



LA REVOLUCIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO EN LA  
MUERTE ME DA (2007) DE CRISTINA RIVERA GARZA

---

POETIC LANGUAGE REVOLUTION IN LA MUERTE ME  
DA (2007) BY CRISTINA RIVERA GARZA

**Rogelio Rosado Marrero**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Contacto: [rogeliorosado@hotmail.com](mailto:rogeliorosado@hotmail.com)

A lo largo de la novela *La muerte me da* (2007), la re-significación del lenguaje que propone Rivera Garza está constantemente marcada por el descuartizamiento sintáctico de las palabras. Esta acción la podemos apreciar perfectamente en uno de los pasajes del texto, en donde la Informante reflexiona sobre el proceso de separar el apellido del escritor argentino Julio Cortázar en pequeños segmentos de significación: “Y, antes de ver la fotografía en la que aparecía el tercer mensaje pizarnikiano, tampoco pude dejar de ver que en la misma superficie del apellido Cortázar se escondían, amenazantes, un *cortar* y un *azar* –palabras que, en ese momento, carecían de toda inocencia” (Rivera Garza, 2010, p. 32). Como bien podemos apreciar, lo interesante de esta estrategia de construcción (o destrucción) sintáctica es la manera en la cual la autora constituye una re-semantización de los significantes obtenidos: para Rivera Garza, este “desmembramiento” del lenguaje permite que las palabras pierdan su posible “inocencia” para articularse en una forma de significación “turbia” y compleja. De hecho, resulta trascendental que este juego sintáctico con el apellido del escritor argentino sea uno de los primeros avistamientos de lo que vendrá a lo largo de la novela: la separación de la palabra “Cortázar” en un “cortar” y un “azar” demuestra la esencia violenta que subyace en los signos, provocando así un proceso de re-semantización y re-significación del lenguaje mismo; lo que nosotros denominamos como “escritura castran-

te” (siguiendo la propia terminología del texto).

Asimismo, esta división del apellido Cortázar actúa como una representación simbólica de cómo opera la novela de Rivera Garza, puesto que el desmembramiento de los cuerpos y los signos, aunque parece seguir un patrón azaroso, es planificado de manera consciente por la asesina. En este punto, no debemos olvidar que estas estrategias discursivas vienen precedidas de los asesinatos de los Hombres Castrados, generando así un diálogo constante entre la mutilación de los cuerpos y el descuartizamiento del lenguaje. Esto último también lo podemos apreciar en el pasaje en donde la Informante reflexiona por primera vez acerca de la escena del crimen:

Pensé –y aquí pensar en realidad decir producir una imagen- en los cuerpos castrados de los tres hombres jóvenes que habían aparecido desnudos y sangrantes sobre el asfalto de la ciudad. Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir oír el eco- en la palabra castración y en todas las referencias trágicas del término. Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir ver- en lo larga, en lo interminable, en lo incesante que era la palabra des-mem-bra-mien-to. Pensé –y aquí quiere decir enunciar en voz baja- en el término *asesinatos seriales* y me di cuenta de que era la primera vez que lo relacionaba con el cuerpo masculino. (2010, p. 29-30)

A diferencia del juego discursivo que se constituye con el apellido del escritor argentino, en este fragmento Rivera Garza emplea directamente la palabra “desmembramiento” como un signo que evidencia el proceso de re-semantización y re-significación que se le puede hacer al lenguaje: el hecho de realizar la acción mutiladora en la propia palabra que la designa (“desmembrar” la palabra “desmembramiento”) da cuenta de cómo el significante puede trasgredir al significado y, con ello, al signo mismo. Inclusive, algo muy similar plantea la autora en uno de los subtítulos de la novela, en donde se lee contundentemente la frase “El poema castrado por su propia lengua” (2010, p. 53), en una clara muestra de que el lenguaje es empleado contra el lenguaje mismo. De igual manera, este juego discursivo que se configura con la palabra “desmembramiento” provoca que el plano de la acción narrativa de los personajes se relacione intrínsecamente con la dimensión sintáctica de la lengua; dando como resultado un tipo de escritura que se articula como una especie de violencia corpórea, en donde las palabras se transforman en modos de trasgredir el lenguaje, que siguiendo la visión de la autora, se configura como una entidad propiamente patriarcal. Aspecto que, como bien señala Cécile Quintana, es una constante en el proyecto escritural de Rivera Garza, al configurar en sus textos lo que la crítica francesa denomina como el “cuerpo-escritura”, es decir, la manera en cómo el lenguaje se deriva y se hace presente en el cuerpo:

Lejos de producir el efecto de realidad barthiano, el cuerpo riveriano se impone por su pesadez hasta aplastar a los personajes o hacer que tropiecen con él igual que tropiezan con el lenguaje [...] Los marginados representados en la obra de Cristina Rivera Garza (prostitutas, locos, enfermos, amantes selváticos, parejas imposibles) se encuentran encerrados o apartados, fuera de

las normas y relaciones destinadas a socializar el cuerpo. En realidad este no se ubica en el clásico espacio de la Representación sino en el lugar del Lenguaje («el único lugar es el lenguaje» se lee en un poema [116]). La manera cómo se ha reintroducido precisamente el cuerpo en el lenguaje no ha dependido de una perspectiva biológica, sino psicológica. (Quintana, 2013, p. 131)

