



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

**Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica**

**La presencia del Otro en *Verde Shanghái* de Cristina Rivera
Garza: Una aproximación a las metáforas de la Alteridad de
Emmanuel Lévinas**

**Tesis presentada para obtener el título de
Licenciada en Lingüística y Literatura
Hispánica**

**Presenta:
Chabelly Segura García**

**Asesora de tesis:
Dra. Alma Guadalupe Corona Pérez**

Puebla, Puebla.

Enero 2021

Para Maka, mi madre y amiga:

por mantener mi cabeza fuera del agua en la imprevista tormenta,
en el prolongado oleaje.

por sujetar mi cuerpo laxo en la contundente deriva.

por encauzar, con su sonrisa, mi aliento de lluvia.

Para Joshua, hermano de sangre y espíritu:

por la música y la complicidad de las horas.

por la roca en el océano.

por iluminar desde la otra orilla, la noche dentro de mi cabeza.

Para Orfeo.

Mi eterna gratitud a la Dra. Alma Guadalupe Corona Pérez por recibir mis ideas e impulsarlas con el eco de confianza. Gracias, doctora, por abrir y cerrar mi ciclo en el colegio con la pasión y el entusiasmo de la tinta.

Gracias también, al Mtro. Roberto González Rodríguez por dar orden a mis ideas. Por la paciencia, el café y la mirada.

Gracias eternamente a Maka y a Josh.

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1: LA REESCRITURA COMO ALTERIDAD.....	12
1.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	13
1.2 REVISIÓN A LA CRÍTICA.....	15
1.2.1 REVISIÓN.....	16
1.2.2 LA ESTRUCTURA DEL NO LIMITE	16
1.2.3 LA MARGINALIDAD	20
1.2.4 MUTABILIDAD.....	26
CAPÍTULO 2. ALTERIDAD COMO CUESTIÓN FILOSÓFICA: IDENTIDAD, CONOCIMIENTO Y CAMBIO COMO ESBOZOS DEL OTRO.	32
2.1 NOCIONES DEL PENSAMIENTO CLÁSICO GRIEGO	33
2.2 MODERNIDAD CARTESIANA	37
2.3 HUSSERL Y EL CAMINO DE LA FENOMENOLOGÍA.	40
2.4 LÉVINAS, RUPTURA Y ALTERIDAD.....	43
2.4.1 TOTALIDAD.....	44
2.4.2 INFINITO.....	46
2.4.3 ACCESO AL OTRO: DEL DESEO METAFÍSICO A LA ASIMETRÍA DE LA ALTERIDAD	48
CAPÍTULO 3. LA ALTERIDAD EN VERDE SHANGHÁI.....	53
3.1 ORIGEN Y ESTRUCTURA DE VERDE SHANGHÁI	56
3.1.1 PERSONAJES Y DISTRIBUCIÓN DE LA NARRACIÓN.....	57
3.2 PRESENCIA Y CONFIGURACIÓN DE LA ALTERIDAD EN VERDE SHANGHÁI.....	61
3.2.1 INTERPRETACIÓN.....	62
3.2.2 ELEMENTOS DEL INFINITO LEVINASIANO EN VERDE SHANGHÁI: MARINA COMO SUJETO DEL INFINITO	66
3.2.3 MARINA COMO UN YO: EL PASADO	68
3.2.4 MARINA COMO UN YO: LA JUVENTUD	69
3.2.5 MARINA COMO UN YO: EL PRESENTE DEL SANATORIO MENTAL.....	71
3.3 ELEMENTOS DEL INFINITO LEVINASIANO: LOS OTROS EN VERDE SHANGHÁI.....	76
3.3.1 LOS OTROS EN VERDE SHANGHÁI: MARINA EN EL PASADO.....	76
3.3.2 LOS OTROS EN VERDE SHANGHÁI: MARINA –XIAN EN SU JUVENTUD	78
3.3.3 LOS OTROS EN VERDE SHANGHÁI: MARINA EN EL PRESENTE.....	80
3.3.4 LA RELACIÓN DE ALTERIDAD	80
3.4 MARINA Y LAS FIGURAS DE FRAGILIDAD: LA VIUDA, EL POBRE, EL HUÉRFANO Y EL EXTRANJERO.	83
3.4.1 MARINA Y CAROLINA: LA FRAGILIDAD DE LA VIUDA.	84
3.4.2 MARINA Y EL ANCIANO DEL MALETÍN: LA FRAGILIDAD DEL POBRE.....	85
3.4.3 MARINA Y A,T,L : LA FRAGILIDAD DEL HUÉRFANO.....	88
3.4.4 MARINA Y JULIA O’ BRADAIGH /TERRI: LA FRAGILIDAD DEL EXTRANJERO.....	90
3.5 LOCURA COMO ALTERIDAD	93
3.5.1 MARINA Y LA LOCURA DE ÁNGELES	94
3.5.2 MARINA Y LA LOCURA DE CRISTÓBAL.....	96
3.6 CONTENEDORES DE LA ALTERIDAD.	99
3.6.1 CRISTINA Y MARINA.....	100
3.6.2 RAMIRO Y MARINA	103
3.6.3 RODRIGO SALAS Y MARINA.	105
3.6.4 HORACIO Y MARINA	106
CONCLUSIONES	110
BIBLIOGRAFÍA.....	117

ANEXO..... ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.

Escribí piedra
escribí casa
escribí ciudad

rompí la piedra
demolí la casa
destruí la ciudad

sobre el papel huellas de la lucha
entre
la creación y el exterminio.

“Escribí piedra”
Ryszard Kapuscinski

Introducción

*La diversidad humana es infinita;
si quiero observarla,
¿por dónde empiezo?*
Tzvetan Todorov.

“El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente. Esta cosa sin salida” (95). Habría que preguntarse si, probablemente, lo que insinúa Cristina Rivera Garza con esta premisa no es otra cosa que la resignación ante la cualidad de servidumbre que adquieren quienes reescriben bajo los caprichos del tiempo: vulnerables egos físicos que lo posibilitan y lo reafirman en existencia. Y que, bajo la quimérica ilusión del pasado y de la unificación, lo actualizan sin reparar siquiera en la magnitud que esto supone.

Como hijos del presente, los textos se aferran a quien los produce: lectores, escritores, reescritores. Y exigen, de su subjetividad, un sentido vasto por múltiple que asegure su permanencia, no para abrazar lo interminable de su duración sino para poder tocar a otras subjetividades que reanuden el ciclo: trascendencia.

Apelando pues a dicha multiplicidad, esta investigación surge de la necesidad de proponer una lectura a la obra de Cristina Rivera Garza que desarrolle el análisis de sus elementos bajo una perspectiva ajena a las cuestiones de género que tantos estudios ha propiciado. Al tiempo que se consolida bajo la necesidad de proponer un punto de partida al tratamiento de la alteridad en la literatura pues, su revisión actual, continúa bajo las nociones metafóricas del extranjero geográfico como lo es, por ejemplo, el estudio que hace Antonio Marco Pérez a los poemas homéricos en *Funciones de la hospitalidad en la odisea de Homero* o la revisión del anti-italianismo presente en *Nacionalismo gauchesco ante el inmigrado italiano* de Giovanni Meo Zilio. Es así que, el vínculo que se ha hecho de literatura y alteridad se aborda, casi por completo, a partir de iconos de la extranjería que sin duda no manifiestan la vastedad que el universo literario ofrece.

De tal modo, este trabajo revisa la presencia del Otro y de lo Otro como constante en la obra de Cristina Rivera Garza que, si bien, queda manifiesto de manera ineludible en su narrativa, es evidenciado rotundamente a través de dos de sus publicaciones que muestran de manera más

amplia la complejidad de este ejercicio: el libro de cuentos *La guerra no importa* (1987) y la novela *Verde Shanghái* (2011). Estos textos se relacionan entre sí a través de la alteridad de la reescritura pues la novela -publicada 24 años después- se escribe a partir del libro de cuentos. También, su contenido se vincula a lo Otro por medio de la actitud e identidad de sus personajes. Vale decir que, en apariencia ambos textos son lo mismo, sin embargo, dependen de la oposición para hacer de cada uno de sus elementos -estructura narrativa, historia y personajes- un Otro.

Verde Shanghái narra la historia de Marina Espinosa, que se encuentra sumergida en la rutina y la quietud de la vida doméstica, viviendo en un matrimonio distante y silencioso. Esta aparente estabilidad desaparece el día que tiene un accidente de auto, en el que de manera súbita, es perseguida por sus recuerdos, por las versiones de lo que ella fue en el pasado y por el recuerdo de varias personas de ese pasado. De este modo, decide invertir el rol y emprender la búsqueda de cada una de estas memorias y de cada una de estas versiones de sí misma, moviéndose por toda la ciudad, al tiempo que abandona la estabilidad de la casa matrimonial. Al final de este frenesí de recuerdos y confusión, Marina es obligada a volver a casa con su esposo, para reiniciar su vida lejos de esos lugares en la Gran Ciudad que le detonan la memoria y el espíritu. No obstante, la que realmente regresa es esa posibilidad rescatada: la posibilidad de sí misma en el Otro, en la pluralidad, ella y todas las Marinas del pasado.

Partiendo de lo anterior, la importancia de realizar el análisis de esta obra radica en que, dentro del libro de cuentos *La guerra no importa* y en la novela *Verde Shanghái* es posible percibir y aproximarse a los postulados de alteridad propuestos por el filósofo Emmanuel Lévinas, gracias, a la identidad siempre mutable de sus personajes y a sus ya conocidas circunstancias de marginalidad. En estos dos textos de la obra narrativa de Rivera se desdibujan los estatutos sociales para *acariciar* la experiencia de una alteridad que excede y permite la trascendencia del sujeto totalizado.

Tras las reflexiones anteriores, la hipótesis de esta investigación versa sobre cómo la novela *Verde Shanghái* de Cristina Rivera Garza permite identificar y analizar, por medio de la construcción de sus personajes y sus relaciones dentro del texto, las figuras de la alteridad postuladas por Lévinas. Al tiempo que, permite trascender por medio de la reescritura la línea de análisis que centra a la narrativa de Rivera bajo la perspectiva única de una subversión de límites y del género.

Bajo la anterior propuesta, esta investigación se desarrolla a partir de las preguntas: ¿cómo se manifiesta la alteridad en la obra de Rivera Garza?, ¿qué elementos constituyen la relación de alteridad en Emmanuel Lévinas y cómo se relacionan con el libro de cuentos y la novela? y ¿qué rasgos específicos de la novela *Verde Shanghái* aluden y concretan este fenómeno? La amplitud de respuestas que sugiere atender las interrogantes anteriores, se delimitó en función de las nociones mismas de alteridad y reescritura.

Es así que, el análisis hecho a *Verde Shanghái* se perfila, desde el primer capítulo de este trabajo, bajo una constante de lectura comparativa y reescritura de lo Otro, misma que en palabras de Rivera: “[...] deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho inacabado, o termina dándolo por no hecho en lugar de por hecho[...].” (Los muertos 267). Y que, comparado con la perspectiva del proceso tradicional de lectura, ésta queda al descubierto como: “[...] una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad[...].” (268). Por ello, lo anterior permite vislumbrar la relación de alteridad tanto en la producción del texto como en su contenido narrativo. Y guía el marco de este análisis para profundizar en las nociones que intervienen dentro de dicho fenómeno situándolo más allá de las menciones propuestas como acotación en otros estudios.

En la revisión a la crítica realizada en el capítulo primero de este trabajo, se abordan, a través de los tópicos: estructura, marginalidad y mutabilidad, las posibilidades de alteridad y reescritura que la obra de Rivera Garza ofrece. Al tiempo que se muestra cómo los diálogos interdisciplinarios, inscritos bajo dicha narrativa, se valen del proceso de reescritura para mostrar la pluralidad “contenida en sí misma” cuya *excedencia* brinda tantas interpretaciones como lectores. Bajo estas precisiones se abordan, por ejemplo, análisis como el de Vinod Venkatesh, Irma Cantú y Ute Seydel que, en complemento a su formación literaria, reescriben la obra de Rivera desde las perspectivas de la sociología, la historia o la antropología.

Paradójicamente, en varios de los estudios de esta revisión y pese a la vastedad que posee el universo riveriano, converge la reiteración del género en su faceta vindicativa o de lucha social. Es decir, detrás de las perspectivas de algunos de estos estudios, se alude sutil o directamente a la ambigüedad genérico-sexual que les supone esta narrativa; y en algunos casos, dicha temática se aborda como una ruptura sistémica que reduce la obra de Rivera a un intercambio de poderes sociopolíticos. Al respecto y bajo la opinión de esta investigación, estas aproximaciones podrían ampliarse a diálogos menos restrictivos pues, aunque exista como

cimiento la imposibilidad de escapar a la reiteración: “la repetición siempre implica variaciones: no hay repetición propiamente dicha” (Los muertos 268).

El capítulo segundo de esta investigación aborda el marco filosófico de la alteridad cuyo desarrollo supone un ejercicio de reescritura en cuanto al tratamiento teórico del fenómeno. Y, ante la falta de una cronología para su desarrollo, en este se trabajo propone un esbozo referencial de su complejidad, cuyos postulados, se vinculan entre sí a través del diálogo. Es decir, en este capítulo se traza una línea de influencia re escritural entre los pensadores que, en sus procesos de *apropiación-desapropiación*, logran concretar por medio de sus discursos, las propuestas hechas en siglos anteriores y que se manifiestan como eco en las premisas de Lévinas.

Si bien es cierto que el recuento hecho en este apartado se limita a los antecedentes de la alteridad siguiendo, como se ha mencionado, la noción de reescritura, es importante señalar que existen visiones ajenas a este proceso que se desarrollan en sincronías anteriores y posteriores a la del marco elegido. Enfoques que abordan la cuestión desde una distinta y mayor complejidad en su diálogo con el lituano, tal es el caso de Georg Wilhelm Hegel, Immanuel Kant, José Ortega y Gasset y Martin Heidegger.

