla del “intrínseco fatalismo del mexicano” (75). En “Lo que Elíades sabía” se narra, a lo largo de una historia que parece carecer de sentido, una sensación de desplazamiento psicológico por parte del protagonista que lo lleva a sentirse vacío y culpable sin motivo aparente. La única mención sobre México en este cuento es la procedencia oaxaqueña del morral de Carlyn, su vecina (87). Como se puede apreciar por medio de estos ejemplos, las menciones sobre México son débiles en todos los casos, pero lo suficientemente fuertes como para que la referencia espacial quede grabada en la narración como telón de fondo.

Igual de débil es el emplazamiento de la historia “Nunca te fíes de una mujer que sufre.” Esta narradora da testimonio del espacio vacío en el que vive, “la ciudad de las ruinas intactas” (165), a través de la narración de su historia de amor truncada. La narradora vuelve

a este lugar, en uno de cuyos hoteles “dicen que Villa durmió una noche” (162), para rememorar un espacio que había vivido anteriormente. Como muy acertadamente le dice el Chicago Boy, quien recibe su historia dentro del cuento, “hay lugares que nunca cambian y hay otros que sólo lo hacen dentro de la cabeza. Uno nunca reconoce a los que en realidad cambian” (168). La mención de Pancho Villa y su estancia en este hotel es la única alusión que tenemos a un espacio físico en la novela. Sin embargo, se desarrolla en todo el cuento ese otro espacio que desea crear la autora, un espacio mental, metafísico. El único cuento que tiene una mención explícita a pueblos mexicanos es “El hombre que siempre soñó,” cuento en el que un narrador cuenta la historia de (des)amor de Álvaro y Fuensanta a la vez que hace partícipe al lector de los viajes de esta pareja. Sobre ellos leemos que a veces “optaban por las grandes travesías en continentes y, a veces, por los pequeños escapes de fin de semana a ciudades aledañas. Iban a Cholula, Cuernavaca o Tepoztlán” (99).

Lo que importa recalcar en estas historias donde el telón de fondo es México, es que, en la mayoría de los casos, podría ser sustituido por cualquier otro lugar del mundo en que los individuos sufren de aislamiento, desorientación o falta de identidad. Rivera Garza desarrolla su historia en un ámbito universal. Las menciones leves sobre México aparecen en la colección como un hilo conductor en distintos momentos, con el fin de “hilvanar” sus historias y convertir la obra en un ciclo cuentístico. La autora crea un espacio mental en el que se mueven los personajes, que mantienen una lucha constante con un conflicto interno, humano. Esto lo observamos, por cierto, al leer “Nostalgia,” donde se nos presenta la historia de Rodrigo, un hombre que sueña con el mismo lugar todas las noches, un lugar que “no era un sitio hermoso y ni siquiera especial” (14), pero que le inspira seguridad y tiene una frontera. La autora sugiere la soledad en la que vive no sólo este hombre que se considera

extranjero en su propia casa, sino el extrañamiento de su esposa, que descubre al final de la historia que ha estado conviviendo durante dieciséis años “con un inmigrante, un hombre que, en sentido estricto, había vivido esos mismos 16 años en otro lado” (30).

En “El hombre que siempre soñó,” como se ha apuntado anteriormente, la mención a México es explícita. Sin embargo, no es el hecho de que la historia se sitúe en uno de estos pueblecitos de México lo que la autora quiere recalcar sino más bien el hecho de que los personajes se encuentran en esa laguna intersticial de la mente entre la realidad y el sueño, la fantasía. Cuando Irena, esa mujer vestida de azul que algunos confunden con una sirena, lleva a la pareja a las faldas de la montaña para enseñarles la zona, tanto Fuensanta como Álvaro sienten algo especial: “El paisaje los subyugó: los oyameles que cubrían las laderas parecían llevarlos a otro lugar. El bosque encantado donde se pierden los niños. El bosque primigenio. El bosque mítico” (105-106). Es aquí precisamente, “fuera de la civilización” (108) y en ese punto infinitesimal dentro de sus cabezas en los que en algún momento existió un lugar así que el personaje de Álvaro se pierde en divagaciones acerca de lo que hay más allá de la civilización –el amor.

