

Estrategias de autoficción fabuladora en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza

Strategies of autofabulation in Cristina Rivera Garza's La muerte me da

Elizabeth Martínez Murcia ^a elizabeth.murcia88@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-9976-0649>

^a Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, México

Recibido: *Mayo / 06/2021* • Aceptado: *Junio/02/2021* • Publicado: *Agosto /30/2021*

RESUMEN

En este artículo se aborda la cuestión de la autoficción fantástica o autofabuladora, teniendo como eje su especificidad que la lleva a establecer un pacto de lectura ambiguo que impide la confusión entre el autor y su personaje, imposibilitando que se realice una lectura en clave autobiográfica de estas autoficciones. Esta reflexión se plantea realizando un acercamiento a la obra *La muerte me da*, de la mexicana Cristina Rivera Garza. El objetivo es ejemplificar las estrategias narrativas de que se sirve esta forma autoficcional para construir su ambigüedad. En esta obra específica, podemos identificar que dichas estrategias se presentan en dos grupos: la combinación de referencialidad y ficción, y la adscripción al género policiaco.

Palabras clave: Autoficción, autofabulación, pacto de lectura, referencialidad.

ABSTRACT

This article is an approach to the subject of fantastic autofiction or autofabulation, having as an axis its specificity that makes it to establish an ambiguous reading pact which prevent us from mistaking the author for the character, making it impossible to read these autofictions as autobiographies. This reflection is proposed by making an approach to the work *La muerte me da*, by the Mexican writer Cristina Rivera Garza. The objective is to give an example of the narrative strategies that are used by this autofictional form to construct its ambiguity. In this specific work, it is possible to identify two groups in which such strategies are presented: the combination of referentiality and fiction, and the adscription to crime fiction.

Key Words: Autofiction, autofabulation, reading pact, referentiality.

INTRODUCCIÓN

La autoficción es todavía un género que suscita controversia. No faltan teóricos y críticos que la consideren irrelevante, pasajera o superficial (Alberca, 2017; Freixas, 2018). Que proliferen los detractores del género nos habla no tanto de posibles deficiencias como del momento en que nos encontramos en su historia. El concepto *autoficción* está ya lejos de ser nuevo, cuando han pasado más de 40 años desde que Serge Doubrovsky lo propusiera. Sin embargo, es en las últimas décadas que se puede hablar de un auge del género; sobre todo, si nos concentramos en el caso hispanoamericano, como será aquí el objetivo. No es de extrañar, pues, que la teorización y la crítica que giran en torno al tema tengan como uno de sus principales móviles, por una parte, el consenso por lo menos respecto a algunos parámetros para su caracterización y estudio, y por otra, el señalar las imprecisiones, e incluso irrelevancias, para las que se presta el concepto.

En semejante contexto, me ha parecido pertinente abordar en este artículo una cuestión de singular relevancia para el estudio de la autoficción y que, sin embargo, al menos en nuestro ámbito hispanoparlante, ha sido descuidada. Trataremos aquí, pues, el asunto de la autoficción fantástica o autofabuladora, particularmente a partir de la singularidad de la que dota al género: el hecho de que imposibilita una lectura biográfica de las obras. Esta reflexión se plantea realizando un acercamiento a la obra *La muerte me da*, de la mexicana Cristina Rivera Garza, con el objetivo de ejemplificar el mecanismo por el cual este tipo de autoficción guía la lectura lejos del simple cotejo biográfico.

Uno de los primeros y más importantes estudiosos del género es Vincent Colonna, entre cuyos méritos se encuentra el haber propuesto una tipología de la autoficción. Para este autor, existen cuatro tipos: la autoficción fantástica, la biográfica, la especular y la intrusiva (2004, pp. 67-147). En el presente artículo, me concentro en las dos primeras, partiendo de la consideración de que las otras dos son, en realidad, en gran medida, más estrategias autoficcionales —que incluso aparecen en otros géneros— que tipos de autoficción. Me permito, asimismo, hacer una precisión más. Y es que, en adelante, no utilizaré el término

autoficción fantástica, pues me parece que se presta, por lo menos, a una imprecisión importante: al corresponderse con el nombre de un género literario particular ya existente, fácilmente dará la impresión de que, cuando se habla de este tipo de autoficciones, se está refiriendo a obras con características que las vinculan con dicho género, siendo que la realidad es que pueden contener elementos fantásticos, pero no es un requisito indispensable. Así, los términos que se utilizarán para referir esta variante son, indistintamente, *autoficción fabuladora* y *autofabulación*.

