

***La muerte me da* de Cristina Rivera Garza: la escritura como “texto-cadáver”**

“La muerte me da” by Cristina Rivera Garza: writing as “text-corpse”

Rogelio Rosado Marrero 

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
rogeliorosado@hotmail.com

Recibido: 9 julio 2022 / Aceptado 17 de noviembre de 2022:

RESUMEN

En este artículo analizamos la manera en la cual Cristina Rivera Garza va desarrollando en la novela *La muerte me da* (2007) una deformación de la estructura primigenia del relato policiaco con el objetivo de ir proponiendo una nueva re-significación no solo al propio género policial, sino también del lenguaje literario en general. Para Rivera Garza, el texto sufre una gran transformación cuando el escritor utiliza el lenguaje contra el lenguaje mismo; entendiendo por lenguaje a todo signo que está más allá del simple proceso comunicativo. Por tal motivo, presentamos la novela *La muerte me da* como un campo escritural para la experimentación del propio lenguaje literario con la finalidad de constituir un conjunto de significantes que desestabilicen el sistema falocéntrico (el campo de lo simbólico) que subyace dentro de las producciones textuales; lo que nosotros denominamos como “texto-cadáver”.

PALABRAS CLAVES: Anne-Marie Bianco, disección de la palabra, metalepsis, poesía mexicana, texto-cadáver

ABSTRACT

*In this article we analyze the way in which Cristina Rivera Garza develops a deformation of the original structure of the detective stories in her novel *La muerte me da* (2007) with the aim of proposing a new meaning not only to the police genre itself, but also to the literary language in general. For Rivera Garza, the text undergoes a great transformation when the writer uses language against language itself; understanding language as any sign that is beyond the simple communicative process. For this reason, we present the novel *La muerte me da* as a scriptural field for the experimentation of*

the literary language itself in order to constitute a set of signifiers that destabilize the phallogocentric system (the field of the symbolic) that underlies textual productions; what we call “text-corpse”.

KEYWORDS: *Anne-Marie Bianco, dissection of the word, metalepsis, mexican poetry, text-corpse*

INTRODUCCIÓN

En estos últimos años, en donde las redes sociales se han convertido en la vanguardia comunicativa, la propia escritura se ha transformado en una esencia fragmentaria y posmoderna. En ese sentido, muchos son los escritores que se dieron a la tarea de apropiarse y re-formular esta nueva manera de escribir. En el caso específico de las letras mexicanas es Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1964) una de las escritoras que ha tomado las riendas de la narración con la finalidad de encausar y llevar a su máxima expresión una propuesta que siempre ha estado en la imaginaria de los narradores postmodernos: hacer de la obra literaria un artefacto estético. El resultado de estas pretensiones literarias por parte de la autora es la publicación en 2007 de la novela *La muerte me da*.

Desde su aparición, la obra de Rivera Garza ha tenido una gran repercusión dentro de la academia, ya que muchas de las investigaciones que giran en torno a ella derivaron en tesis o disertaciones para la obtención de grado de maestría o doctorado y en estudios críticos para compilaciones especializadas. Uno de estos últimos estudios es el libro crítico *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (2019), coordinado por Roberto Cruz Arzabal, que, junto con las compilaciones realizadas por Oswaldo Estrada, *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (2010), y Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lámbarry, Alicia Ramírez Olivares y Felipe Ríos Baeza, *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (2015), presenta un panorama acertado sobre la forma en que ha sido leído el proyecto literario de la escritora mexicana. En el caso específico de *La muerte me da*, tenemos que varias de las aportaciones ahondan en los temas de la imposibilidad de la poesía relacionada con la figura de Alejandra Pizarnik (Hind, 2010; Abreu Mendoza, 2010; Prieto Rodríguez, 2018; Negrete Sandoval, 2019), el fenómeno de la intertextualidad y el género de la novela negra (Flórez, 2011; Mazzuca, 2012; Close, 2014; Alicino, 2014; Gutiérrez-Negrón, 2016), el crimen de la castración como una forma de enunciación de lo femenino (Sánchez Becerril, 2013; Quintana, 2014; Ramírez

Olivares, 2014), la violencia en la frontera o de género (Newland, 2013; Littschwager, 2014) y el espacio de la ciudad como un lenguaje (Meléndrez, 2010).

A diferencia de los estudios anteriores, este trabajo tiene como principal objetivo desentrañar la propuesta narrativa de Rivera Garza, presente en *La muerte me da*, con la premisa de observar la manera en la cual la escritora mexicana desarrolla una “castración” al lenguaje poético, que no es otra cosa que la acción misma de “mutilar” el propio significado de las palabras para sacarlas de su contexto patriarcal, del campo de lo simbólico, obteniendo así una escritura cada vez más “viva”; lo que nosotros proponemos como “texto cadáver”. Si bien el término “castración” hace referencia a la extirpación de los genitales masculinos, también tenemos que decir que, a lo largo del ensayo, esta acción se asemeja mucho al proceso de separar o dividir tanto las oraciones como las palabras mismas. En consecuencia, establecemos aquí un juego simbólico entre la extirpación del miembro masculino y la “eliminación” de los significados.

UNA SUPUESTA NOVELA POLICIACA

En la novela, Rivera Garza reformula el orbe de lo policiaco a partir del gran juego narrativo que va realizando vía la fragmentación del lenguaje mismo. En otras palabras, aunque *La muerte me da* parece inscribirse bajo una perspectiva de novela policiaca femenina (el texto presenta una pesquisa policial por parte de una detective, que busca resolver una serie de asesinatos cometidos a unos hombres que extrañamente han sido castrados), podemos decir que su propuesta narrativa se constituye desde un lado mucho más complejo: el del lenguaje. Si bien la gran mayoría de las novelas policiacas (incluso las mexicanas) se centran en la problemática de la estratificación social y los juegos de ingenio intelectual (detective-criminal), Rivera Garza nos presenta en su narrativa un cuestionamiento sobre las concepciones que se tienen acerca de los roles de género. Al respecto, Ivonne Sánchez Becerril menciona lo siguiente:

Destaca en la novela la apropiación de un género literario dominado históricamente por ambientes y personajes masculinos. La inversión de roles es doble, detective, informante y criminal son mujeres; las víctimas, hombres. El criterio de selección de los blancos obedece a su género. Los cuerpos exánimes son doblemente castrados, física y simbólicamente, sexual y genéricamente han sido privados de su miembro y son denominados víctimas, pues, como afirma la voz narrativa de la novela, “La víctima es siempre femenina” (...) condenados así a una continua castración discursiva (2013, p. 1265).