En todos estos espacios liminares, fronterizos, se discute un sentimiento de alienación, desplazamiento y pérdida de identidad. Es eso lo que percibimos en “La alienación también tiene su belleza,” donde el espacio liminar y fronterizo es tanto físico como psicológico. La protagonista/narradora/traductora vive físicamente entre México y Nueva York, a donde se muda temporalmente para trabajar con Diamantina Skvorc. Esta última manda maquillarla hasta que la convierten en otra persona, tan distinta de su propio ser que llega incluso a apropiarse del lenguaje de la difunta abuela Diamantina. Rivera Garza

quiere resaltar en esta historia el tema de la otredad, del hastío en el que se encuentra esta chica sin empleo ni ubicación fija en el mundo.

El espacio de estos cuentos es un espacio metafísico en el que el personaje se encuentra solo y desplazado, carente de identidad. Como dice la propia autora:

Sospecho que soy una escritora mexicana no sólo porque he nacido en México y me reconozco como elemento de una tradición literaria específica, sino también porque he abrazado una realidad fronteriza y ambivalente donde las raíces relacionales de la identidad y las relaciones sociales en general resultan más patentes, más punzantes. (Hind 186)

Esto último justamente es lo que la autora enfatiza en todos los cuentos –la frontera, la ambivalencia y el tema de la identidad como materia universal. Como la propia Rivera Garza defiende en una de sus entrevistas, lo que le interesa de lo fronterizo es “el lugar umbroso, flexible, fluido, paradójico, donde confluye lo disímbo” (Hong 3). En el encuentro se genera y se sostiene una tensión, más que una resolución, y es justamente eso lo que Rivera Garza nos plantea con sus cuentos –un espacio de tensión en el que los personajes cuestionan sus propios problemas, aunque generalmente la resolución a esos problemas quede en manos del lector. A pesar de que Rivera Garza, como ella misma ha mencionado en entrevistas, no pretende escribir una literatura de tesis, “una literatura panfletaria que pretende dar respuestas en lugar de plantear preguntas” (Hind 188), ni cree que la literatura sea sitio para presentar la posición política del escritor, sí está de acuerdo, sin embargo, en que la literatura se impregna de las discusiones sociales y/o políticas que ocurren a su alrededor, dándonos así la complejidad humana del mundo, tema que une a todas las historias de *Ningún reloj cuenta esto*.

Lo innovador del caso que tenemos entre manos es que, aunque la mayoría de estas historias comparten ese espacio metafísico donde se desarrolla el trauma, consiguiendo así

cierta coherencia que acerca esta colección al ciclo cuentístico, hay varios patrones unificadores ausentes en esta obra. Según Mann, en un ciclo cuentístico típicamente deberíamos encontrar: personajes repetidos o desarrollados, temas, imágenes, mitos, orden cronológico, o punto de vista, por mencionar algunos patrones comunes (xii). El hecho de que la mayoría de estos patrones no aparezcan de forma explícita en *Ningún crítico cuenta esto* nos hace pensar mucho más en los textos, porque los patrones conectores, como hemos visto en las historias anteriores, son más bien implícitos y confunden las barreras que hacen que una colección pueda leerse o no como un ciclo cuentístico.

Éste es un proceso muy consciente por parte de la autora. En su anterior libro de cuentos *La guerra no importa* (1991) Rivera Garza hace que los personajes aparezcan en más de un cuento. Lo hace, según ella misma, como un experimento para acercar el libro de cuentos a la novela. Su reto en aquel entonces era “crear puentes entre ellos [los personajes] para hacer un texto caleidoscópico, contradictorio, fragmentario, abierto... Quería que esos personajes (sus múltiples identidades) pusieran en entredicho la naturalidad de los contextos, su supuesta estabilidad” (Hind 192). Como demuestra años más tarde, en lo que sería su segunda colección de cuentos, es precisamente a través del uso de diferentes personajes en cada historia y la individualidad que se consigue en cada capítulo de *Ningún reloj cuenta esto*, que Rivera Garza consigue crear un texto tan fragmentario y abierto como el que pretendió con *La guerra no importa*. La fragmentación es una de las técnicas literarias más importantes de la obra de Rivera Garza y es a través de esta técnica que la autora consigue reflejar la realidad social y política de su país y del mundo del siglo XX en general.