Esta idea acerca de la violencia de la escritura es una clara reminiscencia a la figura de Hélène Cixous, y que Rivera Garza bien reconoce en su texto: el segundo capítulo abre con un epígrafe de la escritora francesa. Como algunos estudiosos han señalado, dicho epígrafe se convierte en una de las pautas de lectura primordiales que ayudan a comprender una parte significativa de la novela (Newland, 2013, s/p; Prieto Rodríguez, 2018, p. 20). Esto se debe a que el epígrafe, al ser un elemento que se relaciona directamente con el paratexto<sup>1</sup>, “Interpreta o explica el texto; enriquece su significado [...] transmite el mensaje del autor de la cita o rinde homenaje a su honor [...] evoca la obra fuente y se inscribe en una determinada tradición literaria; explica o justifica el título del texto” (Elbanowski, 2000, p. 318). No por nada, es en este segundo apartado en donde la asesina se despliega como el personaje principal de la narración. Es precisamente allí, cuando comienza a constituirse una especie de escritura violenta y mortuoria, que la propia Rivera Garza toma como suya. Recordemos que para Cixous, “El falocentrismo existe. La historia únicamente ha producido, ha registrado esto. Siempre. Lo que no significa que esta forma sea destinal o natural. El falocentrismo es el enemigo. De *todos*” (1995, p. 41). Por consiguiente, este tipo de escritura que proviene de Cixous se transforma en un acto violento contra el patriarcado, contra el falogocentrismo que lo rige absolutamente todo.

Si bien Rivera Garza hace de Cixous gran parte de su máscara escritural, al final su arte narrativo se vislumbra como un elemento que va más allá de la violencia sónica que se le puede hacer al sistema patriarcal. Con su novela, la escritora mexicana señala que la red corrosiva que ha impuesto el falogocentrismo no sólo ha desdibujado la imagen de la mujer como tal (haciéndola esclava de un sistema del cual no puede liberarse), sino que también ha trastocado la propia significación que subyace en las palabras mismas (convirtiéndolas en elementos que ayudan a configurar una ideología a favor del patriarcado). En *La muerte me da*, “La víctima siempre es femenina” (Rivera Garza, 2010, p. 28); es decir, la violencia sónica recae siempre dentro del universo femenino del lenguaje. Por ello, si bien la asesina de la novela actúa a la manera de Cixous (como mutiladora violenta de los cuerpos masculinos y del lenguaje patriarcal), su finalidad es distinta. Para la asesina, así como para Rivera Garza, las palabras, junto con los cuerpos de los Hombres Castrados, son un motivo de ritualización. De hecho, “la asesina cuando castra los cuerpos deja líneas de Alejandra Pizarnik con labial o con pintura para uñas roja, ya que se postula la fragmentación del lenguaje y la propuesta de

---

un lenguaje lejano a lo patriarcal” (Ramírez Olivares, et. al., 2015, p. 71). En consecuencia, la castración dentro de la novela intenta establecer un nuevo lenguaje poético, en donde lo masculino y femenino no sea una simple connotación de bueno y malo. Esta es la razón por la cual Rivera Garza plantea la siguiente cuestión en su novela:

«las palabras no hacen el amor/ hacen la ausencia» ¿Cómo explicarle a esta mujer tan firme, tan bien uniformada, que mientras ella señalaba, con su immaculada uña corta, la palabra *castrado* en un poema sobre lo inservible, sobre la inutilidad de todo poema, yo no hacía sino recordar, en el lenguaje que es todo recuerdo y, por serlo, es todo ausencia, el contorno del cuerpo y el sexo de ese hermosísimo muchacho delgado de barba hirsuta y masculina, que había aparecido, literalmente de la nada, de esa nada que es a veces la ausencia de la ausencia del lenguaje, declarando, de manera por demás jocosa y liviana, que él era Él-a-Veces. (2010, p. 56)

Tomando como referencia estas ideas desarrolladas por Rivera Garza, podemos inferir que este nuevo lenguaje poético, como los propios cuerpos de los Hombres Castrados, se configura a partir de la ausencia de la influencia del sistema patriarcal que domina el campo de lo lingüístico. En ese sentido, la forma escritural de Rivera Garza se asemeja más que nada a los postulados planteados por Julia Kristeva acerca de la revolución del lenguaje poético. Por tal motivo, este ensayo tiene como principal objetivo mostrar la manera en la cual la escritora mexicana emplea, a través de la figura de la asesina, una serie de estrategias discursivas que buscan dilucidar una forma de “escritura castrante”, que permita presentar a las palabras como elementos sýgnicos capaces de desarticularse y re-semantizarse desde una perspectiva que se contraponga al falocentrismo.

Para su concepción teórica, Kristeva retoma dos postulados de Jacques Lacan: el Cuerpo de la madre (que ella misma denomina como lo “semiótico” o lo “poético”) y el Nombre del padre (que vendría siendo la “función simbólica”, es decir, lo que le otorga una determinada significancia a la palabra). Partiendo de las ideas de Ferdinand de Saussure, Kristeva puntualiza que la lengua es “un sistema de signos; lo cual abre, en vertical, el famoso juego entre significante y significado que, por una parte, permitirá a la lingüística aspirar a la formalización (lógica, matemática), pero, por otra, impedirá para siempre la reducción de una lengua o un texto a una ley” (1981, p. 253). En consecuencia, la “función simbólica” (el Nombre del padre) puede ser definida como la dimensión coercitiva y socializante que subyace en el lenguaje mismo: “Solo al precio de la represión de la pulsión y de la relación continua con la madre se constituye el lenguaje como función simbólica” (1981, p. 263). En otras palabras, dicha función es lo que permite la constitución de un código estructurado y estructurante que hace posible la comunicación.