Esto parecería conjuntar a la novela con las propuestas de relatos policiales femeninos; sin embargo, la escritora mexicana se desprende de ellas al tensar el hilo en otra cuestión: Rivera Garza retoma la idea primigenia de que los escritores fundadores del género han configurado a la mujer desde el polo de la víctima, pero en vez de atacar el rol que desempeña la figura de la mujer (tal como lo hacen las narrativas policíacas femeninas, al subvertir los valores y arquetipos), la escritora mexicana emplea la conceptualización de que “La víctima siempre es femenina” (Rivera Garza, 2010, p. 28) para llevar la problemática del género al terreno del lenguaje. Por consiguiente, más que desarrollar a una gran detective femenina que intente desajustar el sistema patriarcal (como lo hace la gran mayoría de las escritoras del género), Rivera Garza opta por sabotear la premisa de que la víctima siempre está relacionada al campo de lo femenino. De allí que surjan dos situaciones a lo largo de la novela: 1) las víctimas pasan a ser hombres castrados; y 2) el personaje con mayor poder es una asesina.

Como podemos apreciar, esta propuesta de Rivera Garza se fundamenta a partir de la carga ideológica que poseen las palabras mismas dentro del sistema simbólico-falocéntrico. Para la escritora mexicana, lo transcendental no es que aparezca en la narración una detective femenina como tal para ser considerada como una verdadera “detective”; al contrario, dicha acción haría que la figura de la detective siguiera inmiscuida en la misma problemática que tiene la imagen icónica de la “víctima”: la víctima siempre estará en el campo de lo femenino y el detective en el campo de lo masculino. En otras palabras, siguiendo la postura crítica de Rivera Garza hacia las novelas policíacas femeninas, la cuestión es la siguiente: no importa cuántas veces intentes subvertir los valores y roles de género, al final el lenguaje seguirá categorizando a ambos campos desde la misma postura falocéntrica. En consecuencia, no podría existir una figura real de “detective femenina”, debido a la forma en la que el lenguaje opera. Por tal motivo, si bien es cierto que la novela *La muerte me da* engloba muchos de los elementos del género policíaco, a su vez se desprende de este y lo transgrede desde el mismo momento en que la preocupación primigenia de la autora gira en torno a la problemática del género vía el lenguaje. Esta es la razón principal por la cual la escritora mexicana deforma las estructuras bases del género policíaco, puesto que así también puede subvertir el propio dominio simbólico que subyace dentro del lenguaje: lo policial dentro de la novela funge más bien como un escenario en donde se puede apreciar la fuerte carga falocéntrica que rodea no solo a los géneros literarios como tal, sino también a las propias palabras.

En ese sentido, la novela se corresponde con todas las propuestas narrativas anteriores de la autora, en donde el lenguaje es el actante principal.¹ En *La muerte me da* existe una búsqueda constante por intentar quitarle a las palabras sus significados trascendentales que las unen, inevitablemente, al campo de lo simbólico; es decir, lograr una descomposición del lenguaje falocéntrico. En ese aspecto, la propia deformación del género actúa también como un desajuste al sistema patriarcal: un género literario, debido a su condición de estructura delimitante, siempre está dentro de los límites de la institucionalización simbólica; por lo tanto, al deformarlo, también se está alterando la propia significación que le otorga el dominio patriarcal. De tal manera que, para conseguir que su propuesta literaria se aleje de la atadura que le impone el género de lo policiaco, Rivera Garza constituye una deformación de tipo textual. Esto lo podemos apreciar al ir leyendo cada uno de los ocho capítulos que conforman la novela. Es a partir de la lectura, cuando uno como lector se topa con elementos que sobrepasan los límites de la narración novelística: uno es el capítulo cuatro, “El anhelo de la prosa”, y el otro es el capítulo siete, “La muerte me da”.

En ambos apartados nos encontramos con un alejamiento de la trama policiaca. No obstante, dichos elementos se vuelven trascendentales cuando uno se percata de que estos capítulos no son simplemente narraciones concebidas para los efectos de la ficción, por el contrario, son escrituras “reales” que ingresan al campo de lo ficcional: por un lado, tenemos un ensayo de la propia autora y, por el otro, un poemario escrito por Anne-Marie Bianco. En este punto, tomando en cuenta que la escritura de Rivera Garza privilegia la deformación y entremezcla de géneros, ambos pasajes actúan como parte de este desmontaje que se le hace a la estructura policiaca primigenia, consiguiendo así que el lector sienta una especie de *shock* estético. Es decir, la escritora mexicana intenta borrar con estos dos pasajes los límites existentes entre la realidad y la ficción, recreando con ello una especie de juego narrativo de “desmontaje de la realidad”; un aspecto que se ha convertido en el sello característico de la autora. Por tal motivo, como bien señala

¹ La idea de utilizar el lenguaje como el eje primordial de sus propuestas narrativas ya venía gestando desde mucho antes de convertirse en novelista: “Así es como Rivera Garza estudia en su ensayo [*The masters of the streets. Bodies, power and modernity in Mexico, 1867-1930*] los lenguajes, y en su novela [*Nadie me verá llorar*] crea un lenguaje a la vez que *explora* (a través de sus personajes) *el lenguaje*. Estamos, al fin, en el centro de lo literario (...) En el caso de Cristina Rivera Garza no se trata de preguntarse cómo se vuelve uno escritor o poeta *después* de ser ensayista o científico. Porque el poeta y el escritor están antes. Estaban en el lenguaje, latentes en el ensayo y plenos en la literatura. Ésa es su casa: el lenguaje. ‘Todo es lenguaje’ es su cosmología” (Ruffinelli, 2008, pp. 37-39).

