

EL CONSUMO TEXTUAL Y LA CRESTA DE ILIÓN DE CRISTINA RIVERA GARZA

Emily Hind

RESUMEN

La literatura no-consumible de Cristina Rivera Garza se evidencia en su novela *La cresta de Ilión* (2002), la cual se basa en la literatura también no-consumible de la cuentista mexicana Amparo Dávila. El término “no-consumible” intenta describir un texto que resiste a la memoria y al dominio de los lectores; el texto niega la asimilación o la “digestión” fácil. Dentro de la exploración crítica de la literatura resistente a la lectura, se contempla el discurso que Rivera Garza construye a través de los textos de su predecesora sobre el poder del lenguaje, la identidad inestable y el triunfo de lo irracional. Al final del análisis, el tema de la historia oficial como literatura fija y fácilmente digerida aparece por el manejo en la novela de Juan Escutia como existente sólo a través de otros textos. Así, Rivera Garza demuestra que la literatura oficial prefiere hablar desde un centro muerto. Como resultado, los márgenes literarios donde se encuentran Rivera Garza y Dávila connotan unos textos más vivos, aunque tal vez más olvidables, del paisaje literario mexicano.

Palabras clave: Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila, literatura no-consumible, historia oficial, escritoras mexicanas.

ABSTRACT

Non-consumable literature by Cristina Rivera Garza appears in her novel *La cresta de Ilión* (2002), which takes inspiration from the similarly non-consumable literature of short story writer Amparo Dávila. The term “non-consumable” intends to describe a text that resists readers’ memory and mastery; the text denies assimilation or easy “digestion.” Within the critical exploration of literature resistant to reading, the present article contemplates the discourse regarding the power of language that Rivera Garza constructs through her predecessor’s texts. At the end of the analysis, the theme of official history as a fixed and easily digested literature surfaces through use of Juan Escutia in the novel as extant only through other texts. In this way, Rivera Garza demonstrates that official literature prefers to speak from a dead center. As a result, the literary margins where Rivera Garza and Dávila operate connote texts that are more alive, though perhaps more forgettable, among the Mexican literary landscape.

Key words: Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila, non-consumible literature, official history, Mexican women writers.

1. Apartado biobibliográfico

Además de escribir poesía, cuentos y novelas, Cristina Rivera Garza (n. Matamoros, Tamaulipas, 1964) trabaja como profesora de historia en la Universidad Estatal de San Diego, California. Vive en San Diego con su hijo. Posee maestría y doctorado en historia de la Universidad de Houston (1990-1995) y una licenciatura en sociología de la Universidad Nacional Autónoma de México (1981-1985).

El relativo anonimato de Rivera como autora coexiste con los numerosos premios literarios que ha recibido (éstos están enumerados en la bibliografía activa) y con múltiples becas: la del Sistema Nacional de Creadores (2003-2005), la del *National Endowment for the Humanities* (2000-2001) y las del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; una para poesía (1999-2000) y otra para narrativa (1994-1995). Sin embargo, Rivera sigue casi tan desconocida como era antes de la aparición de su primera novela, *Nadie me verá llorar*. Ésta se basa en el tema de la tesis doctoral de Rivera: el manicomio La Castañeda. En un correo electrónico Rivera admite ser una escritora poco conocida e independiente: “Por dios, no me siento famosa (si fuera así no te estaría respondiendo a estas preguntas, ¿no crees?, jajajaja), ¡ni tampoco integrada a ningún grupo literario o no literario!”

2. El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza

El presente ensayo pretende examinar el planteamiento de una literatura no-consumible como aparece en la segunda novela de Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión* (2002). El término “no-consumible” intenta describir el opuesto de la literatura que lleva a una asimilación o “digestión” fácil; esta literatura no-consumible resiste a la memoria y al dominio de los lectores. En *La cresta de Ilión*, Rivera sugiere que no es la primera escritora que elabora esa resistencia literaria hacia la asimilación al incluir el personaje Amparo Dávila. Devotos de letras mexicanas reconocerán a Dávila como poeta y cuentista nacida en Pinos, Zacatecas en 1928. Hoy en día, Dávila no publica y reside en San Luis Potosí en una suerte de exilio literario de la capital política y cultural, México D.F.

En *La cresta de Ilión*, Rivera maneja los cuentos de Dávila para producir una absoluta ambigüedad. El presente ensayo busca elucidar y explorar las contradicciones de la escritura difícilmente consumible de Rivera sin intentar resolverlas.

Un resumen de *La cresta de Ilión* debe destacar la marginación del protagonista anónimo después de que conoce a Amparo Dávila. En una coincidencia misteriosa, Dávila y la ex-amante del protagonista llegan la misma noche a la casa de éste y se hospedan con él. Estas dos mujeres inventan un idioma sin enseñarlo al protagonista, aunque el jefe de este último resulta ser proficiente en la lengua. El protagonista, ahora hostigado dentro de su propia casa, continúa trabajando como médico en el Hospital Municipal, llamado la Granja del Buen Reposo, donde se albergan pacientes terminales y donde encuentra un manuscrito de Amparo Dávila que ella misma busca. El protagonista lee el manuscrito sólo para perderlo. Al final de la novela, el protagonista es internado en la Granja para después volver a su casa bajo la vigilancia de Moisés y Gaspar, dos guardianes que remiten al cuento homónimo de Dávila. Rivera aumenta la ambigüedad de la trama al mostrar que, inexplicablemente, el protagonista llega a hablar el idioma de sus huéspedes.

En la última página, el protagonista admite que es mujer, aunque previamente disfrutó de su pene en relaciones sexuales. Se refiere al protagonista con el masculino por ser más conveniente para diferenciarle de las dos otras mujeres. Esta identidad inestable del protagonista se extiende a la joven Dávila, quien no se conoce y admite: “no sé si soy o no Amparo Dávila” (139). Por esta indeterminación, Rivera impide que el público lector logre precisar el carácter de los personajes. Los aspectos centrales de *La cresta de Ilión*, entonces, abarcan la carencia de identidad estable, la carencia de una lógica esperada y la carencia de una trama resuelta.

Más allá de Dávila, otros antecedentes para *La cresta de Ilión* parecerían encontrarse en la literatura modernista europea, que también busca frustrar la fácil comprensión del texto. Cuando Rivera explica que además del hueso pélvico, la cresta iliaca del título de su novela también se refiere al lugar de donde el héroe Ulises parte de regreso a Ítaca después de la guerra, es difícil evitar la alusión a Joyce en adición a Homero.