Para Colonna, en este tipo de autoficción, el autor se localiza en el centro del texto de la misma manera que en una autobiografía; sin embargo, está inmerso en una historia irreal. Se genera, pues, un doble, un personaje completamente ficcional, que resulta imposible confundir con el autor (2004, p. 75). Esta imposibilidad adquiere relevancia no sólo para hacer notar la amplitud de posibilidades que manifiesta la autoficción, sino, sobre todo, porque ofrece una perspectiva distinta ante uno de los problemas más comunes cuando se lee o trabaja autoficción y que, incluso, es usado como argumento por sus detractores: la lectura en clave biográfica de la autoficción.

En el ámbito de habla hispana, al menos en un principio, hemos privilegiado la producción, y sobre todo el estudio, de la autoficción biográfica, es decir, la más realista y más cercana a la autobiografía. Dicha cercanía, en no pocas ocasiones, ha favorecido que las obras de este género sean abordadas en una clave puramente biográfica. De esta manera, la autoficción llega a ser vista como indistinguible de la autobiografía o la novela autobiográfica. Con ello, se ha argumentado la inutilidad del término. La presencia del fenómeno es tal que, incluso estudiosos que pretenden realizar un acercamiento favorable al género, terminan convirtiéndolo, en sus trabajos, en una mera colección de datos históricos-biográficos. Y limitan sus análisis al simple cotejo de éstos.

El problema aquí es que al efectuar la lectura de autoficciones (de cualquier tipo, incluso cuando se maneja como estrategia y no como género de la obra) desde esta perspectiva, se está rompiendo el pacto ambiguo. Es decir, aunque las obras sean en principio

autoficcionales, si el lector o estudioso insiste en abordarlas de esta manera, no se estaría hablando propiamente de autoficciones, pues gran parte de su especificidad radica precisamente en dicha ambigüedad. Ésta, por lo demás, sólo puede concretarse con la colaboración del lector que la recibe como tal.

No cabe duda de que el estudioso, como todo lector, tiene pleno derecho de apegarse o no al pacto que propone el texto. En este sentido, poco puede reprochársele a alguien que, pese a toda advertencia teórica, decide hacer una lectura autobiográfica de una autoficción. En cambio, sí es necesario subrayar que, aunque libre, esta alternativa no permite acercarse a la autoficción, pues diluye la ambigüedad (Cuecuecha, 2013, p. 35). Me atrevo, pues, a reprocharnos la necedad en cuanto ésta llega a convertirse en evidencia de lo que muchos detractores de la autoficción acusan: la imprecisión del término, lo innecesario de implementar un nombre distinto para una práctica que se ha venido haciendo desde siempre sin mayores complicaciones: la lectura en clave autobiográfica de una novela.

Trabajar autoficciones, pues —y esto ya han tratado de dejarlo claro bastantes teóricos, comenzando, por supuesto, con el Manuel Alberca de *El pacto ambiguo* (2007)—, no es, no debería ser un simple proceso de disección encaminado a la identificación de referencias extratextuales. Lo único que parece lograrse con esto es volver irrelevante el hablar de autoficción. En primera, por la ruptura del pacto de lectura ambiguo por obra y gracia de un lector poco colaborativo, o poco instruido. En segunda, porque las múltiples riquezas del texto quedan en una mera colección de curiosidades históricas.

Encontramos que, como señala Colonna, en las autoficciones fabuladoras, la patente presencia de la ficción, tanto en la temática como en la estructura, llega a imposibilitar que el lector ceda a la tentación del mero cotejo biográfico que tan recurrentemente acecha al lector de las biográficas. Estaríamos hablando, así, de que la libertad del lector, que a veces llega a ser vista casi como absoluta, tendría ciertos límites, al menos cuando hablamos de autoficción fabuladora. Los propios elementos con que se configura el pacto de lectura lo vuelven, más que un compromiso al que el lector se adhiere libremente, una pauta al menos

general y, a lo pronto se antojaría decir que inconsciente, velada, que guiará el encuentro con la obra.