El hecho de encontrarnos con diferentes historias autónomas y diseñadas para ser leídas como tal, hace que se pierda la conexión a la que el lector está acostumbrado a

experimentar con el género de la novela. Si lo que buscamos es continuidad explícita entre una y otra historia, sería fácil percibir una falta de comunicación entre las historias de *Ningún reloj cuenta esto*. Nos encontramos, sin embargo, con “un conjunto de islas,” metafóricamente hablando, que subrayan el tema de la soledad, la falta de comunicación, el fracaso del matrimonio y de las relaciones de pareja en general. El hecho de que los ciclos cuentísticos consistan de una serie de historias auto-suficientes hace que sean idóneas para tratar estos temas, incluyendo la sensación de aislamiento o fragmentación que muchos personajes del siglo XX experimentan (Mann 11). Así, el tema principal de estos cuentos, el de la soledad, y la falta de comunicación, está reforzado por la forma en la que el texto narrativo está diseñado. Desde el comienzo de la obra, por ejemplo, el lector se encuentra en el primer cuento con un inmigrante nostálgico que vuelve en sueños cada noche a ese lugar perdido al que uno pertenece en realidad (Samuelson 142), un personaje que no está feliz con su vida de casado, y que se siente incompleto. También el personaje del segundo cuento vive en constante insatisfacción y desplazamiento: está con una mujer que lo engaña, y él siempre se ve desplazado por otros, más aun cuando Blanca, su ex-mujer, queda embarazada de uno de sus amantes.

Algo similar observamos en “La alienación también tiene su belleza,” con la alienación de una traductora que no pertenece a un lugar en el mundo que la rodea. El hecho de que la autora no les dé nombre a personajes como esta traductora, los convierte en personajes que representan a todo un colectivo infeliz. Con la protagonista de “Nunca te fíes de una mujer que sufre” el lector se encuentra ante un caso de soledad y vacío existencial. En esta ocasión la narradora introduce la narración presentándonos la guarida vacía y de paredes desnudas en la que habitará: una casa vacía que la protagonista comparte con la luz y el

silencio. Durante toda la narración esta mujer entabla una conversación con una de las vecinas y con el hijo de ésta, el Chicago Boy. Pero las conversaciones más frecuentes las tiene consigo misma y con un “Criollo” (158) con el que visitó ese mismo lugar en años anteriores y que ahora sólo existe en su mente. El vacío existencial de esta mujer de mediana edad, rodeada por personas desconocidas y con las cuales no muestra tener nada en común, es comparable al espacio vacío que refleja su habitación.

Además de tratar el tema del espacio como patrón para analizar estos ciclos de cuentos, es importante mencionar el papel que juega el elemento temporal. Mientras que muchas colecciones de cuentos muestran un orden cronológico en sus historias, haciendo que de este modo la colección se acerque más a lo que sería una “novela compuesta,” *Ningún reloj cuenta esto* rompe con ese orden. Los diferentes cuentos se presentan así de manera individual y desde una óptica sincrónica. En la mayoría de las historias no tenemos siquiera indicación alguna del momento temporal en el que se encuadran. Al no tener una cronología en la obra, la autora muestra la simultaneidad y multiplicidad de las diferentes historias. Como anuncia J. Gerald Kennedy, estrategias estéticas tales como la fragmentación, la yuxtaposición y la simultaneidad de este tipo de texto narrativo se han usado para representar la complejidad de la experiencia del mundo moderno (xi). Al ver estas narraciones individuales que muestran la alienación del individuo desde diferentes perspectivas, desde un punto de vista más general, es decir, a nivel del compuesto cuentístico, la secuencia asume el sentido de multiplicidad de los nuevos tiempos. Esta estrategia de la ruptura de la cronología dentro de la historia no es una característica solamente de sus compuestos cuentísticos sino que se convierte en una de las características más importantes de las novelas de esta autora. En *Nadie me verá llorar*, por ejemplo se pierde completamente la linealidad cronológica

mediante las diferentes mudas temporales y espaciales dentro de la historia. La estructura de la obra es en general tan discontinua como el mundo de separación y falta de comunicación que la autora intenta reflejar. Rivera Garza expresa tanto con la forma como con el tema esta tendencia entre orden y desorden que requiere el compuesto cuentístico.