Respecto al análisis que se realiza en el capítulo tercero, vale señalar la complejidad del desarrollo de esta propuesta de alteridad en su conexión con *Verde Shanghái*. Ya que, al partir de la alteridad de las reescrituras, el vínculo de la novela con el libro de cuentos que le dio origen supone una revisión comparativa entre ambos para concretar sus cambios. Si bien, el fin que este análisis persigue no es estructural, sí es necesario recurrir –someramente- a la estructura formal de los textos para dilucidar cómo se da la reescritura a nivel morfosintáctico y semántico.

El abanico de precisiones que implica la comunión de la alteridad y *Verde Shanghái*, se amplía todavía más al momento de evidenciar los elementos filosóficos dentro del texto. No por una ausencia de súbito descubierta sino porque intentar asir la relación de alteridad así como los elementos que entraña resulta complejo por abstracto y por definición. Es decir, la propuesta de Lévinas (cuyo tratamiento supone para el mismo filósofo un reto de realidad) se divide -para su aplicación en el análisis- en dos apartados: elementos generales del infinito levinasiano y el *cara a cara* con el otro. Sin embargo, ambas secciones se amplían de acuerdo a las precisiones que el *corpus* y el texto de Lévinas sugieren.

El tratamiento de los elementos generales del infinito supone la disección del universo riveriano para intentar comprender el escenario sobre el que se mueven sus personajes. En primer

lugar y de manera específica, significa: rastrear el movimiento de Marina en la realidad, en la memoria y en la imaginación, lo cual ya implica en ese solo acto, recurrir a las consideraciones en torno al tiempo, la subjetividad, el cuerpo, el rostro, la muerte y la trascendencia descritas en el pensamiento de Lévinas. Es decir, implica rastrear a la protagonista bajo los elementos de un infinito que: “Habrá de referir cómo se produce en la relación del Mismo con lo Otro y cómo, insuperable, lo particular y lo personal magnetizan en cierto modo el campo mismo en el que esta producción de lo infinito tiene lugar” (Lévinas 52). Para lo cual, se debe recurrir a la complejidad de este infinito dentro de la novela que si bien expone destellos fáciles de percibir, en el ritmo de la lectura resultan opacos y difíciles de asir en su puntualización teórica. Afirmaciones dentro de la novela que en su relación con el resto del texto pierden su claridad: “Había días en los que le resultaba más sencillo inventar un accidente, que atreverse a cambiar la rutina establecida” (20). Es así que, tal como afirma Lévinas: el infinito es perceptible pero inasible, desbordante.

Después de la indagación hecha al personaje de Marina, se hace lo mismo con los demás personajes que, en adición a las generalidades del infinito, representan las figuras de fragilidad propuestas por Lévinas como metáforas de la alteridad: la viuda, el huérfano, el pobre y el extranjero. Mismas que, de acuerdo con lo propuesto en la tesis de esta investigación, evidencian la alteridad en *Verde Shanghái*.

Aunado a lo anterior, en la novela predomina la locura ante las cuatro figuras de fragilidad ya propuestas. Si bien, la fragilidad mental no es parte del tratamiento de la alteridad en Lévinas, es igualmente abordada dentro del análisis de acuerdo con el desarrollo de la novela y bajo las premisas de la fragilidad sugeridas por el filósofo. De tal suerte que, los Otros con los que Marina tiene una relación de alteridad son seres que cumplen con alguna forma de fragilidad y/o con la locura, esto significa que, todas mantienen una conexión intrínseca respecto a la alteridad.

En conjunto, las premisas planteadas en este texto preliminar suponen un proceso de análisis que permea varios niveles del ejercicio literario en cuanto producción activa e inacabada. De tal forma que, conforme se avance en su lectura, dichas propuestas simularán el vaivén del agua en movimiento que lejos de pretender asfixiar al lector, le darán la libertad de moldear lo inasible y líquido de estas olas al ritmo de su propio movimiento. Esperando que como resultado, esas Otras aguas permitan dar continuidad y seguimiento al cauce infinito de la lectura que es dictado por el tiempo a través de sus herederos en la servidumbre de la tinta.

Capítulo 1: La reescritura como alteridad

Cada palabra, aunque esté cargada de siglos,
inicia una página en blanco y
compromete el porvenir.
Jorge Luis Borges

No hay un acto de escritura, afirma Cristina Rivera Garza, que no sea reescritura. Y subraya, en el ámbito de la autoría que: “ Toda palabra que existe, existe porque ha existido antes, es decir, porque ha sido reescrita” (93). Lo que Rivera cuestiona con estas palabras en *Los muertos indóciles necroescrituras y desapropiación* (2013) es precisamente, la originalidad y la propiedad que del lenguaje, la realidad y la escritura se han jactado muchas autoridades y academias literarias. En la tradición escritural, ahonda Rivera, se han ido replicando palabras que replican realidades, textos que son espejo del ya leído, que reflejan no sólo el lenguaje (previamente dado) sino también las ideas que, como *leitmotiv*, dan pauta a una producción que muy lejos está de la idea de inspiración tan socorrida en el siglo XIX (93-95). Para la tamaulipeca, los textos son reescrituras que enriquecen y se enriquecen, que actualizan y se actualizan, pues ¿acaso la escritura pertenece a alguien?

Tras estas consideraciones, quizás uno de los ejercicios más grandes de alteridad sea la escritura ya que, a pesar de ser un proceso físicamente individual, requiere del constante contacto con el Otro. Requiere apropiarse de los discursos y de las voces que han fundamentado en el pasado las estructuras del presente para, una vez actualizadas, desapropiarse de ellas y soltarlas. Ejercicio similar supone la lectura que, en la recepción “pasiva” del texto, sienta las bases para escribir simultáneamente, de tal suerte que leer/ escribir es reescribir, es siempre un acariciar al Otro.

La narrativa de Cristina Rivera Garza es bien conocida por su mutabilidad, por la presencia evidente de ese proceso de apropiación-desapropiación¹ que abre, en cada elemento incluido, una posibilidad nueva de reescritura. De ahí que los análisis (reescrituras) hechos a su obra sean tan vastos y multifacéticos pues cada uno muestra -con el texto base en común- una

¹ De acuerdo a lo desarrollado por Rivera Garza en *Los muertos indóciles*, respecto a la producción de textos : apropiarse corresponde a la noción de echar mano de lo propio, tomar para sí una cosa y con ello volver a la noción de la autoría para después, desapropiarse y desposeerse del dominio sobre lo propio (85).

percepción distinta y complementaria que dependiendo de la disciplina que acompañe el análisis literario, obsequia *un otro* texto que será, a su vez y con toda seguridad, matriz de nuevas y variadas reescrituras.

Es así que la propuesta inicial de este capítulo reside en identificar los ejes sobre los cuales se ha reescrito a Cristina Rivera Garza, al tiempo que se persigue exponer la posición reiterativa de dichos análisis en torno a tópicos como la no frontera, la marginalidad y especialmente, la mutabilidad/ambigüedad de género. En consecuencia, a través de la revisión a la crítica hecha a la obra de Rivera, esta investigación persigue replantear las posibilidades de lectura y análisis de su narrativa, orientándolas a una óptica filosófica complementaria: la teoría de la alteridad. Si bien, la presencia del Otro y su constante *performance* están presentes en toda la narrativa riveriana, es importante revisar con especial atención la novela *Verde Shanghái* (2011) pues en ella se evidencia ampliamente la presencia de dicho *performance*. Un movimiento constante de ser que no alude al género sino a la capacidad de ser Otro.

1.1 Estado de la cuestión

Tras la constante de una escritura transgresora y de amplia exploración, Cristina Rivera Garza² marcó con la publicación de *Los muertos indóciles* *Necroescrituras* y *Desapropiación* (2013), una de las rupturas más significativas en su búsqueda creativa y crítica: la desapropiación literaria (Palma Castro y Quintana, 12). En *Los muertos indóciles*, Rivera pone en tela de juicio elementos que se daban por inamovibles dentro del mundo literario: la asimilación de la autoría como autoridad, el valor de la autoría como una forma de ‘capitalizar’ el lenguaje, y finalmente, la premisa de la escritura como un proceso creativo solitario (Morales, *Presentación*). De este último punto se desprende el planteamiento que Rivera hace sobre la posición de los procesos de escritura ante la noción de comunidad y del cual deriva el debate sobre el poder y/o responsabilidades contestatarias de la misma.

De igual manera, en la sección “De las estéticas citacionistas a la desapropiación” de *Los muertos indóciles*, Rivera comprende que la noción de comunidad no se limita a las funciones

² Cristina Rivera Garza originaria de Tamaulipas 1964. Desde temprana edad tuvo contacto con la literatura y la escritura. Su lugar de origen es la primera pauta de su perspectiva fronteriza de la vida: siempre dividida. Su primera aparición en la escena literaria nacional es con *Apuntes* (1980) poemario con el que gana el premio Punto de partida de la UNAM. Tras la publicación de su novela *Nadie me verá llorar*, la literatura de Rivera se convierte en un icono de la trasgresión, la mutabilidad y la frontera. Su obra ha sido traducida a más de 10 idiomas y ha ganado premios al rededor del mundo.

y/o papeles de la literatura, menciona con especial énfasis, la presencia implícita de la comunidad en los procesos de escritura como un replantearse, antedicho, los esquemas casi exclusivos del que experimenta el proceso escritural: la individualidad creativa desprovista de pretensiones. Si bien este trabajo de investigación no centra completamente su interés en estas premisas, sí parte de ellas para poner en perspectiva la base ideológica contenida en la producción de la autora así como la reiteración de que cada elemento, a ella circunscrita, es siempre una puerta al Otro.

La configuración del universo narrativo de la obra de Rivera³ implica un proceso que puede percibirse desde dos aristas diferentes: la estructura y el contenido. Ambas, siempre comprendidas por la crítica como el resultado de un acto subversivo y de complejo acercamiento para sus lectores. Quienes han tomado el reto de leer sus textos, se enfrentan, en primera instancia, a hilos narrativos que no siguen la linealidad de este género. Las historias de Rivera Garza se configuran como una especie de collage que reúne poemas y artículos de periódico así como oraciones breves, aisladas y sin aparente relación con la historia. Un *puzle* que rompe con la estructura canónica de la narrativa para introducir, de igual manera, la ambigüedad individual de las palabras que tanto por su sintaxis como por su semántica entregan vastas posibilidades interpretativas. Es así que de la complejidad estructural, se llega a la lectura de un contenido seriado por tópicos todavía más inasibles, tópicos que mantienen en movimiento al lector: la frágil noción de frontera, la ausencia de límites y de certezas, la marginalidad de los personajes, la susceptible noción entre locura, sueño y realidad pero ante todo, el conflicto de la mutabilidad sexual y de género.

De manera general, lo señalado con anterioridad ha colocado a la narrativa de Cristina Rivera Garza bajo la mirada de plumas como la de Christopher Domínguez Michael, quien varias veces a revisado la literatura de Rivera. Una de sus primeras críticas a la obra de la autora fue le hecha al libro de cuentos *La guerra no importa* (1991) que en su opinión, tiene “errores básicos” y, sin embargo, desde la primera página “no nos espeta una sentimentalidad feminoide” pues, Rivera Garza sólo, “se empeña en narrar” (1991). Es decir, desde las primeras publicaciones de la autora su obra ya centelleaba la distancia enorme entre sus líneas y el encasillamiento del género. Ahora bien, en una óptica más neutral respecto del estilo, su genio narrativo fue reconocido por Carlos Fuentes tras la publicación de *Nadie me verá llorar* (1999) para quien el texto representó

³ Si bien, la obra de la autora comprende un amplio marco creativo que incluye la poesía y el ensayo, para esta investigación se puntualizará lo pertinente únicamente al “formato” narrativo.

“[...]una de las obras de ficción más notables de la literatura no sólo mexicana, sino en castellano, de esta vuelta de siglo” (2003) y la voz de Rivera “una de las voces más jóvenes e importantes de la nueva generación de autoras y autores mexicanos y latinoamericanos” (Aguilar 2007).

Sin embargo, en un enfoque más directo al estilo narrativo de Rivera (sin duda reforzado por la cantidad de publicaciones de la autora a esta fecha) el crítico Roberto Cruz Arzabal ve que la obra de la tamaulipeca no obedece a una “formalización de la fragmentariedad que se supone, domina nuestra época”, para el crítico la obra de Rivera responde más a “una tensión constante entre singularidad y conjunto en lo que podríamos denominar un sistema de lo múltiple, una entropía contenida” (2015). Y que coincide plenamente con las premisas de esta investigación: ampliar la mirada a una narrativa que lo exige por desbordante.

1.2 Revisión a la crítica

Notables han sido las revisiones multidisciplinarias que buscan explicar el proceso de configuración de la obra de Rivera. Formalmente se han publicado dos libros recopilatorios donde se ensayan diversas reescrituras a su obra: *Ningún crítico cuenta esto* (2010) y *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia* (2015). Ambos, recogen la perspectiva de académicos que compaginan los estudios literarios con distintas disciplinas. El primero (publicado por la Universidad North Carolina Chapel Hill) contiene las primeras revisiones formales en formato impreso bajo una serie de ensayos. Mientras que el segundo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) amplía dichas revisiones interdisciplinarias y refuerza, en su contenido, el ejercicio de la escritura en comunidad antes citada. Aunado a estas publicaciones se encuentran las significativas aportaciones de las tesis de grado y de innumerables artículos de revistas literarias que no dejan de proponer variadas reescrituras al universo riveriano, tal es el caso de las aportaciones hechas por: Alba Devo Colis, Elena Magaña y Ana Lúcia Trevisan enmarcadas concretamente en la transgresión. Y las de Gerardo Bustamante y Yumi Uchisato Maeshiro, que entregan sendas propuestas sobre la dualidad en Rivera Garza.