Claudia Parodi (2010), dicha operación de meter ensayos académicos o manejar propuestas teóricas es una constante en todo el proyecto narrativo de Rivera Garza. En sus textos, la escritora mexicana propone formas de comunicación entre los diversos enfoques teóricos y las propuestas narrativas con la finalidad de establecer un juego “maquiavélico”, en donde pueda conjuntarlos y ponerlos en tensión dialógica. Una “deformación textual” que bien es aplicable a *La muerte me da*:

Sin embargo, donde fructifican sus conocimientos e intereses “foucaultianos” por el género femenino y la patología humana es, sin lugar a dudas, en su obra de ficción, donde su creatividad y el manejo del arte de escribir la llevan a producir obras de calidad suprema, como su galardonada novela *Nadie me verá llorar* (1999) o el ensayo “La mujer barbuda” (2004). En estas, siguiendo a sus maestros de la postmodernidad, Rivera Garza penetra mundos raros, oscuros y complejos donde, partiendo de hechos reales e históricamente documentados, va más allá de la fantasía, internándose y explorando lo grotesco, jugando y cuestionando la realidad, la verdad y los valores absolutos y lógicos de la modernidad (...) Rivera Garza incorpora las ideas postmodernas en su obra ensayística para luego re-crearlas en su obra de ficción y viceversa. Propongo, por ello, que la obra académica y la producción creativa de Rivera Garza forman parte de un conjunto permeable, de vasos comunicantes, de diálogos que proyecta su visión posmoderna de la modernidad mexicana (Parodi, 2010, p. 74).

En ese sentido, el ensayo de la propia Rivera Garza sobre la figura de Alejandra Pizarnik (“El anhelo de la prosa”) y el poemario escrito por Anne-Marie Bianco, la supuesta asesina, (“La muerte me da”) son elementos que no solo permiten el entrecruzamiento entre la realidad y la ficción, sino que también desarrollan una nueva perspectiva lectora de cómo debe entenderse la novela. Por ello, estos dos pasajes, que parecen no estar en concordancia clara con la trama policiaca, acaban por ser las piezas fundamentales para la re-significación misma de los otros capítulos que conforman la novela en sí.

Como hemos mencionado anteriormente, el capítulo cuatro, “El anhelo de la prosa”, actúa como una especie de corte medular en donde la autora decide hacer una “pausa” para hablarnos sobre la figura de Pizarnik. Según las especificaciones existentes al inicio del apartado, el texto fue escrito por Rivera Garza durante su estancia como profesora del Departamento de Comunicación y Humanidades y Co-directora de la Cátedra de Humanidades del ITESM campus Toluca (2004-2008); y publicado en la revista *Hispanérica*. En dicho ensayo la escritora mexicana centra su mirada en la fascinación poética que había tenido Pizarnik en el

año de 1963. Siguiendo a la poeta argentina, entendemos que la verdadera acción del lenguaje debe recaer en su anhelo por alcanzar un significado que esté fuera de los propios límites designados por la lengua: el denominado “anhelo de la prosa”. En consecuencia, la poeta argentina afirma que la máxima forma de anclaje o de unificación que puede existir entre la prosa y la poesía es el ataque violento hacia el lenguaje mismo. De ahí que Pizarnik asocie el peligro de la prosa con la imagen de un tren a toda velocidad (un movimiento violento y descontrolado); la cual es retomada por Rivera Garza para replantearla dentro de la novela a partir de una actividad física:

No. Nada más corro. Nada más. Las endorfinas, me explican, causan adicción. Uno empieza a correr y, luego, ya no puede parar. Si eso cuenta, entonces sí. Adicta (...) Sí, escribo. También. También por placer, como el correr. Para llegar a algún lado. Utilitariamente. Para llegar al fin de la página, quiero decir. No para hacer ejercicio. Si me entiende: cosa de vida o muerte (2010, pp. 19-20).²

Para la escritora mexicana lo más significativo de la propuesta de Pizarnik no es la relación que se puede establecer entre la prosa y la poesía, sino más bien la manera en la cual se utiliza el lenguaje como una fuente de violencia desestabilizadora. En ese sentido, si para la poeta argentina el actante principal de toda poética es el lenguaje, entonces esta misma sentencia se convierte también en el centro de atención de Rivera Garza. Por consiguiente, al poner dicha idea en la parte medular de la narración, lo que la escritora mexicana intenta hacer es que el lector se vuelva partícipe de este cuestionamiento poético. De tal forma que el ensayo se convierte en una posible herramienta que ayudará al lector en las partes subsiguientes del relato. En otras palabras, el capítulo cuatro comienza a introducirnos dentro de otra intriga: una intriga de tipo textual. Gracias a ello, el texto se visualiza como una novela de doble intriga policiaca: por un lado, está la intriga superficial presentada al inicio del relato (la búsqueda del asesino de “Los hombres castrados”); y por el

² De hecho, Carlos Abreu Mendoza (2010) también hace un fuerte hincapié en la apropiación que realiza Rivera Garza de la propuesta literaria de Pizarnik. Para el crítico esta acción tiene como objetivo la creación de una intertextualidad que vaya mucho más allá de la sola referencia textual: “Es cierto que este tipo de intertextualidad ya aparecía en *La cresta de Ilión* en relación a los textos de Amparo Dávila, pero *La muerte me da* supone un paso más en la evolución de este recurso dentro de la obra de Rivera Garza: la novelista mexicana no solo se apropia de los textos de Pizarnik y los asimila a su ficción estableciendo un diálogo con su autora, sino que también llega al extremo de asumir su propuesta fundamental de borrar los límites entre poesía y prosa” (2010, p. 298).

otro, se encuentra una intriga mucho más profunda y asociada al “anhelo de la prosa” de Pizarnik: la búsqueda de una prosa poética perfecta; que no es otra cosa que romper con los límites mismos del lenguaje y la poesía, a través de la función violenta que desencadenan las palabras. Por tal motivo, este capítulo vendría a ser una “llamada de atención” de la propia autora para el lector: “El anhelo de la prosa” es una pista textual; una nueva guía de lectura.