Otro elemento que evidencia el carácter abierto de los compuestos cuentísticos es el hecho de que el interés de estos cuentos no sea resolver problemas sino revelar un mundo incompleto en el que el lector tiene que pensar y preguntarse cómo se relacionan los diferentes elementos de una historia con los elementos de otras historias (Lundén 63). En el cuento “Nostalgia,” por ejemplo, la autora nos presenta la alienación del inmigrante, pero no se intenta resolver el problema en cuestión. “El hombre que siempre soñó” desarrolla la historia de Álvaro, quien señala desde las primeras líneas del cuento que le sorprendía “la manera en la que dejaba de quererla por mucho tiempo, a veces años enteros” (97), refiriéndose no se sabe si a su esposa Fuensanta o a Irena, la sirena de la que se enamora. En cualquier caso, la historia acaba sin resolución alguna, con Álvaro viviendo con su esposa, con la cual no es completamente feliz, y con un hijo de cada una de estas dos mujeres. Más que una respuesta a estos problemas que se plantean en las diferentes historias de *Ningún reloj cuenta esto*, más que una resolución, la autora busca la negociación con el lector, el hacerlo pensar en el planteamiento del problema, como lo hace en sus novelas.

Para reforzar la sucesión más que la progresión de los acontecimientos de los diferentes cuentos, Rivera Garza empieza los cuentos *in medias res*. Así, la autora no enfatiza ni el principio ni el final de las historias, tan sólo la parte central del relato, convirtiéndose de este modo en un texto anti-teleológico y estático. La misma característica se aprecia en todos los cuentos, desde el primero hasta el último. En el primero, por ejemplo, la autora comienza



la historia con los sueños de Rodrigo, convirtiéndose eventualmente en una obsesión. Esta forma de empezar el relato, junto con el hecho de que en muchos de los casos no conocemos el nombre del protagonista del cuento hasta el final, como ocurre en el caso de “Nostalgia,” crean suspenso en la narración. En otros cuentos, sin embargo, el lector ni siquiera llega a conocer el nombre del personaje principal, que en la mayoría de los casos se trata de un narrador homodieético. Se da este mismo caso en varios de los cuentos. En “El día que murió Juan Rulfo,” el narrador nos presenta a su ex-amante, Blanca, en la primera línea de la historia, y desde ahí hasta la última línea del cuento, de hecho la última palabra del cuento, toda la narración girará en torno a ella, al sentimiento de pertenencia y subordinación que este hombre siente hacia esta mujer. En cuanto a él, sin embargo, lo único que conocemos sobre su identidad es su profesión, la enseñanza.

En el caso de “La alienación también tiene su belleza,” a pesar de ser un cuento de considerable longitud, el personaje que responde a ese anuncio de trabajo nunca nos revela su nombre. Durante la narración diferentes personajes la nombran, pero todos usan sustantivos generales como “querida,” usados tanto por Diamantina nieta (45, 48), como por Diamantina abuela (55) o “muchacha” (48). De esta manera el personaje de esta traductora se convierte simplemente en la representación de un grupo más general, ese colectivo de jóvenes que se encuentran alienadas en la sociedad en la que viven. En el caso de “Nunca te fíes de una mujer que sufre” el lector tampoco conoce el nombre de la protagonista, esa mujer que vive rodeada de vacío, tanto que se ha apoderado de su identidad y de su nombre dentro de la propia historia. En todos estos cuentos la autora crea una multiplicidad de voces sin identidad ni nombre propio. Con las diferentes historias en primera y tercera persona el texto añade una

múltiple focalización que ayuda a reforzar la idea de multiplicidad y alienación del ser humano.

Todas estas técnicas utilizadas por la autora sirven para crear un mundo narrativo diverso, plural y polifónico. Rivera Garza utiliza el género del compuesto cuentístico para reforzar las ideas que desarrolla ampliamente en sus historias, ya que este género rechaza la coherencia a favor de la pluralidad de un texto abierto. De esta manera Rivera Garza nos ofrece un mundo polifónico en el sentido bakhtiniano de la palabra. Como indica el gran filósofo de la novela, “a character’s discourse is created by the author, but created in such a way that it can develop to the full its inner logic and Independence as someone else’s discourse, the word of the character himself. As a result, it does not fall out of the author’s design, but only out of a monological authorial field of vision” (63-65). Lo que intento esbozar en estas páginas es que el ciclo cuentístico se ajusta perfectamente a la polifonía que Rivera Garza pretende reflejar en sus obras, ya que cuestiona lo “monológico” y defiende un texto con diferentes voces. El tema, como se sabe, es muy importante para la propia autora, la cual expresa:

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 read. (Samuelson 144)