Es por ello que, dada la vastedad de análisis en torno a la obra de Rivera, esta investigación recurrirá únicamente a la revisión de los dos libros mencionados con anterioridad. Y, para fines específicos del *corpus* de esta tesis, *Verde Shanghai*, se revisará en el capítulo

tercero de este trabajo, la tesis de Margarita Aurora González Ramírez (2014), maestra en literatura mexicana por la Benemérita Universidad autónoma de Puebla.

Vale añadir que en el desarrollo de esta breve revisión se espera, no quedar en deuda con las obras ni con sus autores.

1.2.1 Revisión

Tres son las grandes temáticas que captan el interés de los ensayos publicados tanto en *Ningún Crítico cuenta esto* como en *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia*. Destaca el tratamiento de: la noción de no límite—no frontera, la marginalidad y la ambigüedad sexual y de género. De acuerdo a esa línea temática se clasificarán los ensayos recogidos en ambos libros para su revisión, es decir, en primer lugar se revisarán los textos que ensayan la ausencia de límites en la estructura narrativa de Rivera, en segundo lugar aquellos que recogen la figura marginal de los personajes y finalmente, se expondrán las revisiones en torno a la presencia del género como un acto vindicativo.

Independiente a los objetivos señalados en la Introducción de este capítulo, se pretende en esta revisión, mostrar la reiteración ya no de la obra de Rivera sino de la tendencia de lectura e interpretación de la misma.

1.2.2 La estructura del no limite

En una aparente linealidad introductoria, la estructura narrativa de Cristina Rivera Garza es amable y da la bienvenida al lector, sin embargo, las palabras que constituyen esas primeras páginas anuncian en una semántica temblorosa lo que se aproxima en páginas ulteriores, tal como la autora misma refiere en *Saber demasiado* (2011) sobre los libros que la han marcado como lectora : “La imagen, es a veces, brutal: hay un trampolín y, abajo, una alberca vacía. El lector avanza por el tablón que tiembla y se avienta para sentir el vértigo” (18). Si bien, la autora afirma lo anterior desde su posición de lectora, algo similar le sucede a quienes la leen: la semántica de algunas palabras empieza a cobrar sentido aislado y en contexto y, para cuando es posible notarlo, el texto lineal ya ha desaparecido, ha cobrado la forma de un poema, de un diario personal, de un periódico, de frases sueltas, de adjetivos, verbos, sustantivos. Y es, precisamente cuando el lector se topa -en esa alberca vacía hacia la que ha saltado- con la infinidad de

posibilidades que obsequia el vacío. Un vacío benévolo por sugerente y dialéctico, que invita a crearse el agua (propia e impropia) para seguir en movimiento.

De esta primera impresión textual, Jorge Ruffinelli ensaya en “Cristina Rivera Garza sin fronteras (borradores de una aproximación intentada)” las herramientas gramaticales en la obra de Rivera, haciendo hincapié en el desplazamiento de sentido de las palabras dentro de las narraciones incluidas en el libro de cuentos *La frontera más distante* (2005) diciendo que “sus frases se mueven como rodillos, las palabras son precisas en sí mismas pero a la vez ambiguas por su situación en la frase” (340). Y, haciendo referencia al cuento “Fuera de lugar”, añade: “[...] yo, como lector, siento que la escritura misma está fuera de su lugar, ha sido trabajada desde coordenadas diferentes a las que estamos habituados” (341).

La cuestión de la estructura de la narración así como de las palabras en aislado y en contexto (fuera de lugar), tiene también su agua profunda pues, Ruffinelli cuestiona el valor de la literalidad y la metáfora dentro de la narrativa riveriana es decir, de la interpretación. Ejemplifica lo anterior con el cuento “Estar a mano” donde la policía se enfrenta a un caso peculiar: un hombre le pide la mano a una mujer y ésta la entrega, dando como resultado una mujer mutilada, sin mano. No hay crimen que perseguir según la policía pues fue una entrega voluntaria. Ruffinelli concluye: “Estas reflexiones policiales y estilísticas nos ponen una buena pista para desarrollar modos de lectura de los cuentos de Rivera Garza [...]” (342). Modos de lectura que atienden, sin duda, a cuestionar la relación que hemos establecido con las figuras retóricas y con las actualizaciones de lectura que hemos aprendido a hacer pues, añade Ruffinelli “El problema se ha desplazado no a eliminar por entero las figuras literarias sino a conocerlas, a saber, cuándo existen y cuando no”(342). La apertura interpretativa en Rivera Garza es vasta, sólo con la ambigüedad de sus estructuras gramaticales y estilísticas de modo que, ¿qué se ha de esperar como lector cuando en Rivera Garza no sólo la estructura es ambigua?

El desplazamiento de sentido que hace el autor sobre los cuentos de *La frontera más distante* abarca también, el desplazamiento de puntos de vista, mismos que están vinculados con uno de los tópicos más analizados en la obra riveriana: el género. Ruffinelli analiza “La ciudad de los hombres” desde una relación binaria entre mujer/hombre pero, la rompe con un tercer elemento que, acorde con la historia, enuncia la supervivencia económica como el motivo principal de la decisión de una mujer. Y que rebasa la cuestión ideológica e idílica del género, aun cuando la protagonista es consciente de lo que implica su “ser mujer”.

De los textos incluidos en *Ningún crítico cuenta esto*, el de Ruffinelli y el de Irma Cantú son propuestas que abren ventanas a visos más amplios al binarismo genérico y al binarismo de su tratamiento. Es así que en la perspectiva de Irma Cantú sobre el mismo libro de cuentos, *La frontera más distante*, se lleva la narrativa de Rivera de la confusión inicial de la estructura a la literatura del desplazamiento. A través del ensayo “El margen como centro: exploración del espacio en dos cuentos de *La frontera más distante* de Cristina Rivera Garza”, Cantú parte de las palabras que forman el título para notar que: “los cuentos de Rivera Garza, no siguen la fórmula de un cuento clásico, aquella de que todo cuenta dos historias: la explícita que es evidente y la implícita que se asoma a ratos pero no se revela hasta el final” (351) y agrega, citando a Mayra Luna, que en Rivera Garza ambas historias son implícitas, que hay:

Una que se escribe para desdibujar la historia original; por tanto es implícita desde su inicio. La otra historia implícita, aquella que se encuentra entretejida en el relato, que se esconde en el lenguaje, es más que otra historia la evocación de un estado. Lo que subyace a estos relatos son enunciaciones de estados que van más allá de lo emocional. Estados similares a los que provoca la contemplación de una catástrofe desoladora, pero ajena (351).

Y para dirigir, los desplazamientos de los personajes a un estilo narrativo fuera del género, Cantú estudia en los cuentos “El rehén” y “Autoetnografía”, una posibilidad similar a la de Ruffinelli donde el espacio (en lugar de la economía) descoloca a los personajes y los desplaza a un descubrimiento de sí mismos como mutables, como Otros.

De modo que si bien, Ruffinelli encuentra en las palabras y la estructura de Rivera el conflicto entre lo literal y lo metafórico, Cantú percibe desde la estructura, la posibilidad de desplazar el significado global de las narraciones a través del lenguaje. Es decir, de cómo la alteridad puede ser determinada por el espacio físico, entregando a los personajes en este acto la posibilidad de un espacio para decidir y *recrear* el centro de su ser. De este modo, Cantú percibe debajo del lenguaje, no sólo las intenciones narrativas sino también la posibilidad re escritural de la trama en función de los propios personajes. Tanto Ruffinelli como Cantú convergen en la noción de escribir en comunidad al enfrentarse a *otros textos* partiendo de uno en común. Un

texto cuyo artificio permite reescribir en el momento de la lectura el bagaje propio. Pues como alude Ruffinelli: “La facultad de entender, de ser -la identidad- depende de la escritura...” (344).

Otro de los textos en la obra de Rivera Garza que es muestra por excelencia de este conflicto estructural, es la novela detectivesca *La muerte me da* (2007). Sin duda, es una de las novelas más analizadas de Rivera Garza después de *Nadie me verá llorar* (1999) y que entrega toda su complejidad interpretativa a través de la estructura.

La muerte me da es una novela que sostiene a la par, la fragmentación del lenguaje y la escritura con la fragmentación del cuerpo humano. Por lo que rompe de manera más evidente (y no por ello menos caótica) el límite entre los géneros literarios. En el marco general de la estructura narrativa, resalta la presencia de poemas aislados, un poemario y un ensayo, todos siguiendo un aparente desorden (como el de un cuerpo mutilado) que habrá de ser ordenado por el lector. La exigencia de este texto no se limita a lo anterior pues, los textos a reconectar tienen un significado por sí mismo que al ser ligados dirigen al lector hacia una posible resolución del misterio, posible porque como apunta Alicia Olivares en “La puesta en ficción del acto de escritura de Cristina Rivera Garza” :

El uso del género policiaco o novela negra, es un pretexto para hacer partícipe al lector de este planteamiento en torno al lenguaje y la escritura, aspecto más importante que la resolución del crimen [...] De esta forma, el uso del lenguaje en la novela es sencillo, la complejidad se da en la evocación de imágenes y textos que el lector tiene que descifrar a manera de detective para resolver el misterio de las pistas que va dejando la autora para comprender la complejidad de la escritura. (69,70)

Para dar muestra de esta complejidad, los textos que Cristina Rivera Garza integra a la novela en un diálogo intertextual y metaficcional son los poemas de la argentina Alejandra Pizarnik y el poemario de Anne Marie Bianco de título *La muerte me da*, poemas que como afirma Olivares: “... dan cuenta de esa imposibilidad por la poesía en el proceso de escritura de Cristina Rivera Garza” (70) y que además permiten palpar “el uso del lenguaje a través de una resignificación de la palabra desde distintas perspectivas alejadas de lo que se ha impuesto como un discurso hegemónico o falogocentrista” (70,71). Siguiendo las palabras de Olivares, la estrategia de la

intertextualidad y la metaficción tienen en esta novela un papel secundario a su base textual, dan pie a la cuestión del género en la obra de Rivera. Olivares plantea la inclusión de los elementos femeninos en la estructura y en la historia como fin de oposición y/o desarticulación del patriarcado que ha sido fundamento del lenguaje; proponiendo así “una perspectiva a través de imágenes creadas por dos mujeres en ambos discursos poéticos” añade Olivares, “preponderando la perspectiva femenina” (71). Lo anterior complementado con las metalepsis de la autora integrada al discurso de la novela como personaje que calca su vida al universo de la historia.

La noción del no-límite y de la no-frontera en la obra riveriana, se muestra también en tópicos sin corte estructural, es decir, en tópicos de contenido, donde convergen las grandes obsesiones creativas de la autora tamaulipeca: la vigilia y el sueño, la locura y la cordura, lo central y lo periférico, lo correcto y lo incorrecto, lo masculino y lo femenino, mismas que habitan todas y cada una de sus narraciones. Por ejemplo, *Ningún reloj cuenta esto*, *El mal de la taiga*, *Lo anterior*, *La guerra no importa* entre otros. Y situando a sus personajes siempre en la línea de cruce entre la ‘normal’ y lo marginal.

La noción del *otro texto* es esencial en la lectura de la narrativa de Rivera. El proceso de apropiación y desapropiación del que se hace referencia al inicio de este capítulo sugiere no sólo cuestionarse sobre los procesos de lectura y escritura, sugiere no sólo plantearse las estructuras del lenguaje como trampolines que llevan al salto, invita a notar a esos Otros personajes activos fuera de la narración, esos actantes discursivos que en su esencia nos permean en la construcción propia.

1.2.3 La marginalidad

Una vez superado el tremor del trampolín del lenguaje y el vértigo del salto hacia un acercamiento estructural en la narrativa de Rivera Garza, es turno del lector enfrentarse a la piscina vacía, donde éste comenzará a crearse el agua (propia e impropia) sobre la cual ha de actualizar su movimiento inasible, líquido. Un movimiento que dará señas ligeras y pistas centelleantes sobre hacia donde fluir. En la narrativa de Rivera, de la trasgresión estructural se derivan la noción de frontera y de límite, como motivo de origen para la construcción marginal de sus personajes. Esta marginalidad, binaria por fronteriza y limítrofe, se define en oposición del contexto de cada una de las historias, pero sobre todo, a condiciones que han tenido peso en la perspectiva social posmoderna de Rivera. De tal modo que este amplio marco de referencia es

enunciado por la autora en todas sus narraciones a través de aristas tan diversas como la política-social, la sexual, la geográfica entre otras.

Nadie me verá llorar es una de las novelas que ensaya esta marginalidad tanto en los “límites” que conduce su trama, como en las cualidades de sus personajes. La complejidad analítica de este texto recae en su naturaleza histórica pues, al ficcionar información real de los protagonistas (pacientes psiquiátricos de La Castañeda) éstos son integrados a la narración sin dejar de lado el peso de sus contextos. Esta novela, fija su centro narrativo no en la historia principal de la época (el Porfiriato), sino que hace de varias historias periféricas su centro, y fija en ellas el punto de contraste ante la historia oficial que aparece ahora al margen. De ahí que, una de las primeras dicotomías entre lo central y marginal recaiga en la esfera de lo político: una oposición del Estado al pueblo donde ambos ocupan la posición de marginal y marginador. Es decir, la historia oficial es silenciada y marginada al narrarse las historias periféricas de las que, sus protagonistas, adquieren la identidad marginal gracias a la ahora marginada historia oficial. En la narración, es la historia oficial la que estigmatiza al pueblo, a todos aquellos que salen de sus límites de control. Dentro de los marginados por la Historia, se encuentra principalmente a los enfermos, los locos, los pobres y los sexualmente inapropiados: mujeres, prostitutas y lesbianas.