ANNE-MARIE BIANCO, UNA POETA SIN ROSTO

El segundo apartado que se encuentra fuera de la lógica de la novela es el poemario de Anne-Marie Bianco. Según notamos en las indicaciones del libro, el poemario se publicó en el año de 2007, al mismo tiempo que la novela de Rivera Garza, *La muerte me da*. El poemario aparece, con ciertas modificaciones, en el capítulo siete del libro. Modificaciones que son muy significativas para la interpretación individual y conjunta de ambos textos: por un lado, en el caso del poemario editado por Bonobos, este contiene una aclaración más del editor Santiago Matías, además de un poema final y dos poemas de Bruno Bianco, que son suprimidos en el relato de Rivera Garza; por el otro, en la novela aparecen dos elementos que no están contemplados en la edición de Bonobos: un epígrafe y una nota aclaración escrita por la propia voz enunciativa del poemario, en donde se explica las razones de su creación.

En sí, lo interesante del poemario es su mecanismo bien formulado de crear, por parte de Rivera Garza, a una poeta “sin rostro”. Con ello, la escritora mexicana desarrolla un poemario aparentemente anónimo; pieza fundamental para la argumentación final de la novela. Por ello, como bien señala Roberto Cruz Arzabal, dicho poemario se convierte en un “cuerpo material”: “El libro [*La muerte me da* (Bonobos, 2007)] es un objeto singular que existe como publicación autónoma y que circuló entre los lectores interesados sin que mediara el nombre de Rivera Garza en un principio” (2019, p. 145). De tal forma que lo primigenio para Rivera Garza fue conseguir que una editorial se diera a la tarea de publicar a un poeta “sin rostro”. Acción que suponía un reto para la propia autora, puesto que la poesía, como afirma Mario Benedetti, es un género poco vendible y por ello, son muy pocas las editoriales que se arriesgan a su publicación (Benedetti, 1981, p. 13); y aún más cuando el texto resulta ser de un escritor desconocido. De ahí que Rivera Garza mande el poemario, bajo la máscara escritural de Anne-Marie Bianco, a una editorial independiente como Bonobos, que le apuesta más a la poesía que al producto mercantil de la novela:

Hace ya casi un año, en noviembre de 2006, recibí vía correo, y de manera por demás inusual (el paquete fue enviado al domicilio en el que viví solo hasta los 13 años), el manuscrito de *La muerte me da*, acompañado de una pequeña nota en la que su autora me pedía que considerara dicho material para ser publicado dentro de la serie de poesía del sello editorial que dirijo. Desde luego, no solemos recibir este tipo de peticiones o, al menos, no de esta manera, ya que Bonobos es todavía una pequeña editorial independiente que privilegia en sus publicaciones a una cierta poesía cuyo valor de cambio en el mercado editorial es casi nulo (Matías, 2007, p. 7).

Sin embargo, lejos de ser el único lugar posible en donde Rivera Garza pudiera publicar un poemario de un poeta “sin rostro”, lo relevante del envío del texto a Bonobos fue que el editor, aún a riesgo de no saber de quién era realmente el poemario, y tras sospechar que el propio apellido Bianco pudiera ser una broma literaria real, decidió publicarlo. Con esta acción, Santiago Matías le otorgó una supuesta identidad a un nombre inventado: Anne-Marie Bianco nació como la autora del poemario *La muerte me da*:

(...) el nombre de su autora: Anne-Marie Bianco. En ese momento, no recordaba a ningún poeta, ya local o regional o, inclusive, continental, con ese nombre. Su apellido, sin embargo, me resultaba familiar (...) una pequeña editorial independiente puede darse ciertos lujos: este, por ejemplo: publicar a una autora sin rostro en un mundo donde el rostro se ha convertido en una especie de dictadura. O este otro: apostar por un texto, por un puro texto, por el texto. Este libro está, pues, en lugar de ese encuentro. Es el texto que, sin rostro, se abre con la parsimonia de una pregunta, de un acertijo. A los lectores les corresponderá, si así lo deciden, construir ese rostro e implicarse, si fuera necesario, en el enigma (Matías, 2007, pp. 7-11).

Significativamente, Santiago Matías comenzó a forjarle un rostro “concreto” al nombre de Anne-Marie Bianco; reafirmando, aún más, el juego premeditado que Rivera Garza había construido a lo largo de su texto: el poemario es un texto “sin poeta” y la supuesta “poeta” es una entidad sin rostro alguno. Por consiguiente, el poemario empieza a subsistir por sí mismo. La poesía comienza a sobrevivir de su propia esencia poética. El rostro ya no importa más. Lo primordial es ver al texto como una entidad viviente, única, que se significa a sí mismo. Situación que le viene perfecto a la novela: al materializar entidades ficticias como Anne-Marie Bianco, Rivera Garza no solo consolida la intriga textual, sino que además nos presenta la idea simbólica de la “castración” del propio texto. Idea que también

es vislumbrada por Carlos Abreu Mendoza, cuando hace la aclaración de que lo trascendental de la novela (el discurso más privilegiado y, por ello, el más significativo a lo largo de toda *La muerte me da*) es la poesía:

Ahora bien, el discurrir natural de la típica investigación criminal no se muestra linealmente, sino interrumpido, 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 este ocupa un lugar destacado dentro de la obra de Rivera Garza (2010, p. 295).

Para la escritora mexicana, siguiendo la propuesta estética de Pizarnik, un poemario carente de un autor físico se asemeja mucho a la idea de un hombre castrado: en ambos casos, el significante referente que les da un valor simbólico (el autor para el poemario y el miembro para los hombres) ha sido eliminado. La falta de significados crea un vacío para la referencialidad simbólica del lector y, por esa misma razón, la novela le causa una cierta “extrañeza” o *shock*. Es decir, aparece lo que la poeta argentina denomina como un “juego de sentido”; que no es otra cosa que tensar tanto al significante como al significado de las palabras hasta un punto límite, para que el propio sentido de las mismas cambie rotundamente. Al respecto, en un ensayo dedicado a la figura de Pizarnik, César Aira señala que en los textos de la autora argentina “(..) no hay juegos de palabras (..) Los juegos en su poesía son de sentido, no de palabras. Las palabras están tomadas en su bloque de Significante y Significado, de modo que en su funcionamiento predomina el segundo” (2004, p. 74).