Por otro lado, Kristeva menciona que todo aquello que se excluye de la “función simbólica” debe ser considerado como la esencia de lo materno (dentro del texto, esta cuestión se

plantea como el “geno-texto”). Es decir, el llamado Cuerpo de la madre son todas las pulsiones lingüísticas que corresponden a una etapa previa de la significación (recordemos que la crítica búlgara parte de los terrenos del psicoanálisis): “previo a la aparición del lenguaje, se manifiesta en los niños pequeños la renuncia al paraíso materno y a la satisfacción inmediata de la demanda. Es preciso abandonar a la madre y ser abandonado por ella para ser recogido por el padre y para hablar” (Kristeva, 1986, p. 66). Precisamente, esta situación genera en los escritores una “pulsión suicida” que es controlada por medio de la escritura: una escritura que tiende a la recuperación del Cuerpo de la madre a través del balbuceo lingüístico; que no es otra cosa que un lenguaje primigenio, alejado de los parámetros que rigen la “función simbólica” de la lengua (lo que Cixous denomina como el “falocentrismo”).

Siguiendo esta línea de pensamiento, Rivera Garza desarrolla en su novela lo que denominamos como “escritura castrante”, en un claro intento por reestablecer el vínculo materno descrito por Kristeva: la esencia misma del lenguaje. Como bien hemos mencionado, gran parte de esta cuestión está estrechamente relacionada con los homicidios de los Hombres Castrados y, por ende, es la asesina la que se convierte en el centro primigenio de esta acción. Por consiguiente, resulta trascendental el registro escrito que realiza la propia asesina dentro de las páginas de la novela, ya que estos textos (las cartas y el poemario que le envía a la Informante) buscan constituir un nuevo tipo de escritura (el “cuerpo-escritura” propuesto por Quintana), que permita el acercamiento de los lectores con el balbuceo lingüístico olvidado. De hecho, para demostrar lo vital que es el discurso de la asesina, Rivera Garza coloca las cartas y el poemario en dos de los momentos claves de la novela: en el capítulo dos, precisamente cuando la Informante intenta desvincularse del caso de los Hombres Castrados, y en el capítulo siete, justo antes de darle un aparente cierre a la investigación policial.

En este punto, es muy significativo que el inicio del diálogo con la asesina (el “mensaje n.º 1”) comience con una simple frase: “quiero hablar con usted. ¿podré?” (2010, p. 74). Si bien el texto va dirigido a la Informante, el hecho de presentar un mensaje escueto, aunado al uso del pronombre “usted”, permite que el diálogo vaya más allá de los terrenos de la ficción: el lector, sin darse cuenta, se vuelve partícipe de ese “cuerpo-escritura” (Quintana, 2013, p. 131) que trata de configurar un tipo de “escritura castrante”. Inclusive, la propia pregunta forma parte de ese juego discursivo que empieza a entretenerse alrededor del lector: en vez de exigir ser escuchada (tal y como ocurre con el discurso violento que impera en las escenas del crimen), la asesina decide abrir su intervención con una pequeña petición (¿podré?); en una clara muestra de que el proceso de re-semantización y re-significación del lenguaje depende intrínsecamente de la acción conjunta que se establece entre la castración de los cuerpos y el desmembramiento de la palabra. De allí que la asesina busque desesperadamente la figura

---

del lector (representado muchas veces por la Informante), debido a que éste funge como un mediador propicio para el desarrollo de su “escritura castrante”. Esto último lo podemos ver referido en el “mensaje n.º 2”, en donde la asesina deja entrever los primeros atisbos de su poética mortuoria:

Lo pensé por muchos días, horas enteras supongo, con una obsesión que, según los que me conocen, me caracteriza, aunque el día en que finalmente lo hice, el día en que tomé la pluma y escribí el recado con prisa injustificada, como si me hubieran avisado que faltaban ya sólo tres horas para que se acabara el mundo [...] ¿Podré?, te lo preguntaba yo y te lo preguntabas tú, transformando el pronombre ausente en un *yo* que viajaba de ti hacia mí y de mí hacia ti sin aparente reparo. Tenías el papel entre las manos y te lo preguntabas una y otra vez, ¿podré?, olvidándote que estabas expuesta frente a la ventana, abierta como ella hacia el mundo [...] Y guardé silencio también como tú, por mucho rato. Dubitativamente. Y, al final, que es, como tú y yo sabemos, sólo una variante más del inicio o, con una mayor precisión, de los inicios, sonreí cuando tu sonreíste, el más débil de los rayos solares alumbrando por un instante apenas tu cabeza. (2010, p. 77-79)

A través de las misivas que la asesina le envía a la Informante, Rivera Garza presenta al lenguaje como un elemento que ha sido manipulado por el sistema patriarcal. Por ende, la escritora mexicana decide retomar ese lenguaje para violentarlo, descuartizarlo y re-significarlo. Así, en varios de los pasajes de la novela, se nos configura un tipo de escritura muy semejante a los cortes violentos que aparecen en los cuerpos mutilados. Un claro ejemplo de ello es la sección número nueve, que lleva por título “El adjetivo, que corta”:

Los ojos: grandes, habitados, oscuros, juntos, curiosos.  
 Las manos: largas, finas, huesudas, suaves, ambarinas, pianísticas.  
 El cabello: entrecano, brillante, corto.  
 La boca: carne de mi carne, estriada, abierta, nerviosa.  
 La voz: de otro mundo, al ras del suelo, repentina.  
 El suspiro: estridente, obvio, sexual.  
 La piel: ingrávida.  
 La barba: hirsuta, recortada, masculina.  
 La mirada: de red, un abrazo, ¿qué quieres de mí?  
 La pregunta: ¿eres tú?