Con estas referencias de lo marginal, donde la figura femenina es una de las más castigadas en la narración y en la Historia, resulta difícil no recurrir a análisis de *Nadie me verá llorar* basados en el género como elemento aislado, sin un contexto socio-político determinante y con el riesgo a una lectura de marginación que pueda ser producto, únicamente, de un falocentrismo sin fundamento. Las reescrituras hechas sobre la marginalidad presente en esta novela de Rivera Garza, retoman el contexto histórico que determina la experiencia de sus protagonistas, tomando como caso especial, el de Matilda Burgos.

En un análisis donde convergen el Estado y la marginalidad, Juan Bruce-Novoa, enfatiza en “Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza”⁴ el peso de “la coartación de la libertad del individuo” (209), a través de las instituciones sociales que persiguen

⁴ El análisis hecho por Novoa es un análisis comparativo entre la literatura de García Ponce y Rivera, ambos vinculados por las instituciones reguladoras de la libertad e identidad individuales. En García Ponce destaca la institución familiar y escenarios como el hogar y las relaciones de pareja mientras que en Rivera destaca es espacio de hospitales y manicomios, en ambos casos el Estado regulando y corrigiendo.

regular la identidad de los “descarriados” y, encuentra este aparato correctivo, en la narrativa de Rivera, diciendo que ésta:

[...] parece tener una orientación influenciada por Foucault y lo que se ha llamado el momento positivista: primacía de la relación del poder y el saber, la desmitificación de la ciencia y la razón, y el carácter disciplinario de las instituciones [...] al principio le preocupa la posibilidad de sobrevivir en un régimen en que toda expresión personal[...] cae bajo la mirada disciplinaria del poder (209).

De ahí que una de las primeras aseveraciones que Bruce-Novoa hace sobre *Nadie me verá llorar* recaiga en la vindicación identitaria de la protagonista, partiendo de la marginalidad de su género (ser mujer) antes de cualquier otro ‘defecto’ sujeto a corrección. Al mismo tiempo, Novoa sitúa la novela dentro de un movimiento muy específico de vindicación de género, el feminismo, “su primera novela es típicamente feminista, en la lucha por recuperar la identidad de una mujer silenciada por la historia y aún más, los prejuicios de la decencia marcada por el patriarcado” (210). Aunque Matilda Burgos, es mujer y ante los ojos del Estado también es una mujer indecente por dedicarse a la prostitución, Novoa pasa de largo en esta afirmación la situación mental de Matilda y refuerza su marginalidad en función de su género y su oficio. Si bien, la cuestión de la locura de Matilda durante la novela es un poco difusa, el hecho de estar recluida en La Castañeda es una de las principales características que la presentan como un ser marginal⁵. Empero, esta posición se ajusta con la lectura que Novoa hace de los archivos oficiales igualmente determinados por el patriarcado, esos archivos podrían tener valor o no, según Novoa, al ser parte de ese Estado que reprime y disciplina. Y, afirma que, *Nadie me verá llorar* “constituye una intervención en la memoria nacional para abrirla a las voces subalternas” (211) de igual forma concluye que, para hacerlo, la novela “pone en tela de juicio la objetividad de los agentes encargados de recaudar la documentación”(211). Responsabilidad que en ambos contextos (el de la narración y el histórico) recae en la figura masculina.

Pero, este discurso sugerido por Novoa, no se limita al alcance falocéntrico de un archivo clínico o a la validación del mismo. Si se retoma el tratamiento que Samantha Escobar da en “Visos de la narrativa posmoderna: Nadie me verá llorar” a los archivos clínicos bajo el proceso

⁵ Retomando la noción de que en el Porfiriato cualquier descarriado era recluido en un psiquiátrico,

de ficcionalización es posible encausar la lectura de esta novela desde una perspectiva de reescritura:

[...]resulta evidente que nos encontramos frente a una especie de collage compuesto por todo tipo de textos, desde párrafos que corresponden a algún libro de historia, hasta informes psicopatológicos de los internos de un manicomio. Para Julia Negrete Sandoval, este rasgo pone de manifiesta la relación que hay entre la Historia y la ficción literaria[...] de este modo afirma que lo que ciertas tendencias llaman “ficcionalización de la Historia” es una veta sumamente rica para abordar la novela de Rivera Garza (32).

Escobar señala que previo a la novela, Rivera Garza ya había realizado un estudio sobre el manicomio La Castañeda⁶ que, enfrentó más tarde, a la autora ante la dificultad de seleccionar qué archivos y qué historias tomaría para tratar bajo la ficción: “las que se suponían estrictamente objetivas, documentadas y verificables [o bien] las que le dictaba su propia visión, conocimiento y técnicas narrativas” (33). De este modo, el tratamiento de los archivos de La Castañeda se retomó, en el contexto externo de la obra, por la voz de Rivera, hecho que, en contraste con la propuesta de Novoa, parece no sugerir ninguna duda en la objetivación o en el tratamiento de la información. Sin embargo, es la misma autora quien invita a que se dude de su texto y a tratarla como alguien que ha manipulado información real igual que aquellos patriarcales custodios del archivo médico dentro de la novela. Escobar recupera las notas finales en las que Rivera advierte sobre su papel como ficcionalizadora de hechos reales: “Modesta Burgos, cuyo nombre y fotografía son *reales*, es una construcción libre de la imaginación” (38).

De igual manera, como parte del proceso de ficcionalización, este ensayo remite a la geografía y su complejidad de referencias ante los cambios que el tiempo ha hecho. A decir de Escobar, el tratamiento casi especializado de los lugares dentro de *Nadie me verá llorar*, no impide colocar a la novela en una posición de inconciliable con los hechos que dan origen a la narración y, encuentra que la mirada actual del escritor (Rivera) ante la geografía de aquel tiempo encuentra sólo un espacio “que rezuma incompreensión, que se ha deshumanizado” (39).

Finalmente, aludiendo al peso del espacio, en este texto se rescata la posición de coexistencia que los dos textos -el estudio académico de La Castañeda y la novela- tienen en la

⁶ *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930.*

reescritura. Y se afirma que sobre la novela que: “ la historia individual de los personajes corre paralela con la realidad histórica sin tocarse, como los rieles del ferrocarril, dos vías paralelas que nunca alcanzan a cruzarse” (44). Pero que se vinculan en el origen de un movimiento perpetuo que los conduce sobre la misma vertiente: lo marginal.

Aludiendo a las relaciones dialógicas que se establecen en *Nadie me verá llorar*, la propuesta que Claudia Parodi expone en “Cristina Rivera Garza ensayista y novelista: el recurso del método” parte de la visión del género que las premisas posmodernas de Simone de Beauvoir y Judith Butler mantienen con la obra de Foucault. El interés central de Parodi al mostrar este vínculo teórico, reside en la convergencia que los estudios hechos por Foucault en torno a la patología femenina tienen con la obra de Rivera a través de sus textos académicos *Masters of the streets* (1991) y *She neither respect nor obeyed to anyone* (2001). Sin embargo, para Parodi la influencia del pensador francés se hace más evidente en su obra de ficción:

[...] 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 la galardonada novela *Nadie me verá llorar* (1999) o el ensayo “La mujer barbuda” (74).

A pesar de la referencia hacia el género, Parodi dirige la influencia que Foucault tiene en la obra de Rivera hacia un diálogo situado más en las relaciones de poder que establecen los grupos implicados -ya como marginales ya como marginados- a través del lenguaje. Parodi revisa cómo esto les permite generar una interacción en la separación de sus conjuntos: “[...]y el contacto de cuerpos que representan a uno y otro grupo: los doctores, los políticos, los pacientes y sus allegados” (75) ofreciendo con ello, discursos dicotómicos dentro de la narración que no surgen “como resultados de principios absolutos previamente concebidos” (75). Pues en esta “taxonomía de los valores sociales” (76) la correspondencia conceptual entre personajes varía de acuerdo a su experiencia del mundo.

De tal modo que esta “taxonomía de la locura” se construye a partir de tres discursos distintos. Es decir, los discursos institucionales de poder y los discursos populares colocan a los personajes en roles casi antagónicos: la clase política sostiene la incesante y cabal búsqueda de

“orden y progreso”, de la moral. Mientras que, en un terreno intermedio, la postura de los médicos -en aras de la higiene y la salud- se sitúa también en un diálogo mediador ante el discurso popular. Dentro del cual está la experiencia de los locos, las prostitutas y todos los reclusos en el manicomio incluyendo claro, a los mismos psiquiatras.

Como acotación, Parodi rescata el discurso del silencio que ejerce Joaquín Buitrago a través de su cámara y señala la relevancia del valor de lo enunciado en el texto por medio de elementos simbólicos como la sola presencia de un objeto. La cámara que de modo significativo congela el tiempo de la marginalidad para mostrar a los discursos antes mencionados en su proceso correccional.

Mientras que Novoa vive la figura de la mujer como condición marginal (ya por la carga social de mujer, ya por la prostitución, ya por la histeria), mientras Escobar rescata los procesos de ficcionalización y, mientras Parodi persigue la construcción de los discursos de poder que regulan la realidad de los personajes de *Nadie me verá llorar* así como sus reacciones. Para Vinod Venkatesh, la marginalidad es vivida como una transgresión que se hace a un paradigma establecido previamente y se pregunta en “Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*”, ¿quién establece el orden de las cosas antes de que suceda una transgresión?

Como respuesta, Venkatesh ofrece la alternativa de la masculinidad, misma que separa y procesa la percepción del yo y sus desdoblamientos; dialoga sobre todo con preceptos como el de género propuesto por Judith Butler, la teoría del inconsciente colectivo propuesta por Carl Jung y la noción homosocial que ofrece Eve Sedwick. Estos cimientos teóricos son, únicamente, un acercamiento a la postura definitiva de Venkatesh: los seres marginales dentro de la novela -específicamente Matilda Burgos- son sobre todo transgresores. Parten de esta condición marginal que la sociedad les ha impuesto para tomar su decisión de cómo vivir dentro de un discurso que por hegemónico los margina. Y obtener, de esta actitud un:

[...] *buildungsroman* del género y no de la mujer, porque lo que se explora dentro de la novela no es el papel de la mujer en la sociedad sino la construcción, destrucción y apoderamiento del género por parte del sujeto que en mi análisis es una mujer, pero una investigación del sujeto hombre no sería tan difícil de imaginar en esta novela (141).

De tal suerte que para Venkatesh, la marginalidad femenina, que representa un todo para Novoa, puede ir más allá de los centros feministas. Venkatesh analiza cómo el discurso homosocial margina no sólo a mujeres sino también a hombres que, dentro de su estatus de poder, recurren a lo marginal no para castigarlo sino para acceder por un momento, a través de la imitación, a la libertad que esa condición pudiera ofrecer.

1.2.4 Mutabilidad

Como el agua y sus cauces, la identidad es ante todo, mutable. Y, para una narrativa tan móvil y líquida como la de Cristina Rivera Garza, la identidad representa la amalgama perfecta entre la marginalidad y la mutabilidad de sus personajes. Sobra decir que el conflicto de una estructura narrativa difusa, anuncia sutilmente esta ambigüedad ontológica como el elemento que permite a la tamaulipeca girar en tres esferas creativas distintas pero convergentes.

La identidad en los personajes de Rivera aparece como origen, como una motivación volitiva que los conduce en el cauce permanente de la búsqueda y que se concreta (o no), con cada punto y a parte, para diluirse y concretarse (o no), en cada punto final. La narrativa riveriana, expone identidades que aparentemente se van tornando otras, que se van reduciendo o que simplemente mutan, esta *fuga constante* representa el más complejo de los elementos de asir para sus lectores.

Los pilares que socialmente otorgan identidad como el nombre, el cuerpo y el género son derribados en cada página escrita por Rivera y, las anclas para sobrevivir a esta confusión y así seguir la lectura, son las relaciones que cada personaje mantiene con el Otro: sus palabras, sus acciones, sus esencias. Cada personaje de esta narrativa encuentra en el tiempo **presente**, la plataforma que le permite explorar la alteridad, es decir, cada personaje atiende de acuerdo a su producción de presente una identidad. De tal modo que, aunado al momento de vivir su identidad se enfrentan al Otro, a la memoria propia y la de los demás. Todo lo anterior sin abandonar su marginalidad porque es precisamente esa ausencia de diques y de certezas la que los vulnera. Pero ¿a qué nos lleva esa marginalidad /mutabilidad? ¿a trasgredir el cuerpo y el género como acto rebelde de oposición a un sistema? ¿o a descubrirse en la fragilidad de lo Otro?

Uno de los textos inscritos de manera más evidente bajo esta mutabilidad es *La cresta de ilion* (2002), texto sobre el que Oswaldo Estrada escribe en “Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza” de forma muy generalizada que, esta doble

condición genérica de la identidad se basa en un determinismo social y que en sus textos narrativos :

[...] Cristina Rivera Garza desordena los papeles genéricos que asigna toda sociedad a sus integrantes en base a lo físico y externo, pasando por alto que el género es, según la propia autora, “un performance que varía y se enacta de acuerdo a negociaciones específicas en contextos específicos” (180-181).

Apoyado en las teorías genéricas de Judith Butler, Estrada ensaya la influencia que el género ejerce sobre un cuerpo biológico y reitera el papel que la sociedad ejerce sobre la construcción de la identidad. Y agrega sobre *La cresta de Ilión* que “No en vano se ha leído a esta obra como el proceso de aceptación de una doble condición genérica” (186).

Esta posición ante la configuración identitaria es similar a la que propone Ute Seydel en “Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza”, donde no sólo señala la existencia de identidades colectivas (género, raza, nación, etnia) sino que además, busca perfilar los efectos de esa colectividad en el individuo. Seydel escribe desde el marco de los estudios culturales pues, subraya también las consideraciones a tomar sobre la influencia del Estado, las conquistas de España en Latinoamérica (haciendo un pequeño paréntesis sobre esto en *Nadie me verá llorar*) y las jerarquías raciales.