Valiéndose del ciclo cuentístico, Rivera Garza nos deja ver un mundo polifónico que refuerza la idea de alienación que presentan los personajes de los cuentos. A través de un género intersticial que se sitúa entre la novela y el cuento individual la autora refleja la sensación de flexibilidad y fluidez que requiere el tema de la frontera. Muchos de estos cuentos utilizan a México como telón de fondo, y todos presentan un espacio mental y

metafísico de aislamiento y alienación que requiere de una escritura “colindante,” como la denomina Rivera Garza: “Una escritura que pone de manifiesto la extrema porosidad de los límites establecidos por los así llamados poderes literarios” (Jung-Euy Hong 3). En contra del concepto de unidad, Rivera Garza aboga por las múltiples vistas, por la multiplicidad, escribiendo sus obras como si del ojo de una mosca se tratase (Mauricio Carrera 163).

Todo esto nos confirma que Rivera Garza sabe manejar con una habilidad excepcional las diferentes técnicas narrativas que hacen que una obra roce las fibras del lector, haciendo tambalear al mismo tiempo algunas de las bases en las que se asientan ciertos postulados tradicionales. Mientras para algunos escritores de ficción sólo existe un género literario determinado, Rivera Garza deleita al lector con una producción narrativa transgénica en la que mezcla novela, cuento y poesía. Partiendo de la idea preconcebida que el lector tiene de los géneros tradicionales, Rivera Garza nos ofrece libros en los que se transgreden no sólo las normas de género narrativo sino también de sexo. Sus novelas son halagadas por la manera en la que la autora desarrolla a los personajes para confundir su identidad sexual, como ocurre en el caso de *La cresta de Ilión*. Para moldear el carácter de estos personajes y enfatizar la confusión, la autora los sitúa en espacios como el de la Castañeda, un espacio liminar entre la cordura y la locura, un espacio en el que se desecha lo que ya no se desea de la sociedad. Las más de las veces, como lo ratifica en *Ningún reloj cuenta esto*, es a través de los personajes, el espacio, el tiempo y el género narrativo que la autora consigue reflejarnos ese mundo polifónico y plural en el que se desarrollan tanto la Historia como todas esas pequeñas historias que conforman la sociedad actual. Y al final de estas historias no tenemos respuestas, pero sí una serie de preguntas existenciales que entran

y salen de los textos para instalarse en la mente de los lectores. Ése es el arte de narrar que Rivera Garza demuestra en sus cuentos y novelas.

## CAPÍTULO V

### Conclusión

Lo que he intentado hacer con este trabajo es demostrar que Cristina Rivera Garza se sitúa como una de las escritoras contemporáneas más importantes de México no sólo por la trasgresión de roles que presentan sus novelas y cuentos sino, además, por su maestría en el arte de narrar. Debido al trasfondo innovador de la obra, es difícil encontrar estudios que se orienten en otra dirección, pero a lo largo de todos estos capítulos demuestro que, en el caso de Rivera Garza, la forma de su escritura potencia el contenido que estas obras desarrollan. La movilidad geográfica que caracteriza la vida de esta escritora y el hecho de estar situada geográficamente en la frontera entre Estados Unidos y México hacen que sus obras presenten cierta impronta personal, huella que la autora maquilla mediante un excepcional juego con el lenguaje.

Rivera Garza se dedica a escribir no sólo novela, sino también cuento y poesía, lo que la convierte en una autora transgénica. Sin embargo, son sus novelas las que han adquirido mayor crítica por parte de la academia. En esta tesis analizo su colección de cuentos *Ningún reloj cuenta* esto además de sus dos novelas *Nadie me verá llorar* y *La cresta de Ilión* para mostrar los elementos que comparten todas sus obras. A través del análisis de los personajes en *Nadie me verá llorar* apreciamos que, a diferencia de la mayoría de las obras que se encuadran bajo la denominada Nueva Novela Histórica hispanoamericana, los personajes de esta novela son siempre personajes marginados cuyas historias conforman la gran Historia

del país mexicano. Esta característica también la comparten *La cresta de Ilión* y *Ningún reloj cuenta esto*, donde a través del análisis del tiempo y el espacio y del género cuentístico respectivamente, descubrimos que los personajes también están marginados, alienados por parte de la sociedad dominante. La búsqueda de la identidad es el tema que aúna todas estas obras, en las que la fragmentación y la intertextualidad se convierten en técnicas narrativas imprescindibles para reflejar la confusión mental y la crisis interna que sufren los personajes. Mientras que Matilda Burgos se encuentra en un espacio mental entre la locura y la cordura, el personaje principal en *La cresta de Ilión* se encuentra entre lo masculino y lo femenino, y los personajes de *Ningún reloj cuenta esto* muestran su confusión acerca de lo que es el sueño y lo que es la realidad.