No obstante, a diferencia del *Ulises* (1922) modernista, Rivera emplea los textos precursores, es decir los de Dávila, para profundizar los enigmas sin permitir que *La cresta de Ilión* se descodifique por un paralelismo racional con la escritura de Dávila¹.

Dada la hermética ambigüedad y la ausencia de transiciones racionales entre un suceso y otro en *La cresta de Ilión*, tal vez se hermana más con la poesía que con la tradición novelística. En un correo electrónico a la autora, la propia Rivera comenta que la obra del poeta tijuaneño Noé Carrillo Martínez influye sobre la novela. Ciertamente, las olas, las alas y los árboles de los poemas de *Aquí debería estar tu nombre* (1998) anticipan los mismos elementos en *La cresta de Ilión*. Rivera también saca del manuscrito inédito del tercer libro de poesía de Carrillo la pregunta repetida en cursiva en su novela, “¿*Qué sé yo de las grandes alas del amor?*”. Parece que la resistencia a la fácil digestión de *La cresta de Ilión* se nutre de la técnica poética para desafiar las expectativas del público lector respecto a un texto de prosa.

El desafío a la lógica en *La cresta de Ilión* continúa el proyecto de irracionalidad que Rivera emprende en su primera novela, *Nadie me verá llorar* (1999). Allí, Rivera elabora una contradicción poco característica del género de la tradicional novela histórica. *Nadie me verá llorar* recupera el registro histórico del manicomio mexicano La Castañeda a la vez que complementa y refuta esos datos con la invención. Rivera imposibilita una lectura lógica de su texto al ostentar una discrepancia entre los síntomas de la protagonista. Los lectores quedan con la duda de si la protagonista habla de más y si es loca. Rivera también presenta incompatibilidad respecto al significado de los síntomas: ¿hablar mucho es la salud o la enfermedad? ¿Los médicos o los pacientes son más sanos? La novela apoya todas estas posibilidades sin decidirse por una en particular.

En *Nadie me verá llorar*, el resultado de la irracionalidad es impedir que la crítica domine el texto. Por la anarquía textual, los lectores no pueden establecer una jerarquía que les proporcionaría mayor dignidad o sofisticación por encima de la protagonista. Junto con las múltiples interpretaciones de la protagonista que se abren en *Nadie me verá llorar*, la novela rechaza la idea de un desarrollo social lineal. El texto cuestiona la racionalidad de la ciencia y ridiculiza a los personajes que creerían en el progreso².

Sólo Joaquín, el “fotógrafo de putas” y adicto a la morfina, evita caer en la trampa de profesar creencias racionales y positivistas. Esa descreencia habilita a Joaquín para escuchar a la protagonista “loca”, Matilda, a quien Joaquín investiga en la biblioteca. Rivera insiste en la irracionalidad de estas investigaciones al insertar la figura de Joaquín en una narración informada por estas investigaciones. Según la cronología de la novela, Joaquín no podría ofrecer un

pañuelo a la joven Matilda durante el primer viaje de ésta a la capital porque en ese momento Joaquín todavía no la ha visto por primera vez. La presencia anacrónica de Joaquín ocurre tres veces en la novela y subraya el artificio de la investigación histórica³.

La interpretación que mejor conserva las posibilidades narrativas que la novela plantea es aceptar la irracionalidad de su narrativa. Con *La cresta de Ilión*, Rivera persigue ese proyecto narrativo de elaborar contradicciones irresueltas. Sin duda, el manicomio en *Nadie me verá llorar* corresponde al moridero en *La cresta de Ilión*, donde el laberinto racional se comprueba como una jerarquía excesiva por la fragilidad del médico protagonista. De la misma manera en que funciona el anacronismo concerniente a Joaquín y Matilda ya detallado en *Nadie me verá llorar*, que sirve para dudar de los estudios históricos, *La cresta de Ilión* juega con un curioso anacronismo que cuestiona la realidad misma. Si Amparo Dávila conoce al protagonista desde cuando éste era árbol, un dato que Dávila expone en el segundo capítulo, los dos se conocen desde antes de que Dávila cruce el umbral de la casa del protagonista en lo que parece ser el primer encuentro. Esta contradicción en la cronología compone sólo una de varias contradicciones de la novela y evidencia su relación con la primera novela de Rivera.

No obstante la coherencia del proyecto literario evidente en las dos novelas, la obra de Rivera tiende a atraer una recepción negativa en un principio. En la columna “Escalera al cielo”, publicada en el periódico *Reforma*, Sergio González Rodríguez nombra *La cresta de Ilión* el “peor libro del año” de 2002. Más tarde, el mismo periódico difunde la opinión favorable de Christopher Domínguez Michael, quien opina que *La cresta de Ilión* complementa *Nadie me verá llorar* para acabar de convencer al crítico de que Rivera es “una artista de la prosa de los que sólo aparecen unos cuantos cada década”.

De la misma forma, la primera novela de Rivera inicialmente topa con desdén editorial sólo para recibir su apoyo más tarde. Por haber ganado el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero de 1997, *Nadie me verá llorar* obtuvo la publicación obligatoria por parte de la editorial Tusquets. La primera edición de *Nadie me verá llorar* forma parte de la colección roja de Tusquets, “La Flauta Mágica”. Según Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, esta presentación de “roja” representa “algo parecido al desván: una fórmula de autodescalificación por parte de la propia editorial” (154).

Aún así, *Nadie me verá llorar* encuentra una cálida recepción crítica al merecer el Premio Nacional de Novela IMPAC-CONARTE-ITSEM 2000. La entrega de este premio estimula la reedición de la novela con Tusquets como parte de la colección Andanzas, la más prestigiosa serie con portada negra donde también se publican *La cresta de Ilión* y la segunda colección de cuentos de Rivera, *Ningún reloj cuenta esto* (2002). *Nadie me verá llorar* todavía gana un tercer reconocimiento, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2001. Evidentemente, la literatura resistente al consumo fácil no agrada a todos, pero como se ve en la aprobación que más tarde logran los textos de Rivera, su proyecto merece un análisis cuidadoso.

De manera opuesta, los textos de la precursora de Rivera, Amparo Dávila, primero encuentran el éxito y después el olvido. El último volumen de Dávila, *Árboles petrificados* (1977), se publicó con la prestigiosa editorial Joaquín Mortiz y recibió el Premio Xavier Villaurrutia en 1977. En 1978, se re-editaron sus dos volúmenes anteriores de cuentos, *Tiempo destrozado* (1959) y *Música concreta* (1964), bajo el título *Muerte en el bosque* (1978).