Seydel parte de las teorías sobre identidad colectiva de Chantal Mouffe y de la identidad individual según Rossi Braidotti de los que extrae tres elementos que vincula con *La cresta de Ilión*. Dichos elementos reiteran la influencia de la colectividad en el individuo pues en palabras de Mouffe: “La constitución de toda identidad se realiza por relación e implica la afirmación de una diferencia y otredad [...]” (155). En estos elementos prepondera la visión de la identidad individual cuyo sustento se encuentra no en el yo sino en el otro, señala Braidotti: “[...] Los sujetos están, por consiguiente, simultáneamente contruidos y desestabilizados por interpelaciones que los afectan en todos los niveles al mismo tiempo” (156). Los puntos que Seydel rescata de su diálogo con estas teorías se resumen en tres premisas centrales: a) incluir al otro desestabiliza la identidad propia, b) existe la necesidad de ser reconocido por el otro y c) la identidad muta por contacto social.

Seydel, respecto de las identidades de los personajes en Rivera Garza, afirma que los tres elementos anteriores, están presentes en el conflicto de identidad experimentado en *La cresta de Ilión* por su protagonista. Siendo así que la llegada de Amparo Dávila (más tarde identificada como la falsa Amparo Dávila), a la casa de dicho personaje cumple con la premisa de la inclusión del Otro como factor de desestabilización identitaria pues, la sola presencia de la mujer desata en el protagonista conflictos que ulteriormente modificarán su forma de existir. El primero de ellos, su identidad sexual y genérica “La conformación de su identidad en tanto hombre se desestabiliza aún más cuando una de ellas, la falsa Amparo Dávila, le informa que conoce su secreto que, según ella, consiste en que él es mujer”(164). De tal suerte que, la inclusión de la falsa Amparo no sólo siembra la duda de su identidad sino que evidencia la segunda de las premisas: el no saberse reconocido por el otro en lo que él creía de sí mismo pues “Para él, la masculinidad se limita a tener un pene[...]" (164).

La mutación final del personaje se va dando poco a poco con cada relación establecida con los demás personajes y sucesos dentro de la historia buscando no sólo su masculinidad y pertenencia sino también intentando descifrar la de los demás, de tal modo que:

[...] empieza a observar a las mujeres de las cuales está rodeado en el hospital. Encuentra iguales dosis de mezquindad, lealtad, bondad, crueldad, vulgaridad entre hombres y mujeres y la ausencia de virtudes asociadas generalmente con la mujer; el sacrificio, la entrega y la conmiseración (166).

Y se perfila así la certeza de la mutación de identidad influenciada por contacto social, lo que lo lleva a sugerir, a decir de Seydel, que “no hay diferencias entre hombres y mujeres” (166). Si bien, Seydel rescata de manera puntual esta configuración identitaria a través del Otro, es Oswaldo Zavala quien propone el tratamiento de la cuestión identitaria desde una búsqueda de la alteridad a través del lenguaje. En su ensayo “La tradición que retrocede”, Zavala aborda la producción de riveriana desde la cuestión del género: “Reconsiderando las nociones del género y la literatura escrita por mujeres en la segunda mitad del siglo XX, la obra de Rivera Garza, sobre todo a partir de *La cresta de Ilión*, debe entenderse como una radicalización de los debates de género” (226). Y la dirige en dos vertientes de alteridad: la inclusión de Amparo Dávila y sus

textos dentro de la novela y el lenguaje al que tanto Amparo Dávila (la falsa) y *La traicionada* recurren para despojar al médico de su identidad.

La referencia a la lengua “otra” que constituye para Zavala el comienzo de la diseminación de la identidad se refuerza con la aparición de Amparo Dávila (la verdadera) quien, al buscar un manuscrito con “códigos” y “palabras”, sugiere, la existencia de una enfermedad altamente contagiosa que es también motivo de la desidentidad: la pérdida de la memoria. De tal modo que, la selección específica de Rivera sobre los sustantivos y adjetivos que utiliza en la novela, revelan en la lectura de Zavala, al género como principio de ruptura a la búsqueda de alteridad:

De hecho, en este carnaval de alteridades, las identidades continúan su transcurrir cambiante en un sistema móvil de oposiciones que destaca su “indecibilidad” derridenana: la “Traicionada” puede ser la “Traidora”, Amparo Dávila es “Verdadera” y “falsa,” la lengua se transforma en los ecos comunicantes de la lluvia [...] (230).

Esta aproximación a los fenómenos que integran la narrativa de Rivera, es un develar sus mecanismos que, según Zavala, más allá de concretar una respuesta fija, entrega una solución a la cuestión identitaria que supera, “exponencialmente” y de forma radical, las implicaciones de lo otro dentro de los textos de Rivera.

Bajo estas indagaciones de alteridad la en Rivera Garza, Antonio Durán Ruiz, abre una opción similar a la cuestión identitaria en esta narrativa, y más cercana a la naturaleza del fenómeno. Es así que, en la publicación que la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla hace respecto de *La Cresta de Ilión*, Durán trata a la posición del Otro ante la noción de hospitalidad inscrita por el filósofo Jaques Derrida en *La hospitalidad* (2000). A través de este pensamiento filosófico, Durán Ruiz, retoma la presencia del otro también personificada por Amparo Dávila (la falsa) como el elemento desestabilizador determinante en la identidad personificada por el protagonista. Durán centra su perspectiva en la identidad que da el género, al tiempo que se pregunta “¿cómo asegurarse en términos ontológicos [...] que se es hombre o mujer?” (52) y al no encontrar una certeza recurre a la noción de hospitalidad, que en palabras de de Derrida afirma:

[...] la identificación y recepción del otro en ambientes de aparente autonomía, como el hogar o la identidad personal, lleva a la estupefacción por una certeza soberana: en la verdadera hospitalidad[...] se está dispuesto, incluso a que el extranjero expulse de su casa a quien lo ha recibido (49).

Y es por ello que, aludiendo a las premisas Derrideanas, Durán Ruiz encuentra, precisamente, en esta radicalización de la hospitalidad, la pauta para dar lugar al Otro y con ello, tomar la decisión propia de dejarse despojar de su género. De tal modo, que en este ensayo, Ruiz revisa con atención las actitudes de los personajes ante la presencia de los Otros, las formas en las que la narración sugiere que se comportan o deben comportarse femeninos o masculinos. Y, a pesar de este tratamiento hacia las actitudes identitarias, Ruiz no encuentra en esta decisión de comportamiento una batalla de poderes, resistencias o sistemas sino que señala la existencia de un tratamiento más hondo y más complejo que el referido en función del aparato reproductor en los seres humanos; propone ante ello la posibilidad de retroceder y no sólo en la memoria:

En varios momentos de la parte final de *La cresta de Ilión*, se juega [...] con la sensación de ir marcha atrás [...] lo que parece significar, por un lado, poner en reversa, una existencia para ir hacia los recuerdos; pero, por otro, también irse aún más atrás, allí donde el lenguaje aún era un balbuceo y no existían las diferencias sexuales (54).

Es decir, plantea con estas premisas una apertura hospitalaria al Otro que busca “el Ilión primigenio al que hay que volver” (55). Un Ilión detrás del cual hay, no un binarismo genérico-sexual sino la capacidad y la libertad de lo infinito, de lo múltiple.

La narrativa de Cristina Rivera Garza ofrece un amplio marco de interpretación y análisis. Por lo que, decir que ofrece su universo con el fin de subvertir un sistema, implica asumir que existe un binarismo que claramente la autora utiliza como recurso de evidencia pero no como fin. El caos de los textos sin estructura definida, los límites poco claros, lo marginal (ofrecido no para fijarlo sino para desmembrarlo, habitarlo e intercambiarlo) y lo inasible, ofrecen un *performance* más líquido que el género: el *performance* del movimiento, de lo múltiple, de lo infinito, de lo Otro. Pues subvertir sistemas implica un mismo orden, igual de absoluto que el anterior, un orden

que despoja de la capacidad de apropiarse-desapropiarse y actualizarse en la colectividad que construye, la identidad.

Dicho lo anterior, esta investigación persigue un acercamiento complementario que alude no sólo a dicotomías sociales ni a perspectivas de género sino a la alteridad que ello representa. A todos esos Otros que son/somos en su/nuestra pluralidad tanto interior como exterior y cuya mutabilidad, no tiene otro fin que el acariciar la experiencia del Otro y lo Otro como parte hospitalaria de la existencia.

Partiendo así de la pluralidad a la que esta narrativa invita y expone, surge el interés central de esta investigación: la figura del Otro. Si bien, el concepto de Alteridad/Otredad⁷ ha sido retomado por múltiples disciplinas, para los fines de esta tesis se priorizará la teoría filosófica de Emanuel Lévinas⁸ propuesta en su texto *Totalidad e infinito* (1961) y que da la pauta de aproximación a la figura del Otro. En dicha teoría se privilegia el papel que el Otro tiene en la configuración identitaria del sujeto; es decir, señala, contrario a teorías filosóficas anteriores y de corte ontológico, que los sujetos adquieren sentido a través de la existencia del Otro y que, debido a ello, es imperativo en el sujeto asimilar a ese Otro desde una posición no agresiva, desde una posición ética. En base a ello, Lévinas propone metáforas y figuras gracias a las cuales el fenómeno del Otro se hace presente y permite además de su identificación, un reconocimiento de la relación existente entre ambos, figuras de fragilidad que permiten percibir a ese Otro ante el cual existe, por parte del sujeto, total responsabilidad: el extranjero, la viuda, el pobre y el huérfano.

⁷ A pesar de la diferencia morfológica, los conceptos Alteridad y Otredad se reconocen como sinónimos; ambos en su significado base que señala a lo Otro y al Otro. En un afán sistemático, en este trabajo se recurrirá al empleo del término alteridad.

⁸ Filósofo de origen lituano que desarrolló su teoría filosófica en el marco de la fenomenología. Sus postulados surgen como una ruptura a la tradición filosófica occidental asumiendo el sentido del sujeto a través de una relación ética con el otro. Su postura ideológica es consecuencia de la marginalidad misma que lo definía: era judío y extranjero y como consecuencia de ello estuvo recluido en los campos de concentración nazi durante la segunda guerra mundial. Es fundamental en su formación filosófica la tradición hebrea, principalmente la biblia.

Capítulo 2. Alteridad como cuestión filosófica: identidad, conocimiento y cambio como esbozos del Otro.

Nadie ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro:
el presente es la forma de toda vida
Arthur Schopenhauer

Las palabras son símbolos que postulan
una memoria compartida
Jorge Luis Borges

Si bien, la presencia de la alteridad en la obra de Cristina Rivera Garza que sugiere esta investigación se ha reiterado como propuesta de lectura y como evidencia de los vínculos disciplinarios entre filosofía y literatura e incluso, como evidencia de su permeabilidad en la experiencia humana, es preciso establecer los puntos de partida de una noción tan compleja en el campo de la filosofía. Por esta razón, es necesario fijar los fundamentos que determinan su comprensión y que, posteriormente, facilitarán el análisis de la novela *Verde Shanghái* en el capítulo correspondiente de este trabajo.

Con el fin de lograr, primeramente, una aproximación a la noción de alteridad, se parte del esclarecimiento de su terminología para seguir con una línea conceptual⁹ de filósofos que han construido y enriquecido su pensamiento del tema gracias a la influencia de sus predecesores. Cabe señalar que, la presencia del concepto de identidad se mencionará superficialmente como complemento a esta base teórica.

Para acceder al término *alteridad*, es preciso recurrir a la lengua latina donde, de la unión del sustantivo *Alius* (Otro, distinto, diferente) y del sufijo *-ter* tiene origen el pronombre *Alter*, que señala la relación diferenciada entre dos elementos (VOX). En esta relación y como punto

⁹ El tratamiento de la alteridad como concepto, como actitud filosófica o como fenómeno depende de la posición de análisis de cada filósofo.

inicial de referencia, se encuentra el pronombre *Ego* (Yo, yo mismo, a mí mismo). Siendo así que, de *Alter* deriva el concepto de Alteridad (*Alteritas*) “la cualidad de ser otro” (DECEL). Vale añadir que, la castellanización del término alteridad ha derivado en el uso del término otredad, sin embargo, partiendo de esta etimología y de la definición que de ambos términos hace el DRAE, se advierte que el intercambio que existe entre Alteridad y Otredad obedece al significado común antes citado “la condición de ser otro”.

Para fines metodológicos y de concordancia con el filósofo Emmanuel Lévinas cuyo pensamiento es guía central de este trabajo, el término que se utilizará durante el desarrollo del mismo será *alteridad*. Utilizando otredad, únicamente, para evidenciar las precisiones que así lo requieran.

2.1 Nociones del pensamiento clásico griego

A pesar de que el término *alteridad* fue acuñado por la filosofía hegeliana en el comienzo del siglo XIX, el tratamiento de la figura del otro tiene su origen desde la antigüedad griega. Si bien, las aproximaciones clásicas no concretaron en su momento las ideas de la actualidad, los filósofos antiguos esbozaron su proceso al cuestionarse sobre la idea del ser y del conocimiento. Este esbozo ideológico se evidencia, primeramente, en la polémica Parménides-Heráclito, donde, ambos filósofos contraponen la posibilidad e imposibilidad del cambio, del conocimiento y de la identidad.

De este modo, Parménides de Elea resumía todo su pensamiento en la afirmación: “Lo que es, es y lo que no es, no es” agregando que:

[...] los únicos caminos de búsqueda que cabe concebir [son]: el uno, el que es y no es posible que no sea, es ruta de persuasión pues acompaña a la Verdad; el otro, el de que no es y el de que es preciso que no sea, éste te aseguro que es sendero totalmente inescrutable. Y es que no podrías conocer lo que no es –no es alcanzable- ni tomarlo en consideración (Bernabé Pajares 156).