A partir del análisis del tiempo y el espacio en *La cresta de Ilión* demuestro que existe cierta relación inextricable entre el cuerpo femenino, la casa y la nación. Al producirse una crisis en el espacio del personaje protagonista se da a su vez una crisis interna relacionada con la locura que hace que se tambaleen nociones tradicionales de género. Este tema une también esta obra con *Nadie me verá llorar* y con la colección de cuentos. Con respecto al primer texto, demuestro que Matilda Burgos cuestiona y transgrede roles tradicionales de género a medida que va pasando por diferentes espacios y tiempos. Partiendo de la ruptura cronológica de la historia, el narrador nos ofrece la relación biográfica de Matilda Burgos a través de su paso por diferentes casas: la de sus padres, la de sus tíos, la de Columba, el prostíbulo, el manicomio y la casa de Joaquín Buitrago. La trasgresión en este caso no se da solamente a nivel de género sino también de ámbito social y de espacios mentales. La locura se traduce así como un estadio imprescindible para que estos personajes alienados se expresen libremente. En el caso de *Ningún reloj cuenta esto*, espacio y tiempo es

también otro de los ejes conectores de la obra, ya que todos los personajes están relacionados mediante la búsqueda de un espacio en el mundo.

La trasgresión de géneros literarios que analizo en *Ningún reloj cuenta esto* se aprecia en toda su obra a través de la importancia que Rivera Garza le concede a la palabra, al lenguaje literario en general. Cada uno de los espacios y los estadios mentales por los que se pasan los personajes hacen que se cree un lenguaje que define a los diferentes grupos y les da una cierta ilusión de identidad. En *Nadie me verá llorar* nos encontramos con el lenguaje de la locura, de la prostitución o del travestismo, mientras que en *La cresta de Ilión* vemos cómo el personaje principal se inventa su propio lenguaje para establecer un vínculo con la realidad que lo rodea. En *Ningún reloj cuenta esto* he tratado el tema del género entre el cuento y la novela, enfatizando el lenguaje de la otredad y del extrañamiento que sienten todos los personajes de este libro.

Con todas estas herramientas sobre el universo narrativo de Cristina Rivera Garza es posible analizar otras de sus obras para llegar a la conclusión de que existen diferentes etapas en la escritura de esta autora. Por una parte nos encontramos con este grupo de obras que analizo en mi tesis y dentro de las cuales ya se puede observar cierta evolución narrativa. La complejidad en las técnicas literarias usadas por la autora es mayor en *La cresta de Ilión*, por ejemplo, que en *Nadie me verá llorar*, la primera de sus novelas reconocida por la crítica. La novela más reciente, *La muerte me da* (2007), marca un hito en la escritura de Rivera Garza y la sitúa en otro estadio en la evolución de su obra. Además de jugar con la transgresión de roles, de ámbitos sociales y espacios mentales, en esta obra la autora se recrea en el género de la novela y la poesía para ofrecernos un texto vulnerable a los límites del lenguaje y del diálogo metaficcional y que requiere de un lector completamente activo.

## Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Badano, Valeria. *La voz abismada: el espacio y la palabra. Hacia una teoría semiótica para la consolidación de un género latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2006.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto; Buffalo: U of Toronto P, 2009.
- Barrientos, Juan José. *Ficción-historia: la nueva novela histórica hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Befumo Boschi, Liliana. *La problemática del espacio en la novela hispanoamericana*. Mar del Plata, Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata, 1984.
- Beltrán, Rosa. *La corte de los ilusos*. México: Planeta, 2007.
- Benjamin, Walter. "A Small History of Photography." *One-Way Street*. London: Verso, 1979. 240-57.
- Carrera, Mauricio y Betina Keizman. "Cristina Rivera-Garza: Narrar fuera del centro." *Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México: Lectorum, 2001.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza: cuestionando el proyecto de nación." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 26 (2005): vi-xii.
- Cirlot, Juan Eduardo y Jack Sage. *A Dictionary of Symbols*. New York: Courier Dover Publications, 2002.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1978.
- D'Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. Austin: U of Texas P, 1997.
- Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1995-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.