No obstante esos logros, la contribución de Dávila se caracteriza por su fugacidad. Durante un homenaje para Dávila en Bellas Artes, Emmanuel Carballo declara: “En 1998, Dávila sólo es conocida y apreciada como cuentista por algunos maestros universitarios y unos

cuantos críticos literarios. Su obra está agotada y nuestros escasos lectores jóvenes no saben de su existencia” (Hernández García: 8). Esta paradójica desaparición, un estar sin estar, viene a formar una de las contradicciones irresueltas en *La cresta de Ilión*, donde Amparo Dávila ocupa más de un cuerpo. Rivera presenta la Amparo Dávila madura o la “Desaparecida”, y una joven Amparo Dávila que pertenece a las “Emisarias”, o copias de Amparo Dávila, que intentan ayudar a la “Desaparecida”. El cultivo deliberado de la contradicción aparece de nuevo con una “Desaparecida” localizable por el protagonista a través de la guía telefónica. El carácter de Dávila es igualmente irresuelto. A la vez que Dávila representa una figura con quien se puede simpatizar por desaparecida, se puede temerla por sus poderes ambiguos.

La presencia contradictoria de las Dávila nunca se resuelve. Tampoco se aclara si la joven Dávila es una “Mujer Falsa”, como la llama el protagonista, ni se explica si la Dávila madura es la benévola “Verdadera” o una “Impostora” a quien le interesa destruir a las Emisarias, como llega a acusar la joven Dávila (132). A pesar de esas lagunas, *La cresta de Ilión* parece prometer una lógica más sistemática por los guiños narrativos que el texto lanza hacia el género detectivesco. Sin embargo, las coincidencias reveladas en la trama no llevan a ninguna idea inequívoca respecto de las relaciones entre los personajes. El protagonista emprende un viaje inverso a una tradicional trama detectivesca cuando reconoce que, en cuanto a la verdad, “yo sabía cada vez menos acerca de ella” (92). Esta explotación de la ambigüedad permite que el texto de Rivera se alinee con las dudas contemporáneas referente a una verdad unívoca. Rivera también hace eco de los textos de Dávila que rehúsan las expectativas genéricas, como nota Susan A. Montero (286).

Es importante notar que la inclusión de Dávila dentro de una novela escrita por otra mexicana rompe con la normativa literaria de letras mexicanas de mujeres. La norma excluye de las novelas escritas por mexicanas a otras autoras mexicanas, con algunas excepciones como Sor Juana Inés de la Cruz. Si una artista mexicana figura de manera significativa en una de las novelas de sus “hermanas”, la novelista suele mostrar la dependencia de tal artista hacia un hombre que actúa como musa y maestro. Adicionalmente, se tiende a retratar el fracaso de la artista⁴. Relacionado con esa ausencia y fracaso en los retratos novelísticos es la enfermedad de la ex-amante en *La cresta de Ilión*, en el momento de aparecer en la puerta de la casa del protagonista. La joven Dávila vincula esta enfermedad con una epidemia que podría ser fatal. Esa epidemia parece relacionarse con la “contagiosa” condición de la desaparición (30). Así, Rivera tal vez ofrece una razón por el poco entusiasmo de autoras mexicanas por incluir otras escritoras mexicanas dentro de sus novelas; es decir, las autoras no quieren contagiarse con la desaparición que experimentan escritoras como Amparo Dávila.

Dicho patrón literario también podría corresponder a los múltiples cuerpos y edades de Dávila: en lugar de depender de una musa hombre, el cuerpo múltiple de Dávila le permitiría servir como musa para sí misma. Rivera también abre la posibilidad de un triunfo artístico realizado por una mujer, porque las palabras de Dávila afectan al protagonista de Rivera de tal manera que éste admite un cambio de sexo. En *La cresta de Ilión*, Rivera declara la validez de la imitación y citación de la obra olvidada de una colega nacional.

En el contexto de la narrativa de Rivera, se puede entender el proyecto de ambas, Rivera y Dávila, como el de la creación de una literatura no-consumible. Ahora bien, hace falta una definición más precisa de este tipo de literatura. El término “no-consumible” se sugiere en *La cresta de Ilión* por las variantes de la palabra “digerir” que aparecen cuando el protagonista reconoce que no puede asimilar aspectos de su narración. Al describir su decisión de visitar a

la Amparo Dávila madura, el protagonista confiesa: “De no haber entrado, de no haber cruzado el umbral de su puerta, estoy seguro que habría podido **digerir** esta historia como lo había hecho en el pasado con tantas otras” (énfasis mío, 135). La imposibilidad de digerir los sucesos de la novela advierte su carácter no-consumible. No sólo Dávila sino también la ex-amante representa un elemento sin digerir. El protagonista comenta que dentro su pasado amoroso, su ex, “La Traicionada”, marca un caso excepcional porque, “[e]xcepto por la historia de la Traicionada, todas las demás fueron **digeridas** con puntualidad, y con puntualidad olvidadas” (énfasis mío, 57).

Aun más evidencia para considerar *La cresta de Ilión* como un texto no-consumible aparece en tres cuentos de Dávila citados en la novela de Rivera. En lugar de explicar *La cresta de Ilión*, los textos de Dávila complican la novela.

El segundo epígrafe en *La cresta de Ilión* se extrae de “Patio cuadrado”, el primer cuento en la colección *Árboles petrificados* de Dávila. Este cuento proporciona varias frases que Rivera repite a través de su novela, tales como “Se va a matar”, “Estoy muerta” y “Yo comencé a retroceder, a retroceder. . .”; esta última frase experimenta leves variaciones en el texto de Rivera.

La escena clave de “Patio cuadrado” es la final: cuando un individuo se niega a vender un libro a la protagonista, ésta se lanza a la piscina donde se guarda el volumen. Puesto que el epígrafe en *La cresta de Ilión* no contiene la conclusión del episodio, algunos lectores no sabrán que una vez en la piscina la protagonista descubre que el agua es demasiado profunda y que está atrapada por “la tapa de un enorme sarcófago” (17). Al referirse al cuento de Dávila en *La cresta de Ilión* sin detallar la conclusión, Rivera alude a un vínculo entre la muerte y un engañoso deseo por la literatura que sólo los lectores de Dávila percibirán.