En el caso de *La muerte me da*, publicación de 2007, es posible ubicar dicha dificultad para entregarse libremente en una lectura totalmente biográfica, por una parte, en los recursos empleados para la configuración del pacto de lectura ambiguo: el protocolo onomástico, la referencialidad, la intertextualidad y la hibridación textual. Por otra parte, se encuentra también en la adscripción genérica de la obra que, además de autoficción, es una novela policiaca. El género y la temática que aborda: la violencia, el crimen, el asesinato, la pulsión sexual en función de la pulsión de muerte, despiertan en el lector una suerte de pudor que impide concretar una identificación plena entre la autora de carne y hueso y la autora implícita de la obra.

Así, en los párrafos siguientes, se analiza el caso concreto de esta novela de Cristina Rivera Garza. Se aborda la forma en que se configura el pacto de lectura ambiguo y las particularidades que permiten identificarla como una autoficción fabuladora en la que, independientemente de elementos como el protocolo onomástico y las referencias extratextuales, resulta imposible la confusión de la figura autoficcional (autora implícita-narradora-personaje) con la autora real de la obra.

Entre la referencialidad y la ficción

Un primer elemento de importancia en la configuración del pacto ambiguo de lectura en *La muerte me da* es la constante mezcla de referencias a la realidad extratextual y de indicios patentes de que lo que el lector tiene enfrente es, sin duda, una construcción ficcional. Las referencias extratextuales que se encuentran en esta obra van desde que una de las protagonistas coincide con la autora real e implícita en nombre y ocupación, docente universitaria de Literatura, hasta la crucial presencia de obras y artistas reales, e incluso la aparición, como cuarto apartado de la obra, de un artículo académico sobre Alejandra Pizarnik titulado “El anhelo de la prosa”, firmado por la Dra. Cristina Rivera Garza, adscrita al ITESM campus Toluca, y que dice estar sometido a dictamen por la revista *Hispanamérica*.

Esta revista existe realmente, pero, el interesado en cotejar los datos se dará cuenta de que no hay ningún artículo con el título mencionado en los archivos de dicha publicación.

Independientemente del cotejo de los datos, estos elementos que pertenecen a la realidad extratextual actúan en el texto como vínculo con los géneros referenciales: autobiografía, crónica, etcétera. El artículo “El anhelo de la prosa” pudiera no existir fuera de la novela y, sin embargo, se le está presentado anclado no sólo con la referencia a una publicación real, sino a una institución educativa y al propio nombre civil de quien firma el libro en el plano de la realidad.

Otro elemento fundamental en la autoficción es el protocolo onomástico. El hecho de que coincidan en nombre la autora del texto y su personaje-narradora las vincula irremediamente. Esta coincidencia, que, en general, puede manifestarse de distintas formas (en iniciales, anagramas, segundos nombres, apodos, datos específicos, etcétera), en esta obra particular se presenta de la forma más transparente posible: el nombre de ambas es idéntico. A esto se le suman las referencias mencionadas que nos señalan que el personaje, igual que la autora, tiene una trayectoria académica y literaria. Este vínculo entre ambas es tradicionalmente característico de los géneros literarios referenciales. Pero también constituye un elemento *sine qua non* de la autoficción, ya que es uno de los principales anclajes que tendrá la obra con la realidad externa, y es la principal forma en que el autor se introduce dentro de su narración.

En la autoficción fabuladora, como hemos dicho, esta introducción no se referiría a la identidad entre el personaje y el autor, sino más bien a la ficción de sí mismo que elabora dicho autor. Se trata, pues, del elemento crucial que nos lleva a considerar que el autor es y no es, simultáneamente, su personaje (Genette, 1993, p. 67). En otras palabras, podría considerársele el corazón mismo de la ambigüedad autoficcional.