El cielo: abierto, seco, recortado, azul.

La respuesta: a veces.

La risa: jocosa, precavida, grave, divina. Un ave sobre una torre de marfil. (2010, p. 47)

Además de enumerar por separado las distintas partes del cuerpo humano (en un acto que representa simbólicamente la mutilación discursiva de los Hombres Castrados), el empleo constante de los dos puntos y las comas ayuda a visualizar aún más el desmembramiento corpóreo que se le hace a la palabra. Es decir, a partir de la disposición gráfica de las palabras y el uso repetitivo de los signos de puntuación, Rivera Garza logra constituir una especie de

“escritura castrante”: el signo (en este caso, las diferentes partes del cuerpo) se segmenta violentamente en múltiples fragmentos de significación (en este caso, los adjetivos). Por otro lado, resulta trascendental la trasmutación signica que realiza la autora entre el cuerpo mutilado del Hombre Castrado y el cuerpo marginado de la Informante y la asesina; en un juego complementario que se deriva de esa palabra que se mutila a sí misma. Recordemos que uno de los puntos vitales de esta “escritura castrante” es la conformación de un lenguaje poético que desdibuje los límites entre ambos sexos: una desarticulación del falogocentrismo. Por ello, en este pasaje, la fragmentación del cuerpo masculino termina con la pregunta retórica “¿eres tú?”, configurando así una palabra que desvirtúa, por momentos, el sistema patriarcal que subyace en el lenguaje mismo: la unificación de ambos signos en uno solo.

Otro claro ejemplo es el uso de paréntesis y corchetes tanto en los poemas de Alejandra Pizarnik que aparecen en las escenas del crimen como en el poemario que confecciona la asesina bajo la máscara escritural de Anne-Marie Bianco. De igual manera, como bien señalan varios críticos, el propio título de la novela también hace alusión a esa escritura que se mutila a sí misma: “*La muerte me da*, toma su título de unas líneas de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik del año de 1963: ‘Es verdad, la muerte me da en pleno sexo’ (70). Así esta línea se encuentra como mensaje del o la asesina, durante las indagatorias del cuarto asesinato, en donde la detective y su ayudante quedan impactados por la belleza y la precisión macabra de la frase” (Ramírez Olivares, et. al., 2015, p. 71). Esta es la razón principal por la cual la asesina define a su escritura como un elemento que está plagado de una esencia violenta y mortuoria; situación que algunas veces refiere con una pregunta irónica: “¿Qué corta más que una palabra?” (2010, p. 93) y otras, haciendo alusión a la crítica literaria: “El que analiza, asesina. Estoy segura de que sabías eso, profesora. El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos” (2010, p. 88).

En ese sentido, retomando la perspectiva crítica de Kristeva, podemos afirmar que la novela se articula como el reflejo de una escritura que trata de desarticular el Nombre del padre (las correcciones lingüísticas/el falogocentrismo) para retornar al Cuerpo de la madre (un lenguaje primario/esencial/ poético). Por tal motivo, en una de las cartas enviadas de forma anónima a la Informante, la asesina presenta al padre (en este caso, Tiresias) como un cuerpo que ha sido desmembrado por el filo de los signos lingüísticos: “el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota en el río. Pero tú, ¿por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados? Nada está oculto, Cristina. Los signos van abiertos. La frase va abierta. Todo está roto. Partido en dos. En tres. Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie. Una grieta. Corte. Pausa” (2010, p. 87). De hecho, la elección de Tiresias como imagen paterna posee un trasfondo mucho más complejo dentro de la novela. En su estudio sobre la sexualidad en

---

el mundo griego, Nicole Loraux señala que la figura de Tiresias debe ser vislumbrada desde una perspectiva andrógina:

Como es sabido, antes de convertirse en el adivino cuya historia se cruza en el camino de Edipo, Tiresias —ésta es, por lo menos, una de las versiones del mito— fue mujer. O, al menos, durante un periodo de tiempo, a causa de haber golpeado, herido o muerto (en todo caso, separado) a unas serpientes que copulaban, se vio obligado a vivir en un cuerpo de mujer. No obstante, al atacar de nuevo a una pareja de serpientes, Tiresias volvió a convertirse en hombre. Pero, debido a este paso por la feminidad, le quedó esta *experiencia* de ambos sexos (de los dos «caracteres», de las dos «naturalezas», de los dos «placeres», o bien de las dos «formas»). (2004, p. 25)