“Patio cuadrado” se parece a otro cuento de Dávila que Rivera cita por extenso, “Tiempo destrozado” de *Muerte en el bosque*. En la penúltima de las escenas oníricas de “Tiempo destrozado”, la protagonista trata de llevar libros sin costo de una tienda, pero pesan demasiado. Una vez que resulta imposible conseguir un libro, la tienda se convierte en una tumba; los muros con sus “libreros vacíos” son “como ataúdes verticales” y allí una presencia amenazadora acecha a la protagonista (90)⁵. En ambos, “Patio cuadrado” y “Tiempo destrozado”, las protagonistas de Dávila acaban la búsqueda por los libros con las manos vacías y envueltas en una lucha por la vida. El uso de estos cuentos dentro de *La cresta de Ilión* conduce a una definición del carácter de la novela. Se entiende que el texto de Rivera no consiste en un libro como objeto adquirible ni mero entretenimiento. Al contrario, *La cresta de Ilión* es una carnada intragable que invita a los lectores a perseguir el texto hasta que ya no les importe la literatura y teman a la muerte. Dos características importantes de la literatura inasimilable son su irracionalidad y su habilidad para limitar y aprisionar al aspirante a ser su lector.

Claro, se podría efectuar una lectura feminista de “Tiempo destrozado” y “Patio cuadrado” para explicar que las protagonistas de Dávila no logran adquirir la literatura por una prohibición contra la mujer literaria. El peligro a muerte que amenaza a las lectoras fracasadas apunta hacia la seriedad de esa prohibición. Sin embargo, la posibilidad interpretativa para esta literatura inalcanzable de Dávila que la entiende como un ejemplo de la literatura no-consumible brinda la noticia adicional de que esta literatura resiste la memoria de los lectores-personajes.

La literatura inalcanzable y por ende inmemorable de Dávila reaparece en *La cresta de Ilión* con el misterioso manuscrito de Amparo Dávila. El protagonista encuentra el

manuscrito en el archivo del internado Juan Escutia; lo lee, se olvida del contenido y lo vuelve a perder. El manuscrito perdido e inmemorable en *La cresta de Ilión* representa el vacío. Este no-libro simboliza quizá el ejemplo superlativo de la literatura inasimilable. De esta manera, Rivera no sólo triunfa sobre los críticos al preservar el texto fuera de su alcance, sino que también arma una defensa ingeniosa de Dávila. Si la literatura no-consumible elude la memoria, sugiere que la “Desaparecida” crea literatura destinada al olvido no por su carácter insignificante sino por ser inasimilable. Una clave del mecanismo con que esta literatura se vuelve indigerible se relaciona con el desafío a la lógica narrativa esperada. Al no conformarse con los esquemas esperados, los textos retan la capacidad de los lectores para categorizarla de manera memorable.

Esta literatura agresiva que se escapa de los poderes digestivos del público podría entenderse como una amenaza a no sólo los lectores sino también a otros textos. Es decir, tal vez la literatura no-consumible de Rivera amenaza digerir los textos de Dávila. Es cierto que Rivera aparenta llevar a cabo no una coexistencia literaria sino un consumo cuando, sobre las dos últimas páginas de *La cresta de Ilión*, Rivera resume con citas exactas “Árboles petrificados”, un cuento de la colección homónima por Dávila. Las citas recogen frases desde la primera hasta la última página del cuento (156-7). Adicionalmente, se hace referencia a “Árboles petrificados” cuando la joven Dávila comenta que conoce al protagonista desde cuando éste era un árbol durante una vida anterior (19). El protagonista viene a creer en su pasado como árbol cuando visita a la Dávila madura (80). Este uso del texto precursor mantiene cierto respeto para el cuento de Dávila porque intima que el protagonista de Rivera es originalmente un personaje creado por Dávila.

Por otro lado, al fragmentar el texto de Dávila en el resumen, Rivera desequilibra el sentido del cuento de Dávila ya de por sí ambiguo. Este uso posiblemente “consumista” del cuento de Dávila que parece digerirlo o asimilarlo encuentra su explicación en el primer epígrafe de *La cresta de Ilión*, donde se reproduce un fragmento del texto de Steve McCaffery, *Panopticon* (1984). La selección del texto de McCaffery destaca la importancia del contexto para la interpretación. McCaffery escribe que “la marca no es en sí sino con relación a otras marcas” y que “las marcas buscan el buscador del sistema detrás de los eventos” (9).⁶ Esta idea implica que Rivera puede interpretar a Dávila a través del contexto de *La cresta de Ilión* sin dañar el texto precursor, porque el significado plasmado en un orden particular de señas no importa tanto como la serie de búsquedas por el sistema detrás de estas marcas. O sea, el significado más importante no radica en el objeto de la búsqueda sino en la buscadora: Amparo Dávila.

La citación de McCaffery facilita la estrategia literaria de Rivera dado que *La cresta de Ilión* advierte que la Amparo Dávila joven busca o la Dávila “desaparecida” o su manuscrito perdido. Ya sea una búsqueda de sí misma como persona o como texto, Amparo Dávila se convierte a la vez en la buscadora y en el sistema detrás de los eventos. En otras palabras, Dávila como autora controla las marcas sobre la página y de esta manera manipula el sistema del mundo literario detrás de los eventos. Por ende, en el texto de Rivera se posiciona a Dávila como el origen. También se explica el mundo como estrictamente literario, creado y afectado por palabras. Dentro de este mundo literario, se evidencia el carácter de Dávila como la fuente matriz cuando el protagonista de *La cresta de Ilión* concluye que, para él, Amparo Dávila representa “un lugar hacia el cual retroceder” (154). Entonces, los textos potencialmente consumidores de Rivera y Dávila demuestran un equilibrio entre sí. *La cresta de Ilión* atribuye la

existencia de su protagonista a una autora ajena y esta relación compensa el proceso de fragmentación y supresión que los textos de Dávila sufren en la novela de Rivera. Sin duda, esta relación inestable e indefinida entre *La cresta de Ilión* y los cuentos de Dávila se adhiere a las relaciones anárquicas desarrolladas en *Nadie me verá llorar*.