Frente a estos guiños a la realidad extratextual, en la obra aparecen elementos que nos impiden olvidarnos de que estamos frente a una construcción ficcional, completando con ello la ambigüedad que la sitúa entre dos pactos: el ficcional y el autobiográfico. Entre dichos

elementos, destacan la organización en apartados y capítulos, la presencia de epígrafes, las citas constantes a la obra de Alejandra Pizarnik y la configuración de la narración en torno de éstas. Son todos factores que nos recuerdan de manera constante el carácter ficcional del texto que tenemos entre las manos. No se trata, por ejemplo, de un diario íntimo publicado por azar ni de una autobiografía que, aunque reconoce la falibilidad de la memoria, se compromete a la sinceridad. Se trata de una narración perfectamente consciente de sí misma, de su carácter artificial de construcción artística. Un texto que, además, emplea cuanto recurso le es posible para guiar su propia lectura.

Los intertextos pizarnikianos, por ejemplo, van mucho más allá de ser meras referencias literarias, y se constituyen en un elemento crucial para la comprensión plena de la obra, al grado de que incluso podemos ver que la historia en sí está construida en estrecha relación con estos fragmentos. Así, en cada uno de los cuatro asesinatos que integran el misterio que se intenta resolver a lo largo de la narración, aparece un fragmento distinto de un poema de Pizarnik que mucho nos dice sobre el caso criminal en general, sobre la víctima concreta, su muerte y las motivaciones que guían a su asesina:

Cuídate de mí, amor mío / cuídate de la silenciosa en el desierto / de la viajera con el vaso vacío / y de la sombra de su sombra [escrito con esmalte de uñas sobre una pared en la primera escena del crimen]. [...] AHORA BIEN: Quién dejará de hundir la mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. La lluvia pagará. Pagará el trueno. A Aurora y Julio Cortázar [formado con letras recortadas]. [...] Dice que no sabe del miedo de la muerte del amor / dice que tiene miedo de la muerte del amor / dice que el amor es muerte es miedo / dice que la muerte es miedo es amor / dice que no sabe [escrito en el suelo con lápiz labial]. [...] Es verdad, la muerte me da en pleno sexo [formada con piedrecillas de un lago cercano] (Rivera Garza, 2007, pp. 22-23; 31-32; 32-33; y 70).

Como podemos observar al aislar los fragmentos y leerlos juntos, éstos van mucho más allá de ser un mero adorno para conferir cierta complejidad al asesino, la asesina, y su firma. Parecen presentar una suerte de resumen de la obra. Los temas estructurales de ésta (la vinculación entre las pulsiones humanas de sexo y muerte), incluso la psicología de la asesina, se dejan entrever en estos fragmentos: “cuídate de mí, amor mío [...] El frío pagará. La lluvia pagará. Pagará el trueno [...] dice que la muerte es miedo es amor [...] la muerte

me da en pleno sexo”. Es decir, los intertextos aparecen de forma tan precisa que se antojan no como elementos secundarios o complementarios de la obra, sino como partes estructurales e incluso anteriores (en los cimientos) de ésta.

La introducción de fragmentos de poesía a lo largo de la obra cumple diversos propósitos. Con el recurso a fragmentos de la obra pizarnikiana, *La muerte me da* no sólo explicita sus intertextos, sino que además dibuja puentes entre la plena ficción y la realidad extratextual, al mismo tiempo que crea un pacto de lectura específico, autoficcional, pero también que está en consonancia con el género policiaco. Los fragmentos poéticos aparecen como vacíos dentro del texto, los cuales el lector deberá llenar no sólo en el contexto de la resolución de un crimen, sino también en relación con la temática general de la obra, en un sentido incluso alegórico y aun psicoanalítico.

Otro de los factores que evidencian la factura ficcional del texto está relacionado con la hibridación genérica. Aunque *La muerte me da* es una novela y, en concreto, una novela policiaca y una autoficción, presenta algunos elementos que nos permiten hablar de algún grado de hibridación genérica. Dos de ellos ya han sido mencionados: la notable presencia de la poesía (tanto en los intertextos pizarnikianos como en el mismo estilo lingüístico que toma la obra en distintos momentos) y el capítulo que se presenta en forma de ensayo. Otros elementos de hibridación importante lo constituyen el fuerte vínculo con el lenguaje visual, el cual se manifiesta mediante écfrasis, y la inclusión de fragmentos periodísticos que, aunque ficcionales, son presentados incluso visualmente como si se tratara de extractos de publicaciones reales. En este momento, no ahondaremos más en dichos elementos, por exceder el propósito concreto del artículo. Queda apuntada, no obstante, su importancia y mi intención de trabajarlos a detalle en otra oportunidad.²

² Un análisis detallado de *La muerte me da* como autoficción que incluye estos factores constituye un capítulo de la tesis doctoral que me encuentro desarrollando en la UAM-I.