Lo anterior representa para el filósofo la imposibilidad del cambio dado que, en su postulado, sólo existe el ser como totalidad y, tanto los individuos como las cosas, son partes de esta totalidad sin tener, por dicha razón, una entidad plena y autónoma. De igual forma, el pensador nota que al asumir al ser como absoluto y permanente, la negación “no ser” que sugiere la postura

del cambio, pierde sentido pues nada puede surgir de la nada. Y aquello que se percibe como cambio, es sólo muestra de cómo los sentidos engañan y modifican la percepción anulando así, el conocimiento. De esta alteración del juicio y la percepción, concluye Parménides, es imposible conocer.

En oposición a Parménides y a su idea de la permanencia, Heráclito de Efeso sostenía que el universo era dinámico y permitía con ello tanto el movimiento como el cambio.¹⁰ Basta recordar su analogía más célebre¹¹ en la que “No es posible embarcar dos veces en el mismo río; las cosas se disipan y de nuevo se reúnen, todo viene y va”(Abbagnano 603), para vislumbrar su postura sobre los seres y las cosas que se encuentran en un cambio perpetuo¹² ya que, una vez que se ha entrado al río, el agua a sumergirse una segunda vez es distinta. Continuando con la analogía, se añade a ésta un factor más: el barco que entra al agua no es el mismo la primera ni la segunda vez. Atendiendo a esta perspectiva de constante movimiento, Heráclito consideraba que el conocimiento era difícil de lograr, para el filósofo, era imposible conocer algo que cambiara constantemente a través de algo igualmente mutable. Cuestionando así, en términos identitarios, la posibilidad de asir certezas .

En este antagonismo ideológico tan radical, la figura de la identidad se sugiere como una imposibilidad en ambos pensamientos, mientras que, la figura de lo Otro (entendido como cambio) se aborda como una constante en Heráclito y, en Parménides, ni siquiera tiene lugar.

Ulteriormente, Platón intentó descifrar el dilema Parménides-Heráclito sin llegar a una conclusión esclarecedora en su totalidad. Basado en su teoría de los mundos y su teoría del alma el filósofo niega, parcialmente, la posibilidad del cambio y del conocimiento. La división de la realidad que Platón profundiza en *La República*¹³ plantea la existencia de “[...] dos especies de seres, visibles los unos, los otros inteligibles[.]” (153), es decir, de un mundo material o sensible y de un mundo inteligible o de ideas.

De estos mundos, afirma Platón, la realidad sensible - al ser una copia del mundo inmutable y eterno de las ideas- es la única que permite el cambio, mientras que, la realidad

¹⁰ En opinión de Nicola Abbagnano, tanto el movimiento como el cambio implican para el pensamiento griego una relación indisoluble que lleva a tomarlos como sinónimos. Sin embargo, llegar a dicha conclusión entraña un proceso analítico que va desde los presocráticos hasta Aristóteles.

¹¹ La cita se recupera de Bernabé Pajares con el conocimiento de las polémicas interpretativas de los discípulos de Heráclito y de las polémicas de traducción hechas a través del tiempo.

¹² Vale decir que, como varios filósofos de la antigüedad, Heráclito fundamentó su pensamiento en un *arché* que en su caso corresponde al *arché* del fuego. Mismo que apelaba al cambio como máxima en el origen del universo.

¹³ El filósofo ensaya sobre estas nociones también en sus diálogos: *Fedón*, *Menón* y *Timeo*.

inteligible es incapaz de cambiar debido a su naturaleza y a la inclusión de almas, entidades matemáticas y geométricas que en su supremacía permanente no posibilitan su modificación. De igual forma, el filósofo concluye, lo tocante a la posibilidad e imposibilidad del conocimiento pues éste es permitido únicamente en el mundo de las ideas mientras que al mundo sensible sólo podría aproximarse con la opinión: “[...] la opinión es al conocimiento, lo que las apariencias son a las cosas que representan [...]” (Platón 153).

Platón no niega el cambio ni lo admite por completo. La división que hace de la realidad le permite equiparar las certezas eternas y perfectas del mundo de las ideas, con la noción del ser que Parménides tenía como absoluto de existencia. Sin embargo, Platón mantiene la posibilidad del conocimiento en el mundo de las ideas y la opinión en el mundo sensible que, al referirse a los objetos, concluye una noción identitaria de éstos que surge de las entidades superiores del mundo de las ideas.

En un afán conciliador, es, finalmente, Aristóteles quien esclareció, a través de su *Metafísica* que el cambio era posible en esferas distintas dado que no hay sólo una forma de ser: “[...] así también ‘algo que es’ se dice en muchos sentidos, pero en todos los casos en relación con un único principio: de unas cosas (se dice que son) por ser entidades, de otras por ser afecciones de la entidad [...]” (164). Y divide estas formas de ser en dos: en entidad “los cuerpos simples —por ejemplo, la tierra, el fuego, el agua y cuantos son tales— y, en general, los cuerpos y sus compuestos, animales y divinidades así como sus partes. Todas estas cosas se dice que son entidad porque no se predicán de un sujeto [...]” (Aristóteles 226). Y en accidente: “aquello que se da en algo, y su enunciación es verdadera, pero no, desde luego, necesariamente ni la mayoría de las veces” (262). Aristóteles relaciona ambos elementos a través de la estructura del enunciado, indicando que el sujeto de una oración copulativa es una sustancia y el predicado un accidente. Por accidentes, Aristóteles entiende: el tiempo, el lugar, la cualidad, la cantidad, la posición y la acción.

A decir del filósofo, los dos tipos de cambios posibles son: el que afecta a la sustancia y el que afecta a los accidentes. Afirmando que el cambio del accidente permite a la sustancia un cambio que no implica su modificación mientras que, el cambio directo sobre la sustancia la convierte en otro ser. Otro ser que no será el mismo que reciba los cambios accidentales sino uno nuevo que traerá consigo sus propios accidentes.

Aristóteles esclarece el dilema Parménides-Heráclito con uno de los pilares de su pensamiento: su principio de no contradicción: “es imposible que lo mismo se dé y no se dé en lo mismo a la vez y en el mismo sentido” (173). Dónde, gracias a la noción de acto/potencia, disipa la contradicción que Parménides planteaba sobre lo absoluto del ser y lo imposible del no ser. Estableciendo en la idea de acto a la sustancia tal cual se presenta, mientras que en la potencia las cualidades de la sustancia que permiten todo lo que esa sustancia puede ser y no lo es en el momento en el que se presenta la sustancia.

De tal suerte que el cambio para Aristóteles no es lo que suponen Heráclito, Parménides ni Platón. El cambio no representa un tránsito entre el ser y el no ser sino el paso de la potencia de una sustancia a su acto. Ante lo anterior, no es preciso recurrir a mundos inteligibles como el de Platón o a un *arché* perpetuamente mutable como el fuego de Heráclito sino que, en Aristóteles se permanece dentro del ser gracias a sus modos de ser. Admitiendo también que el conocimiento radica en la capacidad de reconocer la sustancia de cada cosa, es decir, la esencia que permanece a los accidentes.

Si bien, los razonamientos en torno a la idea de identidad, cambio y conocimiento continuaron por siglos bajo el pensamiento de los clásicos griegos, doctrinas emergentes retomaron sus premisas hasta adaptarlas por completo. Tal es el caso de la noción platónica de los mundos y del alma que abrazó el cristianismo o la visión aristotélica del intelecto que prevaleció en el islam con Averroes.

Con la influencia platónica en el cristianismo, San Agustín de Hipona ensaya sobre la división del mundo perfecto de dios y del mundo terrenal. Sin embargo, la aportación a esta investigación se encuentra en su estudio de la interioridad que introduce con la premisa *si fallor, sum* el pensamiento de René Descartes. La visión agustina del *Cogito* se esboza, en palabras de Manuel Campos Roldán, con la afirmación “nada conoce el hombre que le sea más cercano ni que le sea más inmediato a su mente que su identidad consigo mismo” (41). La cual encontraría eco en Descartes trece siglos después.

La inclusión y vindicación del alma en los procesos de la memoria o del *cogitare*, sugiere Roldán, entregan la posibilidad al Hiponense de abrazar el error como certeza del pensamiento y por tanto de la existencia. Y, tras la premisa *si fallor, sum*, Roldán asevera que en San Agustín aparece “la evidencia de lo que se conoce, pero por la experiencia subjetiva”. Misma certeza subjetiva que se encontrará en el pensamiento cartesiano con la duda metódica.

De igual manera, en *El descubrimiento de la mente: de San Agustín a Descartes*, Campos Roldán afirma que, si bien, la similitud de la noción del *cogito* es evidente en el pensamiento agustino y en el cartesiano, no se puede forzar su acoplamiento como en un “molde” precisamente, por los siglos que hay de distancia. Y, aun cuando el pensamiento Cartesiano está altamente influenciado por la religión, lo está también por la figura de la ciencia, en especial de la física y de las matemáticas. De donde se desprende su afán de concretar un método que valide y dé certezas al conocimiento.

2.2 Modernidad cartesiana

Con la alta influencia de las matemáticas, del modelo copernicano y de las necesidades que el conocimiento le sugería a través de la teología y la filosofía, Descartes persiguió la idea de fundamentar una legitimación de la ciencia y de la filosofía¹⁴ a través de un modelo matemático. De esta línea de pensamiento surgieron sus postulados metafísicos más conocidos y su aforismo más emblemático: “pienso, luego existo” que no supondría otra cosa que la constancia de la certeza, fin último en la filosofía cartesiana.

Tomando como punto de partida la subjetividad del Yo y la interioridad que San Agustín ya había propuesto¹⁵, Descartes apeló a la idea del conocimiento falso (o conciencia del error), para desarrollar la duda metódica. La cual, entraña cuatro reglas: evidencia, análisis, síntesis y enumeración (Descartes 47-50), mismas que representan para el filósofo el camino hacia un conocimiento que se presente en la mente de forma clara y verdadera.

Esta premisa, que como su nombre lo indica, es metódica, tiene como objeto llegar al conocimiento sin que éste albergue la posibilidad de ser falso pues, afirma el filósofo: “mientras la razón me persuade de que no debo dar más crédito a las cosas no enteramente ciertas e indubitables que a aquellas que nos parecen manifiestamente falsas, me será suficiente el más mínimo motivo de duda para rechazarlas todas” (58). A través de esta duda metódica propone dos accesos opuestos entre sí para llegar al conocimiento: la sensibilidad (los sentidos que son engañosos al igual que el mundo de los sueños) y el Yo (la subjetividad). De la sensibilidad como vía de acceso falible al conocimiento afirma:

¹⁴ Necesidad similar a la que años después tendría Husserl, concretamente en la validación de la filosofía.

¹⁵ En textos como *Ciudad de Dios* o *La trinidad*, San Agustín ensaya el pensamiento y la identidad: “nada conoce el hombre que le sea más cercano ni que le sea más inmediato a su mente que su identidad consigo mismo” (citado según Manuel Campos Roldán en *El descubrimiento de la mente: de San Agustín a Descartes*).

Todo lo que hasta hoy he recibido como lo más verdadero y seguro, lo he tomado de los sentidos o por los sentidos; ahora bien, a veces he experimentado que esos mismos sentidos me engañaban [...] no hay indicios concluyentes ni pruebas lo suficientemente certeras por las cuales pueda distinguir claramente el estado de sueño del de vigilia (58-59).

Y añade, sobre el control que puede tener de estos sentidos engañosos gracias al pensamiento:

Pero hay un no sé qué engañador muy poderoso y astuto que emplea toda su industria en engañarme siempre, mas si me engaña no hay duda entonces de que soy; y puede engañarme cuanto quiera que jamás podrá hacer que no sea nada mientras yo piense ser algo (66).

Tanto la premisa de la sensibilidad como la de la subjetividad implican un riesgo de no certeza pues, el mundo sensible –en coincidencia con Parménides- al estar basado en los sentidos es altamente engañoso sin posibilidad de conocimiento verdadero. Mientras que, el mundo de la subjetividad puede ser corrompido por el ya citado genio maligno que de igual forma puede conducir al engaño. Sin embargo, Descartes advierte que ese genio puede engañar pero no influir en la acción de pensar y de dudar, lo cual, será suficiente evidencia de un conocimiento puro dado que, es imposible que se piense sin existir. Es decir, *Cogito ergo sum*.¹⁶

Asimismo, esta dualidad cuerpo/mente sugerida por Descartes, retoma la influencia platónica y su postura ante el cambio y la identidad. Ya que, al dudar de los sentidos, admite en ello una imposibilidad de aprehensión de la realidad y del conocimiento que justifican al cambio. Y así, al ser el Yo lo único de lo que hay seguridad, para el filósofo, la certeza de la existencia se manifiesta a través del pensamiento¹⁷.

¹⁶ La traducción del “Cogito, ergo sum” por un literal “Pienso, luego existo” ha dado lugar a un opaco significado que dista mucho de las atribuciones hechas por Descartes en la segunda meditación, donde escribe: “Así bien, ¿qué soy entonces? Una cosa que piensa. ¿Qué es una cosa que piensa? Pues una cosa que duda, que conoce, que afirma, que quiere, que no quiere, que imagina también, y que siente. Sin duda que todo esto no es poco si de verdad pertenece a mi naturaleza (70-71) .

¹⁷ En la segunda meditación cartesiana, el filósofo propone que no se conoce por los sentidos sino por el entendimiento y, valiéndose del ejemplo de la cera, insiste en que sólo la razón del entendimiento puede percibir la esencia e identidad de las cosas. Así, si la cera cambia de forma, lo cual se percibe por los sentidos, es el pensamiento el que nos da constancia de que la cera sigue siendo la cera.