Esta “extrañeza” que se crea en el lector es fundamental para las pretensiones literarias de Rivera Garza, ya que es lo que consigue igualar la castración de los hombres en la novela con la castración textual que presenta el poemario de Bianco. Por consiguiente, cuando la escritora mexicana introduce en el penúltimo capítulo los poemas de la supuesta asesina, lo que en realidad está haciendo es dándole al lector una pista distractora; que, a su vez, instauro una especie de “juego de sentido” a la manera de Pizarnik. Recordemos que la autora está planteando en su novela una supuesta intriga policiaca, en la cual existen tanto pistas como distractores. Por consiguiente, cuando un lector ávido por resolver el misterio

de “Los hombres castrados” y descubrir al asesino se topa con el poemario de Bianco, este puede resultarle algo “extraño” y, por eso mismo, etiquetarlo como un supuesto distractor, como un elemento de poca trascendencia para la pesquisa policiaca; tal y como acontece páginas atrás con el ensayo de la autora. No obstante, gracias al juego simbólico de la castración poética que está proponiendo Rivera Garza, un lector mucho más consciente y analítico puede visualizar que el poemario es en realidad una pista relevante para que se pueda establecer una contextualización más apropiada del caso policiaco de “Los hombres castrados”: la castración de los cuerpos es una alegoría de la castración del texto mismo, en este caso el poemario. Por tal motivo, el poemario de Bianco se convierte no solo en una pálida pista de quién puede ser el asesino, sino que también en una manera de imaginar a quién se está castrando a lo largo del texto. No por nada en el primer poema, a la hora de describir los hechos ocurridos y la escena del crimen, la voz lírica comienza a configurar una relación íntima entre los homicidios y la escritura:

*Me pides una historia. Me [tachado]
un regreso: a la sangre (esa sangre): me pides
mis notas.*

*Una historia: Terror y conmoción causó. Un hallazgo.
El cuerpo sin vida de un hombre. El interior de un
callejón. La cara vendada. Atado de pies y manos.*

*Una manera de adjetivar: Brutal homicidio.
Infortunado ciudadano. Trágico caso. Mayúscula
sorpresa.*

*Una manera de narrar: ...las muñecas permanecían
amarradas con cinta y los brazos estirados hacia
enfrente de su cabeza...*

El lugar de los hechos (Bianco, 2007, p. 17).

Como bien sabemos, a lo largo de toda la novela la solución nunca llega por parte de los personajes mismos: la Detective, al igual que todo el cuerpo policial, fracasa en la captura del criminal. En un proceso cercano a la “anti-deducción” borgiana,

el texto propone mediante una prolepsis una solución mediática a un caso que nunca pudo resolverse: “Hay un hombre en la pantalla y, luego, casi de inmediato, hay dos hombres. El primer hombre señala al segundo, describiéndolo. Dice: este es el asesino. Hay silencio. Una pausa. Luego aparece un comercial” (Rivera Garza, 2010: 293).³ Precisamente, esta “anti-deducción” surge en la novela como un artilugio para hacer despertar al lector y meterlo dentro de una dinámica de la lectura. La razón principal de ello es que solamente el lector puede tener acceso a la llave primigenia para resolver el caso: el poemario de Bianco, publicado en Bonobos. De tal manera que la situación real de la novela de Rivera Garza no es presentar una narración policiaca con final resuelto, sino una obra abierta en donde el lector, en su afán por intentar comprender los hechos ocurridos, hace dialogar a los dos textos en cuestión en busca de respuestas.

Este es el marco transcendental que la escritora mexicana necesita para hacer funcionar su engranaje narrativo y poético: el lector tiene que ser partícipe de la investigación policial, para luego ir transformando en una investigación de tipo textual. Tanto el lector como los personajes mismos saben que Bianco es un posible rostro inventado y que solamente en la investigación textual y minuciosa se puede develar el posible rostro que se oculta tras esa máscara. Por ello, la propia Detective, en un guiño sutil hacia el lector, expresa lo siguiente en la parte final de la novela:

Tocó el pequeño libro de líneas rotas y posó, con cautela, como quien evita un daño, la mirada sobre su cubierta (...) –Anne-Marie Bianco –murmuró. Luego levantó la mirada. No sé por qué en lugar de sentirme descubierta me sentí protegida bajo esa mirada—. ¿Será siempre la respuesta un nombre falso? Las dos nos sonreímos (Rivera Garza, 2010, p. 352).

Es en este punto, en donde podemos notar el interesante y cautivador juego textual que consigue Rivera Garza mediante la entrada de personas reales a la ficción y la salida de personajes ficticios a la realidad. Por un lado, tenemos que en la novela la propia escritora se configura dentro de su propio universo narrativo: en la narración, el personaje de la Informante, de nombre Cristina, hace alusión a

³ Sobre esta cuestión, Laura Alicino señala que: “Las transgresiones que *La muerte me da* nos ofrece, hacen que esta novela pertenezca a la categoría de la *antidetective fiction*. Se trata de una tendencia narrativa que surge a partir de los años noventa y es deudora del universo planteado por Borges. Esta categoría abarca una serie de textos cuya investigación no llega a la resolución final, frustrando la necesidad de restablecer el orden burgués, que era prerrogativa del relato policial clásico. Emerge la figura del detective frustrado, que no puede (quizás ni siquiera quiere) encontrar la verdad” (2014, p. 182)

la misma Cristina Rivera Garza. Situación que Gerard Genette denomina como “metalepsis”: “(..) el término *metalepsis* [apunta] a una manipulación [... de] relación casual que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (2004, p. 15). Y por el otro, tenemos a un personaje que traspasa los límites de la ficción para materializarse en el universo de lo real: la presunta asesina de la novela se despliega en la realidad vía la publicación de un supuesto poemario (*La muerte me da*) en la editorial Bonobos, bajo la máscara escritural de Anne-Marie Bianco. Esto último es un claro ejemplo de lo que Genette nombra como “antimetalepsis”, es decir, la salida de la ficción a la realidad (2004, p. 31).