Ahora bien, Tiresias no es el único personaje que se diluye entre ambos sexos, sino que también Zeus (el padre de todos los dioses olímpicos y la imagen de la masculinidad por excelencia) se configura dentro del universo helénico como un ser andrógino (Loraux, 2004, p. 18). Esto último resulta ser muy interesante, ya que si bien la figura de la mujer era negada en la política griega, la concepción de lo femenino se inscribe como una parte fundamental de lo masculino (Loraux, 2004, p. 10). En otras palabras, siguiendo el planteamiento de la crítica francesa, dentro del hombre subyace una entidad femenina, que permite trastocar los límites de ambos sexos. Muy probablemente, al ser una lectora demasiado atenta, Rivera Garza es consciente de esta sexualización andrógina de los griegos. De hecho, el propio Oswaldo Estrada enfatiza que “los cuerpos mutilados se presentan como cuerpos ‘andróginos’ (137), no tienen sexo y son meros ‘fragmentos de cuerpos. Piezas de cuerpos’ (169)” (2014, p. 248); lo que establece una clara correlación con la visión propuesta por Loraux. En consecuencia, la figura de Tiresias dentro de *La muerte me da* no solo actúa como un simple referente de lo masculino, por el contrario, su participación sígnica ayuda a desarticular la noción falogocéntrica de la sexualidad.

Para reforzar aún más esta desarticulación del lenguaje patriarcal, la asesina va eliminando todo lo referente al Nombre del padre; de allí que ella misma se asesine, a partir del cambio constante y abrupto de nombres y personalidades: “Joachima Abramövic murió. Todo muere, lo sabes. Y ella murió. Ahora soy Gina Pane y tengo frente a mí una colección de hojas de afeitar sobre la repisa del baño, justo bajo el espejo del botiquín” (2010, p. 84). Centrándonos en la propia definición del concepto de “nombre”, tenemos que dicho elemento funge como un signo socialmente impuesto, ya que el “nombre” es otorgado por una figura de autoridad. En ese sentido, el proceso ritual de la imposición del “nombre” se articula como una acción discursiva que legaliza al “ente-nombrado” y lo hace partícipe de una determinada realidad social (Christin, 2001, p. 20). En otras palabras, el “nombre propio” y, por consiguiente, gran parte de la identidad social del individuo proviene directamente del universo patriarcal.

---

Con base en lo anterior, podemos afirmar que cuando la asesina cambia abruptamente de nombre, lo que en realidad está haciendo es asesinar su vinculación simbólica con el falogocentrismo. Asesinato que, significativamente, realiza a través de los propios instrumentos que le otorga el padre; creando así un paralelismo simbólico, que va llenando las páginas de la novela: las hojas de afeitar que cortan y mutilan tanto el rostro de la asesina como los cuerpos de los Hombres Castrados se equiparan a los signos de puntuación que son empleados en las cartas anónimas y el poemario de Bianco. Recordemos que, dentro de la diégesis de la novela, la muerte definitiva de los hombres se da, precisamente, cuando se les corta el órgano sexual: “Con esto [la castración del pene] se subvierte el orden no solamente social, sino también simbólico y lógico, en el que el lenguaje se apropia de otra perspectiva, en el que la evocación de significados se logra con el mismo lenguaje, pero desde otra mirada” (Ramírez Olivares, et. al., 2015, p.71-72).

Esta misma cuestión también lo vemos referido en una de las cartas de la asesina, en donde se construye un paralelismo simbólico entre el cuerpo de un hombre que ha sido castrado y una muñeca: “*Las muñecas desventradas*: ¿y no es un hombre sin pene una desventrada muñeca? *Por mis antiguas manos de muñeca*: porque, en verdad, la muñeca soy yo. Yo siempre soy la muñeca. ¿Qué mujer que es mujer no es la muñeca?” (2010, p. 87). Aquí es interesante observar el juego identitario que configura la voz narrativa: con la castración, el hombre no solo es transformado en un objeto sin valor (una muñeca), sino que además la ausencia de su miembro viril lo traslada al universo de lo femenino, de la asesina (que se focaliza a sí misma como una muñeca). Por tal motivo, la idea de presentar a un hombre castrado dentro de la narración se transforma en un elemento vital para el propio desajuste del orden patriarcal, puesto que un hombre sin órganos genitales es un individuo que ha perdido todo sentido en el plano de lo simbólico, ya que no posee el objeto primigenio de su definición (el falo). Una idea que ya Rivera Garza había confeccionado en su segunda novela, *La cresta de Ilión* (2002)<sup>2</sup>.

Con la muerte de su nombre y el surgimiento de múltiples máscaras escriturales, la asesina va configurando una nueva identidad, que no solo le otorga cierto aire de anonimato

2 Sobre esta novela, Oswaldo Estrada afirma que “Este cuestionamiento de papeles genéricos es precisamente el que atrae a tantos lectores y críticos al argumento central de *La cresta de Ilión*, donde un grupo de mujeres pone en tela de juicio la masculinidad de un doctor que trabaja en la Granja del Buen Reposo. Como prueba de que las identidades genéricas están circunscritas y se construyen socialmente, en distintos momentos de la novela el doctor siente la necesidad de confirmar su frágil género masculino por lo que es y por lo que tiene (Butler, *Reader* 42). Lo hace inspeccionando sus genitales frente a un espejo, teniendo sexo con sus compañeras o compañeros de trabajo, o destacando todos sus rasgos masculinos. No obstante, tras largas horas de confusión, el protagonista del ‘cambio genérico’ concluye que las diferencias entre lo masculino y lo femenino son superficiales” (2014, p. 234).