En *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila es un personaje en búsqueda de sí misma que, al mismo tiempo, funciona como autora con control sobre los eventos y así se explica el hecho de que la mirada de Dávila cambia las dimensiones del espacio; en dos ocasiones sus ojos crean un “efecto de expansión” (14, 43). La joven Dávila vuelve a mostrar poderes inesperados cuando resiste los efectos de la morfina que el protagonista le suministra. Quizá la inmunidad de Dávila hacia la droga luce las ventajas de la doble posición como autora y personaje. Aunque el protagonista actúa como personaje y narrador, a fin de cuentas éste no transcribe una historia “propia,” porque es Dávila quien parece influenciar los sucesos de la narración.⁷ El protagonista admite impotencia ante lo que escribe cuando en la Granja del Buen Reposo se malinterpreta una nota suya: “pero mi recado, aparentemente llano y sencillo, transparente, abierto, sin envés ni revés, se prestó al malentendido y la maledicencia” (149). Esta pérdida de control textual podría entenderse como una adopción de ideas derrideanas respecto a la independencia del lenguaje. Sin embargo, también puede ser que sólo Dávila domina ese mundo de palabras. La habilidad del protagonista de aprender la lengua de Dávila de manera espontánea sugiere que el lenguaje, aunque todopoderoso y regido por Dávila, ofrece una suerte de democracia. Si bien el protagonista no puede controlar el lenguaje ni escapar de él, por lo menos puede participar.

El personaje de Dávila injertado en la narrativa de Rivera corresponde a la tendencia del protagonista de “retroceder,” una acción que subraya la débil autoridad que el protagonista ejerce sobre su situación. Quizá Rivera, y antes de ella Dávila, eligen la acción de retroceder en lugar de avanzar para frustrar los intentos de identificar un progreso pragmático. El protagonista prestado no avanza ni progresa según los valores de su sociedad. Si *La cresta de Ilión* frustra el progreso racional, también parece despreciar el valor positivo que a veces se otorga a ese modo de pensar. Un detalle al parecer caprichoso de la novela describe la preocupación de la policía por recoger a las personas que “no tenían oficio ni producían beneficio alguno a la sociedad” para transportarles a instituciones como el moridero (68). La fuerza de lo irracional que sustenta la literatura inasimilable se opone a esta sociedad y se encarna en “la singular lógica del desaparecido” de Dávila, que desconoce “el orden de los factores en la relación causa-efecto” (26, 25). La perspectiva de Dávila contagia al protagonista de otro modo racional al grado que momentáneamente le resulta imposible “cualquier razonamiento habitual” (20). El disgusto del protagonista frente a la ilógica se desdice al final cuando el protagonista habla el idioma de Dávila y se convierte en mujer. Este triunfo del pensamiento davileano pasa a una escala mayor con la sugerencia de que el protagonista se asemeja al proponente famoso del pensamiento racional: René Descartes.

En la primera escena de *La cresta de Ilión*, el protagonista se encuentra en su sillón frente a una chimenea encendida. Su pose semeja la de Descartes, como este último la describe, en el momento de idear el método para descifrar el mundo según ideas racionales (Descartes 1986: 6). Rivera transforma la imagen del solitario Descartes frente a su estufa durante un invierno alemán: el protagonista de *La cresta de Ilión* padece la lluvia invernal de sus tierras que parecen estar entre Tijuana y San Diego. Al dividir la geografía de la novela entre la Ciudad del Norte y la Ciudad del Sur, Rivera redefine los tradicionales conflictos filosóficos entre Este y Oeste para situar el eje entre Norte y Sur. Por ser desorientadora, esta

orientación facilita el desarrollo de un texto inasimilable. Otra diferencia entre la escena famosa de Descartes y la del protagonista surge con la lectura que efectúa el personaje de Rivera en el momento de la llegada de Dávila. Por la relación ya detallada entre la literatura y la muerte, la lectura interrumpida del protagonista de Rivera no augura un futuro ni prometedor ni libre para él. Sin duda, el elemento impredecible e irracional que representa Dávila reta el ambiente de la Granja del Bueno Reposo que en su ausencia parecería un laboratorio de aislamiento geográfico y social perfecto para facilitar el pensamiento ordenado y racional que alaba Descartes⁸.

El mundo descifrable, predecible y jerarquizado de la Granja duplica sin idealizar las condiciones perfectas para el método de Descartes. La muerte siempre rodeando la Granja permite que los empleados se alejen del caos. Entonces, estos empleados viven a medias, “pisando el terreno de algo parecido solamente de manera remota a la vida” (34). Dado que la “irrealidad” del moridero en *La cresta de Ilión* viene a componer “una forma radical de libertad”, la vida regulada de la Granja parece aportar la liberación a que aspiraba Descartes para cuestionar todo menos unos conceptos preestablecidos (34). Esa libertad confinada a unos lindes bien marcados en la Granja se desafía por la joven Dávila, quien aprisiona al protagonista al introducir la irracionalidad que contribuye a su cambio de sexo y su adquisición de otro idioma. El cambio de sexo del protagonista niega otro principio favorecido por Descartes: la superioridad de la mente y su independencia del cuerpo. En *La cresta de Ilión*, se celebran los placeres sensuales y una inteligencia corpórea. El “regazo iluminado” de Dávila complementa el placer detalladamente descrito que experimenta el protagonista al ingerir el tabaco, el alcohol y el café (56). Parece que Rivera propone un paralelo entre el protagonista y Descartes para cuestionar la supremacía de la racionalidad y para mostrar el efecto potencialmente dominante y esclavizante de la irracionalidad sobre lo racional.

No obstante las enigmáticas mutaciones y multiplicidades del cuerpo en *La cresta de Ilión*, el elemento verdaderamente supremo en la novela es cerebral. El lenguaje decreta toda experiencia determinante en la novela y tal vez rebasa las habilidades humanas de controlarlo. Rivera puede desprenderse del desarrollo de una identidad estable para los personajes por ser el lenguaje su mayor enfoque. La propuesta de que el ser humano es sujeto a los efectos determinantes del lenguaje, que al parecer hasta influye sobre un cambio de sexo, crea un texto totalizante no en el sentido de un microcosmos, sino en el sentido de un mundo determinado por el lenguaje. Este dominio es posible porque la realidad misma en la novela se compone de lenguaje. El protagonista de *La cresta de Ilión* comprueba que el lenguaje constituye su realidad cuando la Dávila madura pregunta al protagonista si ha tocado las palabras.

Después de esa pregunta y antes de su respuesta, Rivera inserta una frase de “Tiempo destrozado”: “*Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible*” (141). Con esta frase, Dávila convierte el lenguaje en un elemento material. Así, en *La cresta de Ilión* la realidad se puede manipular a través del manejo discrecional del lenguaje porque el lenguaje es la realidad material. Si el mundo está hecho por lenguaje que una escritora del estilo irracional controla, se cancela el mundo estable regido por un Dios benevolente del que depende la filosofía de Descartes. Al no ser favorecido por un Dios benevolente, el protagonista se vuelve un ente manipulable, compuesto por lenguaje. De hecho, el protagonista piensa en sí mismo como escritura: “Ahí, a su lado [de la Dávila madura], dentro de su casa, me sentí como dentro de un paréntesis en una oración escrita en un idioma desconocido” (82). Por la imposibilidad del protagonista de retroceder más allá del lenguaje o escaparse de él, se somete a los pronunciamientos de las dos Dávilas y admite que es mujer.