Ahora bien, lo que estas *metalepsis* quieren reflejar dentro del juego textual es que todo se centra en la construcción de cuerpos sin nombres y nombres sin cuerpos. Es decir, lo que la escritora mexicana está logrando con ayuda de la *metalepsis* es la de presentar tanto a los personajes como a los textos mismos como organismos textuales vivos; elementos que pueden ser independientes y subsistir sin la presencia significativa del autor. Rivera Garza entiende, tal y como lo concibió Michel Foucault, que el autor no es otra cosa que “...una indicación, un gesto, un dedo apuntando hacia alguien; en una cierta medida, es el equivalente de una descripción [...]” (Foucault, 1999, p. 336). Por consiguiente, la figura de autor, enmarcada dentro de la producción ideológica del propio texto, actúa siempre de lado de lo simbólico, de lo falocéntrico. En otras palabras, el “nombre de autor” representa el dominio ideológico-cultural que tienen las instituciones patriarcales dentro de la producción textual del lenguaje mismo:

el nombre del autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse que “esto ha sido escrito por fulano”, o que “fulano es su autor”, indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto (Foucault, 1999, p. 338).

Esta es la razón primordial por la cual la novela no duda en romper con todas las directrices posibles que hacen del lenguaje un esclavo del campo de lo simbólico: en primer lugar, está la idea de un poemario real escrito por una máscara ficcional (la muerte o nulificación simbólica del autor); y en segundo, se encuentra la creación de un lenguaje alejado de todo significado (el asesinato de la escritura). Y gracias a esto, la imagen del hombre castrado puede actuar como una premisa

para desajustar la estructura simbólica de la víctima: lo masculino (el hombre castrado) pasa al campo de lo femenino, de la victimización del lenguaje. Así, la obsesión de la asesina por la muerte cobra mayor relevancia cuando los cadáveres de “Los hombres castrados” pasan a transformarse en otro tipo de registro textual: la acción mutiladora ha convertido al texto en una especie de cadáver, un “texto-cadáver”; es decir, un tipo de texto que ahora deber ser “diseccionado” para posteriormente ser re-interpretado de una manera distinta.

Sin embargo, aquí hay que hacer un paréntesis con la obra: en el periodo en que se escribió *La muerte me da* el tratamiento social de la muerte era de otra forma y no como actualmente lo concebimos; señalamiento que la propia autora ha ido realizando en trabajos posteriores. La creciente situación de la violencia social en México y el aumento de los muertos y desaparecidos le han dado una nueva re-significación a la muerte: los muertos ya se convierten en parte de nuestra vida diaria, una especie de “necropolítica”. En su ensayo *Los muertos indóciles* (2013), Rivera Garza afirma que los organismos ya han dejado de ser seres necesariamente vivos; por el contrario, la realidad violenta ha transformado todo lo existente en entidades aparentemente muertas. La experiencia cercana de la muerte (la paranoia a la muerte y la amenaza a la desaparición) han subvertido nuestras prácticas cotidianas. Bajo estas circunstancias, Rivera Garza desarrolla la idea del “cadáver textual”, que no es otra cosa que una producción textual que ha sido impregnada de una violencia sociocultural real y palpable (Rivera Garza, 2013, pp. 35-36); muy diferente a la propuesta de “texto-cadáver” que utilizamos para nuestro análisis de la novela.⁴

ANTE LA PLANCHA DE DISECCIÓN, UNA PALABRA

A partir de las ideas expuestas anteriormente, podemos afirmar que el eje trascendental de *La muerte me da* se configura en el campo de acción de la asesina:

⁴ En *Los muertos indóciles* la escritora mexicana define al “cadáver textual” de la siguiente manera: “Las condiciones establecidas por las máquinas de guerra de la necropolítica contemporánea han roto, por fuerza, la equivalencia que unía al cuerpo textual con la vida. Un organismo no siempre es un ser vivo [...] En circunstancias de violencia extrema [...] Un organismo puede muy bien ser un ser muerto [...] el cuerpo textual se ha vuelto, como tantos otros organismos que alguna vez tuvieron vida, un cadáver textual [...] el carácter mortuorio de la letra, el aura de duelo y la melancolía que acompaña sin duda a cualquier texto, pero pocas veces las relaciones entre el texto y el cadáver han pasado a ser tan estrechas, literalmente, como en el presente. La Comala de Rulfo, esa tierra liminar que tantos han considerado fundacional de cierta literatura fantástica mexicana, ha dejado de ser un mero producto de la imaginación, o del ejercicio formal, para convertirse en la verdadera protonecrópolis en la que se genera el tipo de existencia (no necesariamente vida) que caracteriza a la producción textual de hoy” (Rivera Garza, 2013, pp. 35-36).

“Los hombres castrados” solamente adquieren una mayor trascendencia vía su transformación en instrumentos vivos para desajustar la “palabra muerta” que produce el sistema falogocéntrico. En consecuencia, siguiendo a la asesina por medio de la investigación textual de ambos textos (la novela y el poemario), el máximo crimen es el realizado a la “palabra muerta”: el verdadero asesinato está centrado en la “castración del lenguaje”; en alejar a las palabras del dominio de lo simbólico. Por lo cual, el “mutilamiento del lenguaje” provoca que el texto se convierta en un “texto-cadáver”. Mientras que los personajes, así como el lector mismo, se embarcan en una búsqueda por resolver el caso de “Los hombres castrados”, el mayor homicidio se anda realizando y constituyendo a lo largo de las páginas de la novela: la conformación del poemario. De hecho, en uno de los pasajes de la novela se nos deja entrever esta situación:

La Periodista de la Nota Roja apareció frente a la puerta de mi oficina un último día de febrero. Al principio pensé que se trataba de una broma o de una intervención organizada por estudiantes [...] —Estoy escribiendo algo sobre el caso de los Hombres Castrados —dijo con una voz muy baja, entrecortada casi, mientras trataba de sostenerme la mirada [...] Un libro -dijo y bajó la mirada—. Para mí —añadió—, no para el periódico (Rivera Garza, 2010, pp. 50-51).