para sus fines criminales, sino que además le ayuda a establecer una presencia escurridiza que bordea y sabotea el sistema patriarcal. Con ello, la asesina logra desarrollar un yo-escritural que está muy cercano al Cuerpo de la madre: el “cuerpo-escritura” propuesto por Quintana<sup>3</sup>. No por nada, Kristeva menciona que la palabra misma debe ser vista como cuerpo y que, por ende, dicho cuerpo debe ser considerado como una palabra altamente mutable: “el lenguaje no está separada del cuerpo; sino por el contrario, donde el ‘verbo’ siempre puede afectarlo, para bien o para mal” (1986, p. 20). En consecuencia, como podemos observar a lo largo de la novela, la asesina se despliega como una entidad cortante que, al abrir una herida profunda en el universo falocéntrico, busca recuperar la esencia primigenia del lenguaje poético. Así, la palabra y la tinta empleados por la asesina se transforman en elementos que mutilan violentamente tanto al lenguaje como a los lectores que se vuelven partícipes del acto mortuario: “Mi tinta. Tu sangre. Esta marca, Cristina. Inolvidable. Lo verás. Me llamo Gina Pane. Y acabo de cortarte” (Rivera Garza, 2010, p. 85).

Con su acción mutiladora, la asesina intenta transformar el lenguaje cotidiano en una “escritura castrante”. Recordemos que para Pizarnik, siguiendo las ideas vertidas por Rivera Garza en su ensayo “El anhelo de la prosa”, la conformación de una prosa poética perfecta significa una liberación de los límites del verso: “Pizarnik [...] se dedicó a pensar, y pensar bien y rigurosamente, sobre las limitaciones de la poesía y lo que para ella se convirtió, a medida que su salud mental se resquebrajaba, en el refugio de la prosa” (Rivera Garza, 2010, p. 181). Bajo estos parámetros, la obsesión de la poeta argentina sobre el “anhelo de la prosa” representa más bien una alegoría del encierro y la liberación del lenguaje mismo. De allí que la palabra-significante (la “escritura castrante”) se convierta, como bien señala Cesar Aira, en el eje fundamental del quehacer poético:

En A. P. [Alejandra Pizarnik] siempre es cuestión de “palabras”. Cada vez que habla de su oficio, de la poesía, de la literatura, se refiere de modo exclusivo a las “palabras” [...] A. P. pensaba el lenguaje y la poesía en términos de “palabras”, nunca de “versos” o “poemas” o “libros”, nada que no fuera las palabras sueltas [...] En A. P. hay algo así como una exigencia de “sinceridad” por la que las palabras siempre deben representar, nunca meramente sonar. (2004, p. 73-74)

El verso, en palabras de Pizarnik, actúa como “encierro” y, por el contrario, la prosa poética funge como la “libertad anhelada”. Relacionando esto último con las ideas planteadas por Cixous y Kristeva, tenemos lo siguiente: el verso, al ser considerado una estructura canónica de la poesía, se configura como lo limitante del lenguaje, es decir, lo patriarcal; mientras

3 De hecho, Quintana señala que los personajes marginados que aparecen en las obras de Rivera Garza (la asesina es un ejemplo de ello) “se encuentran encerrados o apartados, fuera de las normas y relaciones destinadas a socializar el cuerpo. En realidad este no se ubica en el clásico espacio de la Representación sino en el lugar del Lenguaje” (2013, p. 131). Precisamente, ese “lugar del lenguaje” es representado en la novela por medio de las cartas anónimas y el poemario de Bianco.

que la prosa poética se muestra como la liberación del signo, la “escritura castrante” que recupera la esencia primigenia del lenguaje. Por lo tanto, lo que Rivera Garza intenta realizar al fusionar estas perspectivas críticas (la de Pizarnik, Cixous y Kristeva) es la subversión del lenguaje patriarcal. A esta acción, Kristeva la denomina como la “revolución poética del lenguaje”: hacer del lenguaje dogmático, del lenguaje paterno y sistémico, una transformación subversiva que permita develar otra realidad que el propio dogma reprime. En consecuencia, la premisa principal de la “revolución poética del lenguaje” se centra más que nada en la constitución de un lenguaje que nace del dogma y que a su vez se opone a él:

le langage poétique et la mimesis peuvent apparaître comme une démonstration complice du dogme, et on sait l’utilisation qu’en fait la religion : mais ils peuvent aussi en faire fonctionner le refoulé, et alors, d’écluses pulsionnelles qu’ils étaient à l’intérieur de l’enceinte sacrée, ils deviennent les contestataires de sa pose. Ainsi le procès de la signifiante que ses pratiques dépliant dans sa complexité, rejoint la révolution sociale. (1974, p. 61)