Empero, hay ideas dentro de ese pensamiento que no poseen una razón de ser, ideas que no han sido experimentadas: la eternidad, la perfección y la infinitud. De la inclusión de estas ideas dentro del pensamiento, se desprende la ruptura del *solipsismo*¹⁸ cartesiano y la evidencia sobre la existencia de dios: “Dios existe; pues aunque la idea de la substancia esté en mí, pues yo mismo soy una substancia, no podría tener la idea de una substancia infinita, yo que soy un ser finito, si no hubiese sido puesta en mí por alguna sustancia que de verdad fuese infinita” (91). La existencia de dios brinda la certeza de algo externo al pensamiento. Por lo que, el filósofo retoma la duda de origen, donde el pensamiento propio es puro y certero y la existencia (que incluye al sujeto y su pensamiento) es sostenida por Dios. Lo que lleva a concluir que el error proviene de la precipitación de la voluntad ante el control del pensamiento.

Una vez roto el *solipsismo* de la *cárcel cartesiana*, René Descartes, expone las tres substancias que derivan de todo este proceso metódico y que instauran los límites de la existencia en su filosofía. Establece, 1) una cosa que piensa y que atiende a los conceptos de mente y alma, es decir la *res cogitans*, 2) una cosa que ocupa espacio en el mundo material, la *res extensa* y que Descartes asume como cuerpos físicos y 3) la *res infinita*, Dios.

Aunque el *solipsismo* del sujeto cartesiano se rompa gracias a la consideración de Dios como elemento existente fuera de la subjetividad, la presencia del Otro en los esbozos del filósofo, tiene lugar en la dualidad cuerpo/mente citada con anterioridad. En esta escisión del sujeto, el pensamiento cartesiano muestra al cuerpo físico, propio y del Otro, como un elemento carente de certeza ante la subjetividad del Yo, donde, el cuerpo es propiedad de la subjetividad mas no la subjetividad (68).

De ahí que la posibilidad del Otro en el pensamiento cartesiano se aparezca en una esfera altamente carente de certezas: “[...] miro por una ventana y veo unos hombres que pasan por la calle [...] ¿qué veo yo por esa ventana mas que sombreros y capas que muy bien podrían ocultar fantasmas u hombres falsos movidos por resortes?” (75). Esto es, si del cuerpo propio hay duda, ¿qué certeza puede tenerse de la existencia de otros cuerpos?

Descartes reitera en lo anterior, su forma de concebir al Otro, es decir, cuando pregunta “¿qué veo yo por esa ventana?” hace manifiesta su entera convicción de que al cuerpo del Otro se accede desde la conciencia del Yo (consciencia que no sentidos, en tanto que, ésta ha sido

¹⁸ De la raíz latina *solus ipse* se deriva el concepto castellano Solipsismo, es una doctrina idealista en la que sólo y verdaderamente existe el hombre y su conciencia, mientras que, el mundo y los otros hombres existen sólo en las ideas de éste (Abbagnano 1094).

purificada por la duda metódica). Empero, si se duda, igualmente, del cuerpo del Otro ¿cómo se puede estar seguro de que dentro de ese cuerpo existe otra subjetividad como la propia?.

En Descartes, el pensamiento recibe al Otro. Y gracias a este pensamiento se razona, de forma análoga, en la similitud del cuerpo propio con la del cuerpo del Otro ya que, “ no concebimos propiamente los cuerpos mas que por el entendimiento que hay en nosotros ” (76). Respecto de la subjetividad análoga que existe en el cuerpo del Otro añade: “reconozco que no hay nada más difícil de conocer que mi propio espíritu”(76).

Es por lo anterior que, en este razonamiento analógico del Yo- Otro, Descartes establece que ese Otro que es similar al Yo, es similar pero Otro, es decir un alter-ego. Lo que significa que, el Otro es Otro porque lo propio “soy yo”. Y concluye que la conciencia es la infalible herramienta para acceder a este Otro, es decir, la conciencia propia es el motivo por el que el Otro existe.

2.3 Husserl y el camino de la fenomenología.

La influencia de René Descartes sobre el pensamiento del filósofo alemán, Edmund Husserl, se hace presente en dos nociones esenciales de su obra: el método fenomenológico y el tratamiento del Otro¹⁹. Haciendo eco de la búsqueda cartesiana de una ciencia que validara el conocimiento, Husserl, persiguió un fundamento incuestionable y absoluto del conocimiento filosófico: la fenomenología. Ésta, entendida por Antonio Ziri3n como: “la ciencia de los fenómenos de la conciencia”(2014) ²⁰. Así, en pos del rigor científico sobre la filosofía, Husserl al igual que Descartes, rechaza la posibilidad de que esta joven ciencia sea una copia de los modelos de las otras ciencias y le atribuye el poder de la crítica sobre la cientificidad respecto de aquellas. Es decir, la fenomenología permite cuestionar el rigor de las ciencias que reaccionan a la defensiva frente al aporte de la fenomenología.

La fenomenología husserliana tuvo dos etapas: la descriptiva y la trascendental. La primera, perseguía estos fenómenos de la conciencia a través de la psicología fenoménica, es decir, a través de la abstracción del objeto físico mientras que, la filosofía trascendental requería

¹⁹ A pesar de la evidente tendencia cartesiana en Husserl de buscar un fundamento científico absoluto a la filosofía, se pone en duda dicha influencia atribuyéndosele al austriaco Franz Brentano quien, instruyó a Husserl sobre la intencionalidad y los tipos de fenómenos psíquicos. Tras la afirmación de Brentano respecto de la psicología como ciencia fundamental, Husserl siguió su búsqueda independiente del conocimiento.

²⁰ Antonio Ziri3n, aclara la confusi3n entre la concepci3n de la fenomenología como ciencia y como método. Expone en *Una introducci3n a Husserl* los distintos motivos que han llevado a estudiosos del área a abogar tanto por la noci3n de ciencia como por la de método.

de la conciencia viva y en experiencia -no abstracta- para esclarecer la naturaleza de los fenómenos que se le presentan. Como consecuencia, la aspiración de tener a la conciencia como objeto de estudio en la fenomenología, surge también de la influencia de Descartes, más concretamente con la influencia del *ego cogitans*. Ya que, al buscar un fundamento incuestionable del conocimiento, la apodicticidad²¹ del ego cartesiano representa un punto de partida para Husserl en tanto que, la principal premisa de la fenomenología es: “los objetos se constituyen en la conciencia y para la conciencia” (Zirión 2014).

Husserl propone pues, a la conciencia como elemento fundamental de toda su obra. Y parte, precisamente del Yo, un *solus ipse* para cuestionarse acerca de la presencia y manifestación del otro.

Vale decir que, la constitución del sujeto cartesiano dista mucho del husserliano en tanto que, el primero es un *ego* solipsista mientras que, el segundo, se concreta como un *ego transcendental*²². Este Yo para la fenomenología de Husserl no implica sólo su capacidad de validar y dar sentido a la existencia del mundo externo sino que implica que es “el sustrato permanente e inseparable de un flujo continuo de experiencias vividas -actuales y posibles-“ (Rizo 2010). De igual modo, el sujeto husserliano incorpora al *alter ego* cartesiano como vía transcendental, al tiempo que se pregunta, “¿qué sucede entonces con los otros egos, que no son mera representación ni algo representado en mí, unidades sintéticas de una posible verificación en mí, sino que son justamente, de acuerdo con su sentido, otros?” (Husserl 150). En concreto, partiendo de la percepción propia, del Yo mismo transcendental y de lo externo visto como una fenomenología, lo que Husserl pretende resolver es ¿cómo se hace fenómeno el Otro para la conciencia?.

Si bien, para Descartes el Otro era algo de lo que no se tenía constancia debido a que su cuerpo físico no aseguraba de ningún modo la presencia de una subjetividad pensante, Husserl encuentra precisamente en el cuerpo del Otro la primera evidencia de éste, es decir para Husserl lo que es fenómeno antes que la subjetividad es el cuerpo:

²¹ Lo apodíctico en filosofía refiere al conocimiento demostrado e incontrovertible, al conocimiento absolutamente verdadero (Rosental 21).

²² Lo transcendental en Husserl apela a un método reductivo en el que, gracias a la epojé o cambio de actitud ante el mundo, el sujeto se desprende de su actitud natural (estudiada por la psicología fenomenológica de Franz Brentano) y acoge una actitud transcendental en la que se pretende, con la misma conciencia, experimentar los fenómenos sin abstracción y de manera vivida.

El mundo, en lugar de existir simplemente [...]no es para nosotros más que una mera pretensión de ser. Esto concierne también a la existencia intramundana, de todos los “otros yoes” [...] En efecto los otros hombres y los animales son para mí tan solo datos de la experiencia, en virtud de la experiencia sensible que tengo de sus cuerpos físico-orgánicos, de cuya validez no puedo servirme ya que también ella esta puesta en cuestión. En suma: no solo la naturaleza corporal sino la totalidad del concreto mundo circundante de la vida ya no es para mí, desde ahora, algo existente sino sólo un fenómeno de ser (Husserl 56).

Es decir, el cuerpo es fenómeno y, éste constituye la única forma de acceder a la subjetividad del Otro, subjetividad de la que tanto duda Descartes.

Ahora bien, la concepción que Husserl tiene del cuerpo se bifurca ya que no es lo mismo, el cuerpo orgánico propio unido a su subjetividad y experiencia (*Leib*) que el cuerpo físico del Otro (*Körper*) . Husserl en esta división nominal y conceptual deja entrever que: la experiencia y pensamiento propios residen en la subjetividad, misma que se une a un cuerpo orgánico que no es la subjetividad pero que le pertenece. Y que, del Otro no consta nada: ni si su cuerpo físico es igualmente orgánico, ni si éste está “habitado” por una subjetividad. Y, como el *ego transcendental* de Husserl da sentido a los fenómenos que experimenta, la descripción anterior entre *Leib* y *körper*, parte como una transferencia de un punto A de -la subjetividad propia-, hacia un punto B que es el fenómeno físico del Otro.

Esta asociación que hace la conciencia del fenómeno del cuerpo, resulta analógica pero no del mismo modo que fue para Descartes. Pues a decir de Husserl: “El otro, según su sentido constituido, remite a mí mismo. El otro es reflejo de mí mismo y, sin embargo, no es estrictamente reflejo; es un *analogon* de mí mismo y, sin embargo no es un *analogon* en el sentido habitual” (156,157). No lo es en sentido habitual pues, este sentido analógico lo da la transferencia del ego transcendental, dado que, las condiciones del cuerpo orgánico propio se proyectan en el Otro y éste al ser percibido como orgánico remite de igual forma la presencia de una subjetividad alojada en ese cuerpo, una subjetividad diferente a la propia; pues los datos que construyen esa idea del Otro se fundamentan en el ego. Es, de esta manera que el Otro entra en la subjetividad propia bajo la noción inmediata de *otro yo* (alter ego).

A pesar de las similitudes entre las nociones cartesianas y las husserlianas sobre la subjetividad, en definitiva, Husserl representa, el punto de inicio en el tratamiento del acceso al Otro bajo la óptica directa de la experiencia vivida y sin teorización. Sin embargo, este tratamiento continúa bajo la línea activo-agresiva de un Yo que dota a este otro de existencia y de sentido, un Yo que se lo apropia y lo objetiva. Y que, finalmente, lo que hace es perpetuar esa objetividad que no representa al Otro ni a su alteridad.

Derivado de este tratamiento concentrado en lo conceptual y en lo ontológico, el lituano Emmanuel Lévinas cuestiona y rompe esta tradición *solipsista* de manera contundente. No sólo en lo tocante al Otro sino también (y siguiendo la línea cartesiana) en lo tocante a la filosofía, a su validación y al fin que ésta debe tener ante las otras ciencias. Lévinas establece un acceso al Otro sin la actividad agresiva y sin la totalización, propone el acceso al Otro a través de la vía ética.

2.4 Lévinas, ruptura y alteridad.

Bajo las metáforas de Totalidad e Infinito, el filósofo Emmanuel Lévinas propone, en su texto *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* (1975), un discurso crítico y de ruptura ante las nociones de subjetividad y de acceso al Otro, establecidas por la tradición filosófica de occidente expuesta con anterioridad; dichas nociones, contempladas dentro de los dos temas por excelencia de la filosofía: el conocimiento y la identidad.

Su origen judío y su experiencia en un campo de concentración nazi durante la Segunda Guerra Mundial, forjaron en el franco-lituano la base de su pensamiento filosófico, que parte de la crítica a la filosofía misma. En la presentación de la versión castellana de *Totalidad e Infinito*, Lévinas señala las pretensiones con las que la modernidad ha revestido a la *ideología* que “inocente o maligna ha alterado ya nuestro saber” pues a través de ésta “los hombres se engañan o son engañados” (9). Al mismo tiempo, el autor resalta las fallidas y anfibológicas intenciones de las ciencias humanas ²³ de querer mostrar “el condicionamiento de toda proposición y de toda verdad” (9), evidenciando, en consecuencia, la realidad encantada en la que vive el sujeto, presa de una visión teórica totalitaria que parte, precisamente, de las nociones clásicas del Yo (identidad) y de la realidad que éste percibe (conocimiento).

La compleja filosofía de Lévinas, tiene como objetivo:

²³ Entre las que menciona a: psicología, psicoanálisis, sociología, economía y lingüística.

[...] buscar una salida a esta referencia al ser, referencia en la que uno no está seguro de que se rompa el encantamiento, de que el hombre, en su conocer, no quede encerrado en su conciencia subjetiva, de que su impulso de trascendencia no permanezca callado, dejando al yo, cautivo de sí mismo (9).

Y con ello, mostrar el camino hacia esa “filosofía del otro hombre” que invita a reconsiderar la subjetividad del individuo, la realidad que experimenta y ante todo una vindicación de la experiencia ante la prevalencia del concepto.

Esa “filosofía del otro hombre” para Lévinas no es otra cosa que la alteridad misma, que en un vínculo casi intrínseco, encuentra a través de la trascendencia y de la ética, la posibilidad del “deshechizamiento del mundo” y la “ruptura del englobamiento clausurante” que conducen al sujeto de la *totalidad* al *infinito*. Aunado a esta relación de la alteridad, existen para el filósofo, elementos complementarios a considerar como lo son: el cuerpo, el tiempo y la muerte que, a modo de conexiones, evidencian la relación del sujeto con el Otro.