Inclusive, a lo largo de todo el segundo capítulo (dedicado, significativamente, a los mensajes enviados por la asesina a la Informante) se nos repite una y otra vez la trascendencia que tiene la escritura y, por ende, el propio poemario: “A ti también te gustaría esto. Mi letra. Esta manera como resbala la pluma sobre la hoja, sin compasión [...] Mi tinta. Tu sangre. Esta marca, Cristina. Inolvidable. Lo verás. Me llamo Gina Pane. Y acabo de cortarte” (Rivera Garza, 2010, p. 85). De tal manera que el poemario no funciona como el texto desenmascarador del crimen; por el contrario, el pequeño libro de “líneas rotas” es en realidad la escena del crimen, en donde reside el cuerpo asesinado y castrado de la palabra misma. Por ello, en uno de los poemas de Bianco podemos leer lo siguiente:

*Ir a la muerte.
Hacer preguntas acerca de la muerte.
Tomar fotografías de la muerte. Callarse
junto a las imágenes de la muerte. Tener frío.
Escribir sobre la muerte. Sobre las preguntas acerca
de la muerte.*

*Escribir: muerte. Separar las sílabas. Desentrañar
letras.*

Escribir la muerte. Abrirla.

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

No volver nunca de la muerte.

Quedarse en la muerte (2007, p. 23).

Con el poemario la asesina muestra su verdadero arte de matar, su forma sádica de violentar el universo patriarcal de los discursos (las frases y las palabras). En las páginas de la novela los homicidios de “Los hombres castrados”, además de fungir como agentes distractores (los motivadores de una supuesta investigación policial), se transfiguran en elementos que preparan e inician el camino hacia el verdadero asesinato: la “mutilación del lenguaje”. La castración del cuerpo masculino por el filo del cuchillo se metamorfosea en el corte de la palabra por los signos de puntuación: el cuerpo es mutilado de la misma forma en que el lenguaje es descuartizado. Bianco hace de la acción homicida un acto poético:

Te regalo la línea pordiosera inacabada letal.

*Póntela en la puerta del cuerpo (la boca para que
entiendas) (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 coca

*Una línea de luz: una espada. Ese atardecer. Un
horizonte.*

Una línea de palabras (rotas aldabas)

*Una línea de puntos (y de puntos y comas). Una línea
de puertas semiabiertas.*

La línea de tu falta. La línea de tu pantalón.

La línea telefónica (agónica).

La línea que te parte en dos (Bianco, 2007, pp. 24-25).

Sin embargo, lo realmente perturbador no es contemplar a la voz poética que se va desplegando como una “mutiladora del lenguaje”, sino la de comprender que uno mismo como lector también está realizando una acción homicida. Bianco es la creadora de un lenguaje mortuorio y letal; provocando así que el propio lector se dé cuenta de que el acto mismo de lectura es una forma de castración constante del pensamiento. Con su arte poético Bianco demuestra que toda acción literaria es una acción descuartizadora; de ahí que la asesina, en uno de los mensajes dirigidos a la Informante, mencione lo siguiente: “El que analiza, asesina. Estoy segura de que sabías eso, profesora. El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos” (Rivera Garza, 2010, p. 88). Por consiguiente, cuando la asesina toma el rostro fantasmagórico de Anne-Marie Bianco lo primero que hace es afirmar que ella no es la única que está matando, castrando, asesinando, descuartizando, mutilando, por el contrario, el lector del poemario también está ayudando a la realización del homicidio de la palabra: con su lectura, el lector se convierte en partícipe del asesinato violento del lenguaje patriarcal.

Es gracias a cada una de las escenas planteadas en los diversos poemas como la voz poética seduce al lector y lo transporta a un universo poético de violencia y muerte. Y es en este punto, en donde el receptor se encuentra ante una escena inverosímil: una autopsia. Uno como lector no solo se queda impactado de apreciar cómo el lenguaje es cercenado por los signos de puntuación, sino que también se impacta de saber que él mismo se ha convertido en un testigo fidedigno de la “disección” del “texto-cadáver”. Por tal motivo, en el poema “Las escenas visibles” Bianco, haciendo la advertencia de que “(este no es un poema narrativo)” (2007, p. 35), nos presenta, paradójicamente, la narración de una autopsia; y no cualquier autopsia, sino más bien la autopsia que se le realiza a la “palabra muerta”:

*In situ: un cuarto, una habitación, un rectángulo, una
página.*

El cuerpo en el centro.

Una plancha. Una manguera. Una cubeta.

Un personaje de ficción: el cadáver.

Un personaje de ficción: el muertero.

(una historia de amor).

*Las herramientas: una sierra, un cuchillo, un martillo.
(cosas del oficio).*

*La acción: la piel de la cara, hacia arriba. Una máscara.
Lo propio de la muerte es desnudar. La sierra sobre el
cráneo: el ruido y el olor a humo y a sesos. El cuchillo
en el vientre; hacia arriba. Sobre el esternón,
el martillo. Cric. Crac [...]*

*El escritor: un forense que anota lo que sale de adentro.
El lector: el ministerio público que testifica los hechos.
(una historia de amor).*

El olor a sangre sobre todo eso (Bianco, 2007, p. 34-35).

El lector, petrificado ante la escena de muerte, se transforma inevitablemente en un partícipe de los acontecimientos. Así como la asesina muestra dentro de la novela los cuerpos mutilados de “Los hombres castrados”, Bianco también presenta en el poemario el cuerpo poético de su víctima: el cuerpo cercenado del lenguaje; el cráneo martillado y expuesto de la palabra. Es decir, el asesinato y la castración de los hombres combinados con el asesinato y la autopsia del cuerpo del lenguaje dan como resultado que el texto adquiera la nueva faceta de “texto-cadáver”. Situación que le permite a Rivera Garza, vía el personaje trascendental de la asesina (Anne-Marie Bianco), “castrar” el lenguaje simbólico para imprimirle un nuevo significado a la palabra: la palabra es castrada, destajada y examinada en la plancha de disección con la finalidad de conseguir un trastrocamiento de la esencia falogocéntrica del lenguaje.