El hecho de que no hay escape del lenguaje emerge a través de la asociación entre lenguaje y agua. Si el lenguaje iguala el elemento de agua, es imposible vivir sin lenguaje. Rivera elabora este vínculo que Dávila anticipa. Con el cuento “Patio cuadrado”, Dávila relata que los libros sumergidos en la piscina permanecen intactos porque “el agua es su elemento” (16). En *La cresta de Ilión*, Rivera recupera la relación entre lenguaje y agua con el idioma que inventan el ex-amante y la joven Dávila; este lenguaje se parece al sonido de la lluvia. La sílaba dominante en el lenguaje parece “replicar el eco de la lluvia, el momento en que una gota de agua cae pesada y definitiva sobre la corteza del mar” (40). La relación entre lenguaje y agua señala la manera en que el mar tranquiliza al protagonista. Éste observa que frente al mar deja de creer en la realidad. Tal vez al contemplar el mar como símbolo del lenguaje, el protagonista se rinde a ese poder transformativo: ya no hay que creer en la realidad porque sigue inestable y fuera del control del protagonista.

Aquí, se vuelve relevante el comentario de que, por su condición de desaparecida, la joven Amparo Dávila no existe: “Sólo un desaparecido como Amparo [...] podía actuar como si en realidad no existiera porque, he aquí la ausencia de paradoja, no existía en realidad” (25). Si Dávila no existe “en realidad”, significa que no existe “en el lenguaje,” lo cual apoya la idea ya mencionada en relación con el epígrafe de McCaffery. Posiblemente, Amparo Dávila existe detrás del lenguaje, como una manipuladora de las marcas. Para ponerlo de otra manera, si lo real es el lenguaje, lo irreal se halla más allá del lenguaje. La otra Dávila, la madura y “Verdadera”, también connota una existencia fuera de esta realidad o lenguaje. Cuando el protagonista visita la torre de departamentos donde vive la escritora madura, percibe una extraña irrealidad: “[el ambiente] sugería el estatismo de una fotografía muy pobre, muy mal tomada. Las cosas tenían esa patina de irrealidad, de brillante celuloide, de sonrisa a fuerzas” (134). Si todo es lenguaje, como ya se propone, Rivera parece argumentar que la Dávila, más allá del lenguaje, se vuelve menos real que los personajes manipulados por ella.

El poder supremo del lenguaje en *La cresta de Ilión* facilita el intento de concretizar la amenaza que la literatura no-asimilable representa para los lectores. Si el lenguaje es todo y si la literatura irracional crea la realidad, mientras la literatura racional como la de Descartes funciona como un elemento débil dentro de ese sistema, la literatura imposible de digerir de Rivera presenta un peligro. Aunque los lectores no pueden asimilar la literatura no-consumible, esta literatura sí puede consumirlos a ellos. Tal amenaza se relaciona con los esfuerzos narrativos por determinar la identidad de los lectores. Por ejemplo, al principio de la novela, el protagonista asegura que sólo las mujeres precisan de una explicación respecto de un deseo sexual (14-5). Más tarde, en el momento de retroceder, el protagonista cambia de perspectiva y presume que sólo las lectoras le habrán comprendido (101). Ya que esta decisión entre sexos también la tiene que tomar el protagonista, Rivera sugiere que los lectores no son tan distintos al protagonista. De allí se entiende que ambos campos están sujetos al hechizo de las palabras de Amparo Dávila. Como lamenta la joven Dávila, “[s]in las palabras de Amparo ya nada es lo mismo” (129). A lo largo del texto, la técnica de forzar a los lectores a identificarse con un sexo u otro evoluciona. Se refiere a “los hombres y mujeres” que han retrocedido y finalmente el protagonista prescinde de una referencia al sexo para dirigirse a “quien entiende” (102, 151). Esta evolución de la referencia al lector paulatinamente abandona la insistencia de identificarse con un sexo, pero sólo efectúa ese cambio después de advertir que los lectores son menos potentes que el texto mismo.

Para volver a la escena ya aludida de la vista al departamento “irreal” de la Dávila madura, es preciso señalar que el protagonista se fija en una anciana al lado de la piscina del

complejo de edificios que se quita sus lentes de sol para revelar que no lee el libro sobre sus muslos porque no tiene ojos (87). Este detalle podría entenderse como intimar la ceguera de la lectora de *La cresta de Ilión*. También, Rivera proclama la evidencia del propio texto: el protagonista percibe que, dentro de la piscina, “[u]n enjambre de ojos azules, perfectos, me miraban fijamente, elípticamente, desde debajo del agua” (87). Los ojos en el agua remiten al simbolismo que asocia el agua con el lenguaje. Así, los ojos se ubican dentro del lenguaje y Rivera sugiere que el texto es capaz de observar al protagonista y tal vez de controlar su realidad. De hecho, los ojos provocan otro retroceso para el protagonista: “Y entonces retrocedí. Retrocedí. Retrocedí” (87).

La implicación de que la literatura no-consumible crea la realidad de los lectores y al ver por ellos controla sus percepciones constituye una amenaza a la autonomía del público lector. Esta amenaza se intensifica cuando se considera la tendencia de los personajes de asimilarse entre sí. Mientras que los lectores pueden olvidarse de su sexo al ser dirigidos de manera neutra, la experiencia del protagonista sugiere que la identidad final que el texto pretende imponer a los involucrados es la de Amparo Dávila. El protagonista concluye la novela hablando los mismos idiomas y compartiendo el mismo sexo que Dávila. Si Dávila, como autora que existe fuera del lenguaje, se vuelve irreal, a la vez Rivera protege la existencia de su precursora al preservar su persona en el protagonista que cada vez se parece más a su autora original. Esta asimilación entre personajes elabora la paradójica desaparición que experimenta Dávila.