El género policiaco, factor determinante de ficción

A partir de lo ya dicho, se hace evidente la dificultad de justificar una lectura biográfica de esta obra de Rivera Garza con sustento en la forma en que se presenta. Tendríamos que obviar la clara hechura ficcional. Y, sin embargo, elementos de este tipo no son ajenos tampoco a las autoficciones biográficas, sin que con ello se impida que el lector (esto es, aun el lector experto) abandone el pacto autoficcional en favor de una lectura biográfica. En este sentido, la adscripción genérica a la novela policiaca y la temática que roza el tabú, parecen ser factores más determinantes al momento de establecer el referido *pacto de lectura guiado*. Son estos elementos los que, a fin de cuentas, constituyen su especificidad como autofabulación.

El argumento de *La muerte me da* gira en torno a una serie de asesinatos caracterizados por el interés que muestra su perpetradora hacia la poesía de Alejandra Pizarnik y porque cada uno de los cuatro cadáveres, todos de hombres jóvenes de clase media y relacionados con el campo de las humanidades, aparece con una herida sangrante en el lugar donde deberían estar los genitales: todos fueron castrados. Junto con los asuntos de la muerte y de la violencia, aparece unido irremediabilmente el de la sexualidad, el impulso erótico. Como en la propia poesía de la argentina que constituye el intertexto crucial, en *La muerte me da* el impulso de muerte es indisociable de la pulsión sexual:

Que el Amante de la Gran Sonrisa Iluminada pudiera considerarme [...] aún dentro del humor cómplice que precede a las sesiones amatorias, una castradora, me resultó bastante divertido. Tanto como para sostener, un rato después, un meditabundo silencio en el momento mismo en que él cerraba los ojos y exhalaba, con fruición, con gestos de dolor, con algo de desvarío, el aliento de su gozo. Ése. El último. [...] Todavía me veo verlo: un cuerpo dentro de otro, imbricados, exhaustos. Su sexo engullido por el mío. Grandes hazañas, sí. Los dos cuerpos. [...] La piel erizada por lo que observo: la falta. La inaudita castración. Por lo que no se puede observar. Aún espero el advenimiento de la sangre. Una gota. Un flujo. La marea (Rivera Garza, 2007, pp. 39-40).

Ella, la narradora, el personaje que dice llamarse Cristina Rivera Garza y ser profesora de literatura no tiene reticencia de presentarse como sospechosa de los asesinatos. Su relación

con el caso de los castrados se vuelve tan cercana desde el principio, al ser también la Testigo, que comienza incluso a penetrar en otros aspectos de su vida. La aparición fantasmal del primer hombre asesinado la acompaña desde el momento en que lo encuentra en el desde entonces llamado callejón del Castrado. Y, como se observa en el pasaje citado, sus propios encuentros con el amante de la Gran Sonrisa Iluminada se vinculan ahora con los asesinatos mismos. Y es que, con ecos de George Bataille, la narradora, la protagonista, la autora implícita nos recuerda la cercanía de los actos de amar y de comer; en el acto amoroso el sexo masculino es engullido, hay una castración momentánea, aparente, y quizá simbólica.

Ahora bien, ¿quién tendrá la osadía no ya de afirmar, sino de creer que esa Cristina Rivera Garza sospechosa de ser una asesina serial, esa Cristina Rivera Garza que convive con el fantasma del primero de los castrados (de quienes, por lo demás, no sabemos sus nombres ni, por ejemplo, la ciudad donde murieron), esa Cristina Rivera Garza que combina fantasías de violencia y sangre mientras narra sus encuentros amorosos, es la misma Cristina Rivera Garza escritora, ente civil cuya biografía y logros profesionales podemos fácilmente consultar en los múltiples trabajos realizados sobre ella, en sus mismos libros, o en el sinnúmero de páginas electrónicas dedicadas a la materia?