En este punto, podemos observar otra conexión trascendental entre la perspectiva de Rivera Garza y la de Kristeva: la situación particular de la poesía. Esto se debe a que, dentro del universo teórico de Kristeva, “el lenguaje poético le da una segunda manera de ser a la palabra” (Asensi Pérez, 2003, p. 635). Para la crítica búlgara, la poesía se convierte en ese vehículo textual que permite la creación de un lenguaje suspendido entre lo “simbólico” (el Nombre del padre) y lo “semiótico” (el Cuerpo de la madre); entendiendo por “semiótico” todo aquello que pueda producir una transgresión al orden de lo simbólico: “la transgresión de las leyes de la gramática llevada a cabo por el lenguaje poético no es cualquier transgresión, sino que explota hasta el límite las infinitas posibilidades del código a todos sus niveles, desde el plano gráfico-fónico hasta el semántico” (Asensi Pérez, 2003, p. 635). De tal manera que, siguiendo la visión de Kristeva, el arte como tal es el único medio que tienen los sujetos para transgredir el orbe de lo simbólico; y entre ellos, es la poesía la que tiene más posibilidades de recuperar, parcialmente, el lenguaje materno perdido, ya que los poetas no quieren “comunicar”, sino más bien desarticular la estructura simbólica que subyace en el lenguaje mismo (la “función simbólica” de la lengua). Planteamiento que es reafirmado por la propia Rivera Garza, cuando presenta a la poesía como el eje central de su narración. Al respecto, Carlos Abreu Mendoza afirma lo siguiente:

Ahora bien, el discurrir natural de la típica investigación criminal no se muestra linealmente, sino interrumpida, fragmentado, castrado por el discurso poético y por las reflexiones metaliterarias que interrumpen y cuestionan la narración, como ocurre con las discusiones sobre poesía o la repentina inclusión de un ensayo sobre “El anhelo de la prosa” de Pizarnik y de un poemario que lleva el mismo título de la novela. Estos elementos tienen un significado profundo y actúan como espejos reveladores del sentido de la novela y su construcción. El hecho de que la poesía sea un discurso privilegiado en *La muerte me da* no es una simple casualidad, ya que éste ocupa un lugar destacado dentro de la obra de Rivera Garza. (2010, p. 295)

Esta misma idea también es evidente en el trabajo escritural que realiza la asesina: después de escribir y enviar varias cartas anónimas a la Informante, decide confeccionar un pequeño texto que la defina como tal. Por ello, en la nota introductoria del poemario (un elemento que Rivera Garza únicamente constituye para los fines narrativos de su novela), la asesina se presenta como una entidad castrante y mortuoria: “Años después escribiré, para mí, puesto que yo soy quien lo pregunta, esto: UN PEQUEÑO LIBRO DE LÍNEAS ROTAS” (2010, p. 302). De hecho, el propio subtítulo que le da la autora a esta sección, deja en claro las pretensiones poéticas de la asesina: “El título tachado” (2010, p. 302) es equivalente a una identidad difuminada, que emplea la escritura como un medio para desestabilizar el sistema falogocéntrico. Esto último lo podemos ver reflejado en el poema “Quien versifica no verifica”:

¿Quién verifica la línea (algo que punza) (algo que entra) en el pecho de la aldaba?  
 ¿Quién versifica la puerta y, bajo la puerta, la luz que se trasmina?

Te regalo la línea pordiosera inacabada letal.

Póntela en la puerta del cuerpo (la boca para que entienda) (el orificio nasal) (el orificio sexual) (la rendija) la luz trasminada.

La línea entra y, entrando, rompe. La línea es el arma:  
 [ilegible] [...]

Una línea de palabras (rotas aldabas).  
 Una línea de puntos (y de puntos y comas). Una línea de puertas semiabiertas [...]

¿Quién versifica? quién versifica al versificador?  
 quién verifica?

El testigo soy yo. (Bianco, 2007, P. 24-25)

En este poema encontramos las mismas estrategias textuales que Rivera Garza desarrolla en la sección que lleva por título “El adjetivo, que corta”. En el texto los paréntesis y corchetes (que casi siempre envuelven a palabras “ilegibles”) actúan como elementos que mutilan y transgreden el poema, es decir, el mensaje que va dirigido hacia el lector. Por otro lado, estos signos de puntuación no solo desestabilizan los patrones de lectura hegemónicos (leer un texto “roto” e “ilegible”), sino que además funcionan como mecanismos discursivos que resignifican tanto la identidad sexual de los individuos como la escritura poética misma.

De ahí que la línea, descrita por Bianco como un “arma punzante”, atraviese los orificios sexuales para desarticular la lógica sintáctica que impera en el verso.

En *La muerte me da*, la poesía se convierte en el espacio ideal para la búsqueda de un lenguaje poético perfecto: la asesina con sus cartas y poemario corta los signos que provienen del Nombre del padre. No por nada, cuando la asesina inicia su camino hacia la castración del sistema falogocéntrico, centra su poder en la mutilación de su propio nombre, de su propio ser construido por las redes del patriarcado. Y, paradójicamente, gracias a ello se redescubre como una entidad poética viviente; puesto que ingresar al universo simbólico del lenguaje presupone el descubrimiento del Otro, que en realidad es uno mismo: “el otro está en el Yo: el Yo es un otro” (Kristeva, 1986, p. 87). En ese sentido, me parece pertinente la propuesta planteada por Laura Alcino en su ensayo, al mencionar que el tema de la castración dentro de la novela puede ser entendido como un acto performativo, al estilo de Judith Butler:

La castración, por lo tanto, no es metáfora solo del proceso de escritura, sino también del proceso de lectura del Yo con respecto al Otro y viceversa [...] El Yo, para acercarse al Otro, necesita ser mutilado, necesita perder una parte de su subjetividad, de su identidad. Solo perdiendo su unidad y configurándose como sujeto mutilado, incompleto, puede empezar por lo menos a preguntarse acerca del Otro. La persona que castra, abre, literalmente, la castrada a nuevas perspectivas y a nuevas posibilidades. (2014, p. 183-184)

A partir de estas conceptualizaciones, podemos entender la razón por la cual la asesina se desdobla, por medio de la escritura, en múltiples seres que a su vez se constituyen en uno solo: “Si tuviera cuerpo, un cuerpo, una unidad y no esta aglomeración de miembros fantasmas, también estaría aquí, frente a ti. Entonces te diría que me llamo Roberta, que me llamo Tillie. Te diría que me gustan los álamos. Te diría que Mary Shelley fue la primera mujer que creó la idea de un ser humano artificial. Te diría que Frankenstein es un ser enigmático” (Rivera Garza, 2010, p. 91). En otras palabras, esta forma de “escritura castrante” que se va configurando en la parte final de la novela actúa como un arma signífica que subvierte el lenguaje patriarcal para recrear una nueva realidad poética. No debemos olvidar que los poemas de Bianco son, en realidad, resignificaciones de los hechos ocurridos en las escenas del crimen. Por tal motivo, las diversas tachaduras, puntos suspensivos, paréntesis, corchetes y dos puntos que abundan en las páginas del poemario evidencian ese proceso de ruptura con el universo falogocéntrico del lenguaje.

En conclusión, si bien Rivera Garza nos presenta una escritura violenta y castrante muy parecida a la de Hélène Cixous, su concepción sobre la creación de un lenguaje poético perfecto está en constante diálogo con la “revolución poética” de Julia Kristeva. De tal forma que en *La muerte me da* Rivera Garza emplea el lenguaje poético que se deriva de la “escritura castrante” de la asesina como un arma discursiva que permite perforar y subvertir

el universo dogmático y patriarcal. Gracias a la desarticulación y re-semantización de las palabras, la escritora mexicana consigue restituir, de manera parcial, el Cuerpo perdido de la madre, la esencia misma del lenguaje poético. Como hemos visto a lo largo del análisis, la poesía se configura como el corazón mismo de todo el arte narrativo de Rivera Garza: a través de ella, se da la conformación de un yo-escritural, que sabotea la influencia falogocéntrica que subyace en el propio lenguaje. Por consiguiente, la novela de Rivera Garza se erige como ese espacio propicio para la experimentación del lenguaje, en donde el signo se corta en múltiples significantes, con la finalidad de establecer una nueva realidad poética.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABREU MENDOZA, CARLOS. (2010). “Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites”, en Oswaldo Estrada (ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* México: Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC Mexicanistas, pp. 291-312.
- AIRA, CESAR. (2004). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- ALCINO, LAURA. (2014). “Lo «fantástico intertextual» en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”, en Barbara Greco y Laura Pache Carballo (eds.), *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 181-191.
- ASENSI PÉREZ, MANUEL. (2003). *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, vol. 2, Valencia: Tirant lo Blanch.
- BIANCO, ANNE-MARIE. (2007). *La muerte me da*. Toluca: Bonobos/Tecnológico de Monterrey, 2007.
- CIXOUS, HÉLÈNE. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, trad. Ana María Moix, trad. rev. Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona: Anthropos.
- CHRISTIN, ANNE-MARIE. (2001). “Presentación”, en Anne-Marie Christin (Comp.), *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona: Gedisa.
- ELBANOWSKI, ADAM. (2000). “En el umbral del texto: el epígrafe en la obra de Jorge Luis Borges”, *Itinerarios*, Vol. 3, núm. 1, pp. 313-323.
- ESTRADA, OSWALDO. (2014). *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, México: UNAM.
-

- GENETTE, GERARD. (1992). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus.
- KRISTEVA, JULIA. (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1981). “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en Claude Levi-Strauss (coord.), *La identidad*. Barcelona: Petrel, pp. 249-287.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*, trad. Graciela Klein, Buenos Aires: Gedisa.
- LORAUX, NICOLE. (2004). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, trad. Cristina Serna Alonso y Jaume Pòrtulas Ambròs, Barcelona: Acanalado.
- NEWLAND, RACHEL. (2013). “La muerte me da y su representación literaria de lo (in)visible: una aproximación alternativa a la violencia del género”, *Catedral Tomada*, vol. 1, núm. 1, s. p. DOI: <https://doi.org/10.5195/ct/2013.12>
- PRIETO RODRÍGUEZ, ADLÍN DE JESÚS. (2018). “La muerte me da (2007), de Cristina Rivera Garza. Cuerpos desmembrados y de(s)generamientos o instrucciones para leer una novela”, *Kipus*, núm. 44, pp. 13-31. DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.1>
- QUINTANA, CÉCILE. (2013). “El cuerpo-escritura de Cristina Rivera Garza”, *Graffylia*, núm. 16-17, pp. 130-142.
- RAMÍREZ OLIVARES, ALICIA V., et. al. (2015). “La puesta en ficción del acto de escritura: de *La muerte me da* a *Verde Shangai*”, en Alejandro Palma Castro, et. al., (coord.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, Puebla: Ediciones Educación y Cultura, pp. 65-102.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. (2002). *La cresta de Ilión*. México: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2010). *La muerte me da*. México: Tusquets.
-