Por supuesto, no todos son Amparo Dávila en *La cresta de Ilión*. Si Descartes, como es representado por el protagonista, llega a doblegarse al pensamiento irracional y termina siendo mujer, otro personaje mantiene su individualidad. El único personaje de Rivera que tiene nombre además de Amparo Dávila es Juan Escutia. Significativamente, ese personaje está muerto desde el comienzo de la novela. El nombre Juan Escutia se refiere a uno de los Niños Héroes que muere en la defensa del Castillo de Chapultepec contra las tropas estadounidenses. Según la leyenda que se presenta en los textos escolares oficiales de historia mexicana como un dato verídico, Escutia se mata al saltar de la barda del Castillo envuelto en la bandera nacional. De manera parecida, el Juan Escutia de *La cresta de Ilión* se suicida al saltar de una ventana de la Granja del Buen Reposo, donde Escutia es prisionero político entre los pacientes terminales. El Escutia de Rivera repite su papel de rebeldía cuando los otros internos estimulan el suicidio para ya no escuchar la exhortación de Escutia para organizarse y pedir mejor tratamiento. Con su suicidio, Escutia demuestra la futilidad de destacarse por ideas subversivas.

La presencia de Juan Escutia dentro de *La cresta de Ilión* también sostiene la tesis de Rivera de que el mundo se compone de y se controla por el lenguaje. Escutia demuestra que las narrativas inventadas afectan el mundo real porque el papel histórico-ficticio del Niño Héroe forma un aspecto de lo que se toma por la realidad mexicana. Es más, la figura de Escutia sugiere que la ficción determina la percepción humana del mundo y que difícilmente existe un mundo fuera del lenguaje. La posibilidad irracional que encarna Juan Escutia es de importancia porque, como un personaje de la historia oficial, Escutia señala la eficacia de una literatura que esquiva los datos históricos. Aun en *La cresta de Ilión*, Escutia existe como una representación construida por palabras: el protagonista investiga clandestinamente la historia de Escutia a través de los archivos en la Granja y los recuerdos del jefe.

Rivera explora el discurso oficial a que pertenece Juan Escutia para lucir debilidades. Antes de venir al moridero, Escutia reside en “un barrio central” de la Ciudad del Sur, la cual se parece a Tijuana (51). Por la ubicación del barrio que asocia a Escutia con el centro, Rivera

parece sugerir que el centro, para representarse fielmente, funciona mejor muerto. El centro suicida no puede mudar y por eso presenta una narrativa fija, con menos ambigüedades y menos resistencia al consumo rápido y la asimilación. Quizá para asegurarse de que Escutia represente el centro, Rivera no elabora con precisión la relación entre Juan Escutia, Amparo Dávila y el protagonista. Si en *La cresta de Ilión* se desarrollara la historia de Juan Escutia, cambiaría sustancialmente su trayectoria y se arriesgaría la representación de un centro fijo y muerto. El empleo de Escutia en *La cresta de Ilión* también parece argumentar que la literatura activa y móvil existe en los márgenes, donde se ubica la literatura de Dávila y de Rivera. Se podría decir que la literatura inasimilable es una literatura irracional del margen, más viva que la literatura del centro.

En conclusión, *La cresta de Ilión* parece querer rescatar y exaltar lo que el pensamiento racional alentado por Descartes excluye. Para gran parte del público occidental, la visión de Rivera no se acerca a lo utópico porque *La cresta de Ilión* borra la identidad estable de individuos. La supremacía del lenguaje sobre los personajes, bajo el control por lo menos parcial de Dávila, muestra que la identidad individual no es tan poderosa como una narrativa irracional. Allí radica una pérdida de libertad y una verdad inasible. Contra las expectativas de los lectores que buscan digerir y dominar *La cresta de Ilión*, la ambigüedad es casi impenetrable. Lo más estable de *La cresta de Ilión* consiste de un advertimiento de la capacidad de la novela de asimilar a sus lectores con un personaje central, la buscadora y el sistema: Amparo Dávila. Mientras los lectores no logren atrapar y asimilar a Amparo Dávila en la novela de Rivera, ambas escritoras están a salvo de haber producido una narración consumible, aunque sí se atrevan a ser olvidadas.

Notas

1. Otra obra que podría funcionar como influencia sobre Rivera en cuanto a la temática es la novela *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, por el cambio de sexo que experimenta el protagonista.
2. Éstos son: Cástulo, el combatiente revolucionario; Marcos, el médico positivista; Paul, el ingeniero; y Eduardo, el psiquiatra. Sólo Paul duda seriamente del progreso, como se comprueba con su suicidio.
3. En la segunda edición de la novela, estos tres anacronismos ocurren en las páginas 54, 65 y 72.
4. Ejemplos de ese tema aparecen con las novelas de Elena Poniatowska (*Querido Diego te abraza Quiela*, 1978 y *Tinísima*, 1992), Silvia Molina (*La mañana debe seguir gris*, 1977; *La familia vino del norte*, 1987; y *El amor que me juraste*, 1998) y Ana Clavel (*Los deseos y su sombra*, 1999). Se selecciona estas autoras porque representan una cadena de aprendizaje. Poniatowska prestó apoyo a Molina en un taller que resultó en la publicación de su primera novela. Después, Molina aconsejó a Ana Clavel respecto de la primera novela de ésta y, como consecuencia, Clavel no publicó esa primera obra y, ya concluido su aprendizaje, ganó reconocimiento del Premio Internacional de Alfaguara con su segunda novela. A pesar de esas influencias, raras veces se describe el tutelaje de una artista por otra en una novela escrita por mexicanas.
5. La conclusión de “Tiempo destrozado” también se relaciona con *La cresta de Ilión* porque la protagonista viaja en tren con otra mujer que resulta ser una versión mayor de la misma protagonista (91).

6. En su idioma original, una parte del epígrafe es así: “The mark is not in-itself but in-relation-to-other-marks. The marks seeks the seeker of the system behind the events. The mark inscribes the it which is the her in the it which meaning moves through.”
7. La joven Dávila destaca la dificultad del protagonista de cometer acciones intencionales: “[u]no nunca sabe a ciencia cierta por qué hace las cosas ¿verdad?” (139). El protagonista revela que escribe el texto cuyos acontecimientos no controla, cuando nota: “Iba a seguir, pero el acento sobre la á [en la palabra trágica] me hizo dar un respingo” (73).
8. Descartes figura en otra novela latinoamericana también ambigua, ésta del argentino Ricardo Piglia. En *Respiración artificial* (1980), Piglia incluye una descripción de la posición de Descartes; está “sin moverse frente a la chimena, sin salir de su cuarto” (194). *Respiración artificial* también es una novela que rechaza la fácil digestión; así, el uso de Descartes en obras de Piglia y de Rivera que esquivan el consumo rápido sugiere que el filósofo marca la presencia de un desafío a la lógica novelística esperada.

Bibliografía activa

Poesía

Rivera Garza, Cristina. 1998. *La más mía*. México: CONACULTA, Tierra Adentro.