Por más que la identidad onomástica y las constantes referencias extratextuales nos sembraran la tentación de abogar por una identificación que justificara la lectura biográfica de la novela, esta obra nos enfrenta a una temática tan chocante que no podemos sino recordar lo que sobre el arte obsceno y la autoficción como *ready-made* expone la francesa Annie Richard:

El *ready-made* autobiográfico participa de la fuerza de cuestionamiento del movimiento estético del obsceno contemporáneo. Versión literaria del arte obsceno, la autobiografía tiene siempre, sin duda, algo de obra osada, obra límite que implica la exposición cada vez más directa del creador y el contacto del lector con una realidad cruda e impactante. [...] La obscenidad actúa, ante todo, como fuerza de emergencia: ofensa al pudor, capta la atención y se aleja de lo comúnmente aceptado. La significación artística consiste en obligar al lector o espectador a interrogarse sobre la indecencia percibida. Más radicalmente la obscenidad, al transgredir las

prohibiciones, trastoca el orden de las cosas y sus fundamentos dualistas (2013, pp. 85-86).

Richard habla de un obsceno autobiográfico, donde el pudor actúa para subvertir las convenciones y encuentra una expresión privilegiada en la narración de vivencias eróticas. Aquí, no obstante, ese pudor se manifiesta en un sentido distinto: impidiendo la identificación total entre autora y personaje. Es decir, en este caso no habría un trastoque de los valores tradicionales, sino que más bien, la obra se sirve de éstos para estructurar un aspecto de su estrategia narrativa. Esto no quiere decir, por supuesto, que se elimine la invitación a la autocuestionamiento que, de acuerdo con la misma teórica, hace la autoficción a su lector. Esto se hace evidente al preguntarnos por qué ciertos temas pueden hacernos identificar una obra, que en otras circunstancias leeríamos neciamente como autobiográfica, como autofabulación. Así como en el tratamiento que la obra hace de elementos que no hemos podido tratar en este artículo, como la transgresión del orden dualista, y particularmente de las concepciones tradicionales sexo-genéricas que se relacionan con este roce con el tabú que empapa la novela.

CONCLUSIÓN

Como se ha visto, *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, conjuga una serie de estrategias autoficcionales con las que crea un pacto de lectura ambiguo particular, en el que se limita la libertad del lector, al mismo tiempo que se requiere su participación. La combinación de estrategias narrativas ficcionales con referencias extratextuales y modos intermedios, así como su adscripción al género policiaco, y, en concreto, la temática desde la que se aborda y la forma en que se actualizan sus convenciones, permiten clasificar esta obra como una autoficción fabuladora.

Confirmamos, pues, con Colonna, que este tipo de autoficción lleva intrínseca en sus particularidades la imposibilidad de reducir la lectura a un catálogo de datos biográficos-históricos por cotejar. Con ello, esta forma autoficcional se separa de la autobiográfica y se independiza de los géneros cercanos con los que se suele confundir ésta. Constituiría, así, la

expresión autoficcional por antonomasia, claramente discernible, por encima de esa otra forma a la que muchas veces se ha reducido el género.

REFERENCIAS

- Alberca, M. (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Pálido fuego: Málaga.
- _____. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva: Madrid.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Tristram: Mayenne.
- Cuecuecha Mendoza, M. D. (2014). *María Luisa Puga. De la autobiografía a la autoficción*. UAM-I/Ediciones del Lirio: México.
- Freixas, L. (2018). “Contra la autoficción”. *Letras libres*. <https://letraslibres.com/revista/contra-la-autoficcion/>
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Lumen: España.
- Richard, A. (2013). *L'autofiction et les femmes. Un chemin vers l'altruisme ?* L'Harmattan: París.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. Tusquets: México.



Estrategias de autoficción fabuladora en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza

(Elizabeth Martínez - Murcia) Por [Revista Kolpa](#) se encuentra bajo una [Licencia Creative Commons–No Comercial–Sin Derivadas 3.0 Uported](#).