Forster, Edward. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, 1955.

Gamboa, Federico. *Santa*. Ed. Javier Ordiz. Madrid: Cátedra, 2002.

Genette, Gérard. "Order, Duration, Frequency." *Narrative / Theory*. Ed. David H. Richter. New York: Longman, 1996. 132-39.

Giráldez, Arturo. "El angel y el infierno de los vivos: Historia y ética en Nadie me verá llorar." *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal. One hundred Years of Loyalty. In Honor of Luis Leal*. Vol. I. Ed. Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek. México: UCSB, UNAM, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad del Claustro de Sor Juana, UC-Mexicanistas, 2007. 403-29.

González Rodríguez, Sergio. "La prostituta: mito e imagen." *Mitos mexicanos*. Coord. Enrique Florescano. México: Taurus, 2001. 273- 82.

Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: A. Bosch, 1980.

Harvey, William J. "The Human Context." *The Theory of the Novel*. Ed. Philip Stevick. New York: The Free Press, 1967. 231-51.

Hawthorn, Jeremy. *Studying the Novel*. 5<sup>th</sup> ed. New York: Oxford UP, 2005.

Hind, Emily. "Entrevista con Cristina Rivera Garza." *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid: Iberoamericana, 2003.

Hong, Jung-Euy y Claudia Macías Rodríguez. "Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 35 (2007). Web. 31 de marzo de 2010.

Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton, 1971.

Irwin, Robert McKee. "La modernidad es un prostíbulo: *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza." *Territorio de escrituras: narrativa mexicana del fin de milenio*. Coord. Nora Pasternac. México: Casa Juan Pablos, 2005. 71-82.

"Judith Butler." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. 2485-2501.

Kanost, Laura. "Pasillos sin luz: Reading the Asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza." *Hispanic Review* (2008): 299-316.

Kennedy, J. Gerald. "Introduction." *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. New York: Cambridge UP, 1995.

Kundera, Milan. *The Art of the novel*. Trad. Linda Asher. New York: Harper Perennial, 2000.

Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience." *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden, MA: Blackwell, 2004. 441-46.

Lodge, David. *The Art of Fiction*. Nueva York: Penguin, 1992.

Lundén, Rolf. *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Mann, Susan Garland. *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1989.

Martin, Mario. "Una estética de la ausencia en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza." *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal. One hundred Years of Loyalty. In Honor of Luis Leal*. Vol. I. Ed. Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek. México: UCSB, UNAM, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad del Claustro de Sor Juana, UC-Mexicanistas, 2007. 709-25.

Martínez, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Madrid: Punto de lectura, 2006.

Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993.

Mercado, Gabriela. "Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza." *Revista de Humanidades* 22 (2007): 45-75.

Rivera Garza, Cristina, coord. *La novela según los novelistas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

---. *La cresta de Ilión*. México: Tusquets, 2002.

---. *La guerra no importa*. México: Editorial Planeta, 1991.

---. *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets, 2004.

---. *Ningún reloj cuenta esto*. México: Tusquets, 2002.

Ruffinelli, Jorge. "Ni a tontas ni a locas: Notas sobre Cristina Rivera Garza y su Nuevo modo de narrar." *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal. One hundred Years of Loyalty. In Honor of Luis Leal*. Vol. I. Ed. Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek. México: UCSB, UNAM, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad del Claustro de Sor Juana, UC-Mexicanistas, 2007. 663-77.

---. "Cristina Rivera Garza." *Nuevo texto crítico* 21 (2008): 21-32.

Samuelson, Cheyla R. "Writing at Escape Velocity: An Interview with Cristina Rivera Garza." *Confluencia* 23 (2007): 135-45.

Scholes, Robert E. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford UP, 2006.

Terán, Carlos M. "El concepto del espacio en la literatura." *The Modern Language Journal* 45 (1961): 344-46.

Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un novelista*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997.

---. *La fiesta del Chivo*. Madrid: Punto de lectura, 2006.

Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Zugasti, Miguel. "Saludar al fracaso y platicar con él: *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza." *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal. One hundred Years of Loyalty. In Honor of Luis Leal*. Vol. I. Ed. Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek. México: UCSB, UNAM, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad del Claustro de Sor Juana, UC-Mexicanistas, 2007. 693-707.