Sabiendo que la “muerte” de la palabra abre un camino de posibilidades hacia la constitución de una nueva prosa poética (tal y como lo concebía Pizarnik), Bianco construye también en el poema una relación amorosa y mortuoria entre el poeta/Bianco/asesina con los propios lectores del poemario (que también vendrían siendo la Informante y la Detective, si es que hacemos mucho hincapié en el final de la novela). Una especie de relación que va surgiendo con la investigación policiaca, y que se va consolidando gracias a la investigación textual que nosotros hacemos como lectores de la novela y el poemario en su conjunto. Por tal motivo, el lector se convierte en una de las piezas fundamentales dentro del proyecto estético de Rivera Garza, puesto

que su acción permite una re-significación más profunda de los poemas presentados por Bianco.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Gracias a este juego de máscaras, de cuerpos sin nombre, de investigaciones textuales y del asesinato poético de la palabra, Rivera Garza da pie a la construcción de un lenguaje que intenta escapar de los dominios del campo de lo simbólico. Por lo tanto, la idea de presentar a un hombre castrado dentro de la narración se transforma en un elemento trascendental para el propio desajuste del orden patriarcal, debido a que un hombre castrado 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). Esto mismo pasa con la escritura: al ser “castrado” (el “asesinato” y la “disección” de la palabra descrito por Bianco), el lenguaje pierde todo su referente simbólico, su significado concreto; lo que provoca que esta nueva “escritura mutilada” pueda alejarse del dominio falocéntrico. En resumidas cuentas, la novela *La muerte me da* es un intento por sabotear, mediante la violentación y mutilación de las palabras, el sistema falocéntrico y simbólico que impera dentro del lenguaje mismo. Al fin de cuentas, Rivera Garza ha logrado crear una novela policiaca de “textos-cadáveres”: una propuesta poética y narrativa de un lenguaje mucho más vivo y trascendental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, C. (2004). *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Abreu Mendoza, C. (2010). “Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites”. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (pp. 291-312). Ciudad de México: Ediciones Eón / University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas.
- Alicino, L. (2014). “Lo *fantástico intertextual* en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”. En B. Greco y L. Pache Carballo (Eds.), *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina* (pp. 181-191). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Benedetti, M. (1981). *Los poetas comunicantes*. Ciudad de México: Marcha Editores.
- Bianco, A. M. (2007). *La muerte me da*. Toluca: Bonobos / Tecnológico de Monterrey.

- Close, G. S. (2014). “Antinovela negra: Cristina Rivera Garza’s *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico”. *MLN*, 129(2), pp. 391-411.
- Cruz Arzabal, R. (2019). *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cruz Arzabal, R. (2019). “La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza”. En R. Cruz Arzabal. (Coord.), *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 137-165). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estrada, O. (2010). *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*. Ciudad de México: Ediciones Eón / University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas.
- Flórez, M. (2011). “*La muerte me da*, con las manos en la masa metaficcional e intertextual de la novela policiaca posmoderna”. En A. Cortazar y R. Orozco (Eds.), *Lenguaje, arte y revoluciones ayer y hoy: New Approaches to Hispanic Linguistic, Literary, and Cultural Studies* (pp. 104-117). Newcastle: Cambridge Scholars.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, (Vol. 1) (trad. de M. Morey). Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez-Negrón, S. (2016). “Literary Obstnacy: Violence and the Literary in Cristina Rivera Garza’s *La muerte me da* (2008)”. *Hispanic Studies Review*, 1(1), pp. 46-56. <https://hispanicstudiesreview.cofc.edu/article/33989-literary-obstnacy-violence-and-the-literary-in-cristina-rivera-garza-s-la-muerte-me-da-2008>
- Hind, E. (2010). “Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*”. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (pp. 323-338). Ciudad de México: Ediciones Eón / University of North Carolina at Chapel Hill / UC-Mexicanistas.
- Littschwager, M. (2014). “Fragmentos de la violencia fronteriza: una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y 2666 (Roberto Bolaño)”. *FIAR: Forum for Inter-American Research*, 4(1), pp. 23-52. <http://interamerica.de/current-issue/littschwager/>
- Matías, S. (2007). “Ciertos lujos”. En A. M. Bianco (Ed.), *La muerte me da*. Toluca: Bonobos / Tecnológico de Monterrey.
- Mazucca, O. L. (2012). *La mujer detective en la literatura latinoamericana -tres ejemplos* (Tesis de doctorado). University of Albany, New York.

- Meléndrez, C. (2010). “La ciudad como identidad”. *Sin frontera*, pp. 1-23. https://ufsinfronterasp2010.weebly.com/uploads/2/8/5/1/2851833/c.melendrez_la_ciudad_como_identidad.pdf
- Negrete Sandoval, J. É. (2019). “La escritura en la narrativa de Cristina Rivera Garza: hurtos, apropiaciones, trazos de la otredad textual”. En R. Cruz Arzabal (Coord.), *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 111-136). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Newland, R. (2013). “*La muerte me da* y su representación literaria de lo (in)visible: una aproximación alternativa a la violencia del género”. *Catedral Tomada*, 1(1). <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/12>
- Palma Castro, A.; Quintana, C.; Lámbarry, A.; Ramírez Olivares, A. y Ríos Baeza, F. (2015). *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Puebla: Ediciones Educación y Cultura.
- Parodi, C. (2010). “Cristina Rivera Garza, ensayista y novelista: el recurso del método”. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (pp. 73-84). Ciudad de México: Ediciones Eón / University of North Carolina at Chapel Hill / UC Mexicanistas.
- Prieto Rodríguez, A. J. (2018). “*La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza. Cuerpos desmembrados y de(s)generamientos o instrucciones para leer una novela”, *Kipus*, (44), pp. 13-31.
- Quintana, C. (2014). “L'esthétique du crime chez Cristina Rivera Garza”. En F. Aubès y F. Olivier (Eds.). *Le Crime: Figures et figurations du crime dans les mondes hispanophones, II* (pp. 37-47). París: Sorbonne Nouvelle.
- Ramírez Olivares, A. (2014). “La voz femenina en la novela policiaca como elemento primordial en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza y *Campo de sangre* de Dulce Maria Cardoso”. En M. López; Â. Fernandes; I. Araújo Branco; M. Borges; R. Baltazar y S. Miceli (Eds.), *ACT 29. Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica: Novas Perspectivas em Diálogo* (pp. 59-66). Lisboa: Universidad de Lisboa.
- Rivera Garza, C. (2010). *La muerte me da*. Ciudad de México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles*. Ciudad de México: Tusquets.
- Ruffinelli, J. (2008). “Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza”. *Nuevo texto crítico*, 21(41-42), pp. 33-41.
- Sánchez Becerril, I. (2013). “Subversión del género en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, y *Efectos secundarios*, de Rosa Beltrán”. En C. Reverte Bernal (Ed.), *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana* (pp. 1264-1275). Madrid: Verbum.