Poesía recogida en antología

Rivera Garza, Cristina. 2003. “Third World.” En *Sin puertas visibles: An Anthology of Contemporary Poetry by Mexican Women*. Ed. Jan Hofer. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 24-38.

2000. “Yo ya no vivo aquí”. En *Antología de letras y dramaturgia*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

1997. “Primeras Letras”. En *Camisa de 18 varas: Taller literario Joel Piedra*. Toluca: Cuadernos Malinalco.

Cuento

Rivera Garza, Cristina. 2002. *Ningún reloj cuenta esto*. México: Tusquets, Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo.

Rivera Garza, Cristina. 1987. *La guerra no importa*. México: CONACULTA, INBA, Joaquín Mortiz. 1991. Premio de Cuento San Luis Potosí.

Cuento recogido en antología

Rivera Garza, Cristina. 2001a. “Andamos perras, andamos diabras.” En *Ficticia: Autores de México, Colombia, España y Argentina*. México: Ediciones de Anís del Mono.

2001b. “El último verano de Pascal”. En: *Antología de los mejores cuentos mexicanos*. Eda. Bárbara Jacobs. México: Planeta. 2do lugar, Premio Nacional Viceversa para Mejor Cuento 2000.

2000. “El desconocimiento; Carta para la desaparición de Xian”. *Cuentistas Tamaulipecos del fin de siglo, hacia el nuevo milenio*. Ed. Orlando Ortiz. Cd. Victoria: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 385-414.

Rivera Garza, Cristina. 1982. “Cadáver Oceánico”. En: *Parte del horizonte: Antología de jóvenes narradores*. México: UNAM y Punto de Partida.

Novela

Rivera Garza, Cristina. 2002. *La cresta de Ilión*. México: Tusquets.

1997. *Nadie me verá llorar*. 1ra ed. México: Tusquets y CNCA. 1999. Premio Nacional de Novela José Rubén Romero; Premio Nacional de Novela IMPAC-CONARTE-ITSEM 2000; Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2001.

2003. *No One Will See Me Cry*. Connecticut: Curbstone Press. [Traducción de *Nadie me verá llorar*].

Novela recogida en antología

Rivera Garza, Cristina. 2000. “Cruzar el Atlántico con los ojos vendados”. En: *Novelistas tamaulipecos del siglo XX*. Ed. Orlando Ortiz. Cd. Victoria: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes. 331-362.

1995. “La esposa errante”. En: *Antología de letras y dramaturgia*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ensayo recogido en antología o enciclopedia

Rivera Garza, Cristina. 2002. “El guiño de lo real”. En: *Antología del Congreso de Monterrey*. Monterrey: Casa de Cultura.

1996. "Gender in Latin America". En: *Dictionary of Historians and Historical Writing*. London: Firstroy Dearborn.

Artículos y capítulos académicos

Rivera Garza, Cristina. 2003. "Becoming Mad in Revolutionary Mexico: Patients at the General Insane Asylum *La Castañeda*, Mexico 1910-1930". En: *The Confinement of the Insane: International Perspectives*. Eds. Roy Porter y David Wright. Cambridge: Cambridge University Press, julio 2003.

"An Architecture of Mental Health: The Construction of the General Insane Asylum *La Castañeda*, Mexico 1910." *Estudios Mexicanos/Mexican Studies*. En prensa.

"Beyond Medicalization: Psychiatrists and Patients Produce Sexual Knowledge in Late Porfirian Mexico."

2003. *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*. Eds. Robert T. Irwin, Edward J. McCaughan, Michelle Rocío Nassar. New York: Palgrave, 2003. 267-290.

2002. "La vida en reclusión: Cotidianidad y Estado en el Manicomio General La Castañeda." *Entre médicos y curanderos: Historia, cultura y enfermedad en la América Latina moderna*. Ed. Diego Armus. Argentina: Norma, 2002. 179-220.

2001. "The Criminalization of the Syphilitic Body: Prostitutes, Health Crimes, and Society in Mexico, 1867-1930." *Crime and Punishment in Latin America: Law and Society since Late Colonial Times*. Eds. Gilbert Joseph y Carlos Aguirre. Durham: Duke University Press, 2001. 147-180.

2001. "Dangerous Minds: Changing Psychiatric Views of the Mentally Ill in Porfirian Mexico." *The Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 56 (1) 2001: 36-67.

2001. "She Neither Respected Nor Obeyed Anyone": Psychiatrists and Inmates Debate Gender and Class at the General Assylum *La Castañeda*, Mexico 1910-1930. *Hispanic American Historical Review* 81. 3-4 (2001): 653-688.

2001. "Por la salud mental de nación: Vida cotidiana y estado dentro del Manicomio General La Castañeda, México 1910-1930. *Secuencia* 51 (2001): 57-90.

Bibliografía pasiva

- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. 2003. *La generación de los enterradores, II: Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México: Nueva Imagen.
- Carrillo Martínez, Noé. 1998. *Aquí debería estar tu nombre*. México: CONACULTA Tierra Adentro.
- Dávila, Amparo. 1985. (1ra ed. 1959). "Tiempo destrozado." *Muerte en el bosque*. México: Fondo de Cultura Económica. 84-91.
2001. (1ra ed. 1977). "Patio cuadrado." *Árboles petrificados*. México: Planeta. 7-17.
- Descartes, René. 1986. (1ra ed. 1637). *Discourse on the Method for Rightly Conducting One's Reason and for Seeking Truth in the Sciences*. Trad. Donald A. Cress. Indianápolis: Hackett.
- Domínguez Michael, Christopher. "¿Quién teme a Amparo Dávila?" *Diario de fatigas. Reforma*. 3 mayo 2003 <<http://www.reforma.com/elangel/articulo/291253/default.htm>>
- González Rodríguez, Sergio. 4 enero 2003. "Los libros de 2002." *Escalera al cielo. Reforma*. <<http://www.reforma.com/ParseoCoberturas/printpage.asp?pagetoprint=../elangel/articulo/258316/default.htm>>
- Hernández García, Alma Gloria. 2002. La literatura fantástica en dos cuentos de Amparo Dávila, como recurso para plantear un conflicto existencial. Tesis de licenciatura: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López González, Aralia (ed). 1995. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: Colegio de México.
- Montero, Susan A. 1995. "La periferia que se multiplica." En López González, 285 –296.
- Rivera Garza, Cristina. 4 marzo 2003. Correo electrónico a la autora.
2002. *La cresta de Ilión*. México: Tusquets.
2000. *Nadie me verá llorar*. 2da ed. México: Tusquets.