Para fines de esta investigación y siguiendo las metáforas a las que el autor recurre a lo largo de su obra, en el apartado *Totalidad* se abordan las nociones que Lévinas encuentra totalitarias en el pensamiento clásico de sujeto, cuerpo, conocimiento, Otro, tiempo y muerte. Mientras que, en el apartado de *Infinito*, se expondrán las propuestas del lituano respecto de los mismos tópicos cuyo esclarecimiento dará lugar a las metáforas de la fragilidad que permiten vislumbrar al Otro. Mismas que se ven representadas en la novela *Verde Shanghái* de Cristina Rivera Garza.

2.4.1 Totalidad

La realidad “velada” y “encantada” que entrega la modernidad a un sujeto “hechizado” de ideología, es el fundamento de la *totalidad*. Concepto del que Emmanuel Lévinas parte para referir a la relación de este sujeto con su propia subjetividad (el Mismo), con su experiencia sensible y con lo Otro.

Dentro de la *totalidad*, convergen el conocimiento, lo objetivo, lo fijo, lo cerrado; y un sujeto que no es subjetividad sino que ha sido reducido a la objetividad y, su experiencia como ser existente, ha sido reducida al pensamiento formal. A una *totalidad* que: “[...]domina la

filosofía occidental. En ella, los individuos son meros portadores de fuerzas que los dirigen a sus espaldas. Toman prestado un sentido a esta totalidad (invisible fuera de ella) ” (41).

La alienación del sujeto de la *totalidad* comienza por la unificación de la razón, la cual, se da a través de las obras que en la misma se producen, obras objetivadoras donde “el yo que constituye, se disuelve en la obra que comprende”(145) introduciéndolo a un ciclo de verificación que, a su vez, recurre a la razón unificada para validarse. Este afán verificador surge, como se ha dicho, por la universalización de la razón y se concreta a través de la experiencia sensible del sujeto, es decir, a través de su corporalidad. De tal forma que, el sujeto alienado por la obra (producto de la unidad de la razón) es incapaz de recibir la realidad como se le presenta. Ya que, percibe al objeto externo bajo la mirada objetiva donde impera: el conocimiento previo que le permite asimilar ciertos objetos como verdaderos, privando a dicho sujeto del acontecimiento que pudiera percibir su subjetividad. El ejercicio constante de la mirada objetiva, así como el acto de la verificación, dotan al sujeto de una mirada indiferente hacia su realidad y hacia lo Otro, puesto que, al tener el control que brinda el conocimiento, su subjetividad e intencionalidad quedan anuladas, sumergiéndolo “en una tiranía de lo universal y de lo impersonal” (256).

Como fenomenólogo²⁴ Lévinas comprende que la *totalidad* ante la cual protesta, unifica no sólo a la razón o a la experiencia sino que en aras de la objetividad, la noción temporal del sujeto se ve igualmente alienada, desprendida de toda intencionalidad subjetiva y de su singularidad. De tal modo que la noción del tiempo universal:

Reposa sobre la afirmación y sobre la convicción de que el orden cronológico de la historia de los historiadores, delinea la trama del ser en sí [y] [...] permanece como el fondo ontológico en el que las existencias particulares se pierden, se contabilizan, y en el que se resumen, al menos sus esencias (78).

Dicha contención de esencias a través del tiempo universal, anula la interioridad del sujeto y la reduce a la mismidad. Lo que Lévinas llama el *Mismo* es una forma de la totalidad en la que, más allá de la alienación, resalta su hermeticidad que hace capaz a dicho sujeto de contener. Contener totalidades que lo totalizan y lo identifican bajo la objetividad que experimenta desde su nacimiento hasta su muerte.

²⁴ Emmanuel Lévinas fue alumno de Edmund Husserl en la universidad de Friburgo.

Del mismo modo, la linealidad del tiempo es, para el sujeto de la totalidad, la espera del porvenir. Una ilusión vinculada con el presente y sus efectos, así como con la mirada hacia el pasado y la postergación de ‘ser en el presente’ en pos de un tiempo futuro. Lo que terminará con la muerte donde se habrá alcanzado su máxima definición de ser. La muerte percibida desde la totalidad es el cierre absoluto del sujeto y el fin de la posibilidad, donde la corporalidad y el seguimiento sincrónico del tiempo, también desaparecen.

En esta igualdad de condiciones, para un ser de la totalidad, sugiere Lévinas, lo Otro y el Otro son comprendidos como análogos: espejos de actividad y reactividad que reproducen a gran escala aquella subjetividad y aquella singularidad de la que alguna vez partió el círculo, ahora unificado, del pensamiento.

Sin embargo, Lévinas, una vez planteada su noción de totalidad, concluye: a) esta totalidad alienante se puede romper, b) la totalidad, a pesar de sus características objetivadoras, no tiene un peso negativo en la relación del sujeto con la realidad sino más bien la hace necesaria.

2.4.2 Infinito

Ante la adecuación del objeto al sujeto que sugiere la totalidad y ante la anulación de toda subjetividad e interioridad, Lévinas propone como posibilidades de ruptura y como “ideas por excelencia de lo infinito” (53) la intencionalidad y la inadecuación; mismas que dan lugar en su desbordamiento, a la ética y a la trascendencia.

El desbordamiento de la inadecuación implica la idea de lo infinito que a decir de Lévinas, es un tema ajeno al pensamiento, un tema difícil de captar. A juicio del autor, la idea de infinito no se crea una subjetividad que carezca de límites para evidenciar así su desbordamiento: “La idea de lo infinito es el modo de ser [...] no es primero para revelarse después. Su infinidad se produce como revelación, como una puesta en mí de su idea” (52). De igual forma resalta la extrañeza de que lo anterior se produzca en un ser: “separado, fijado en su identidad [...] [es decir] el Mismo, el Yo”. Este ser a su vez, contiene lo que no puede contener “por la sola virtud de su identidad”, es decir, este ser finito contiene al infinito. Y precisamente, en esta contención de la “subjetividad recibiendo al otro” es donde reside la hospitalidad del infinito.

Lévinas alude a este contenedor del infinito desde la finitud del sujeto como *excedencia*. Misma que no puede significar tener conciencia de todo aquello que implica lo Otro. E incluso afirma, que la contención del infinito por parte del sujeto es: “hacer estallar los cuadros de un

contenido pensado, superar las barreras de la inmanencia” (53) vislumbrar la inadecuación y la intencionalidad.

Esta *excedencia* del ser, este rebasar de pensamiento a través del Otro, da lugar y peso a la experiencia obstaculizada en la totalidad por la adecuación. La experiencia propuesta por Lévinas que “no es develamiento sino develación”, abre la puerta a la relación de alteridad que afecta al *Mismo* impidiéndole la mirada indiferente propia de la objetivación. El pensamiento desbordado que trae la relación de alteridad también entrega al *Mismo* la posibilidad de salir de la objetivación y, en su implicación con el Otro, reiterar la imposibilidad de objetivarlo.

La inadecuación presente en la relación con el Otro rompe con cualquier intención de igualdad y da pauta a la asimetría de la alteridad, a la trascendencia y a la ruptura de la universalización.

Bajo la mirada del infinito levinasiano, la corporalidad del sujeto es la que determina su percepción de la experiencia y la realidad, al tiempo que concreta la forma en la que éste se enfrenta a la muerte y a la búsqueda de trascendencia. Es decir, gracias a la sensibilidad del cuerpo, el sujeto es capaz de dar sentido y dejar en segundo plano a la razón solipsista tan valorada por Descartes. De tal modo que en la perspectiva de Lévinas “el cuerpo no es un objeto pues en él convergen dos dimensiones: tiempo y voluntad” (Totalidad 245). En consecuencia, la corporalidad, no está separada de la subjetividad, por el contrario, en el pensamiento del autor, sin la materia, el sujeto no puede tener acceso a las experiencias vía de trascendencia: el eros, la fecundidad, el sufrimiento y la muerte.

La interioridad negada en el *cronos* de la totalidad encuentra lugar en el infinito. Y reconoce en la multiplicidad de subjetividades igual número de historicidades, temporalidades capaces de salir de la provisionalidad del tiempo hegemónico de la totalidad y capaces también, de dar sentido al proceso de su de trascendencia en la memoria (53). Siendo así que, “el recibimiento de la alteridad condiciona pues la conciencia y el tiempo” (288).

El tiempo del *infinito* no es una línea que el *Mismo* deba seguir como ruta al fin mayor de la muerte. El sujeto del infinito encuentra en el presente, en la relación constante de sí con el Otro en el presente (el *cara a cara* con el otro) la trascendencia que no termina con la vida sino que se expande al situarse frente al misterio de la muerte puesto que “El tiempo en el que se produce el ser al infinito va más allá de lo posible” (288) porque es por desconocido y excedente que comprende ya una nueva trascendencia.

Ante la premisa que la tradición filosófica ha sostenido respecto de la muerte como una nada o como un cierre absoluto de posibilidades, Lévinas encuentra que la muerte es el desconocimiento de lo Otro y ante todo, una apertura de posibilidades. Sugiere su carácter desconocido, su carácter de alteridad y en ello, reconoce a la muerte como un acto trascendental que despoja al sujeto de su identidad. La excedencia de la muerte representa para el sujeto la angustia de lo desconocido, incluso cuando la primera muerte que dicho sujeto enfrenta es la del Otro, nunca la propia. Lo cual, muestra al sujeto levinasiano como un ser que va siempre contra la muerte y no un ser nacido para la muerte, como sostiene la tradición filosófica.

Recuperando el peso que la corporalidad tiene para Lévinas en el recibimiento de las experiencias que corresponden a la sensibilidad y a la razón, propone el acceso al Otro a través una actitud ética que, privilegia el trayecto relacional de la experiencia.

2.4.3 Acceso al Otro: del deseo metafísico a la asimetría de la alteridad

Inscrito en el campo del *infinito*, el acceso al Otro que propone Emmanuel Lévinas, privilegia a la experiencia y a la trascendencia del sujeto como medio y fin, respectivamente. De ahí que la búsqueda trascendental a la que alude, surja de esa primera ruptura filosófica que hace con la tradición del pensamiento occidental: la propuesta vindicativa de la metafísica ante la ontología, en la que se privilegia a la ética como fuente de respeto y responsabilidad ante la alteridad, tópicos ausentes en el acto de conocimiento que supone la ontología. Resalta el autor que, en esta ontología totalizante, se priva al sujeto de la trascendencia cuyo alcance se reduce sólo a una transportación íntegra del *Mismo* (en esencia e identidad) que implica:

No recibir nada del Otro sino lo que está en mí, como si desde toda la eternidad yo tuviera lo que me viene de fuera. No recibir nada o ser libre. La libertad no se parece a la caprichosa espontaneidad del libre albedrío. Su sentido último reside en esta permanencia en el Mismo, que es Razón [...]El conocimiento es el despliegue de esta identidad. Es libertad. Que la razón sea a fin de cuentas la manifestación de una libertad, que neutraliza lo otro y que lo engloba [...] Conocer viene a ser aprehender el ser a partir de nada o llevarlo a la nada, quitarle su alteridad (67-68).

En consecuencia, para Lévinas la trascendencia implica en el sujeto, un despojo de la identidad, un despojo que después de este *cara a cara* con el Otro, le entregue como resultado una identidad propia trascendida. En la que, ese *Mismo* que experimenta la exterioridad, regrese *a sí* siendo Otro. La trascendencia metafísica que sugiere implica, antedicho, una apertura al infinito y a la posibilidad, lo cual, se da en el cuestionamiento que el Otro impele pues:

La metafísica, la trascendencia, el recibimiento del Otro por el Mismo, del Otro por Mí, se produce concretamente como el cuestionamiento del Mismo por el Otro, es decir, como la ética que realiza la esencia crítica del saber. Y como la crítica precede al dogmatismo, la metafísica precede a la ontología (67).

Esta búsqueda de trascendencia para el sujeto levinasiano, parte de la premisa del *deseo metafísico* que impulsa *al Mismo* en una suerte de motricidad trascendental que “tiende hacia lo totalmente otro, hacia lo absolutamente otro” (57).

Cuando el filósofo se refiere a la idea de *deseo*, enfatiza que éste no aspira a las realidades cotidianas de cuya alteridad “se nutren las identidades” y de la que su satisfacción es posible. Y, dirige este *deseo* hacia lo insatisfactorio, hacia lo verdaderamente Otro.

Ahora bien, las causas de esta búsqueda son en ambos casos distintas ya que, en la noción comúnmente concebida del deseo, la necesidad es su motivo, que evidencia a “un ser indigente o incompleto”. Por su parte, en el *deseo metafísico*, la búsqueda surge en el sujeto como un *gozo* y desde el *gozo*. Es decir, el sujeto desea lo absolutamente Otro porque la alteridad que éste entraña, está fuera de su *Mismidad*, no lo desea porque le haga falta. Es así que, la concluyente motivación del deseo levinasiano reside en lo deseado y no en el sujeto que lo desea.

El Otro y lo Otro, dan sentido al *Mismo*, lo impulsan a la trascendencia en una relación que lejos está de la conceptualización y de la linealidad propuestas (en un afán de igualdad) por la tradición filosófica. Escribe Lévinas:

[...] la relación entre el Yo y el Otro comienza en la *desigualdad* de términos, trascendentes el uno con relación al otro, en donde la alteridad no determina al otro formalmente como la alteridad de B con relación a A que resulta simplemente de la identidad de B, distinta de la identidad de A (262).

Lo que significa que la relación entre el Yo y el Otro se da de forma *asimétrica*, donde, la posición del Otro, se sitúa en una dimensión de “altura y de abatimiento” a la que ha de enfrentarse el *Mismo*, en el *cara a cara*, en un encuentro existencial carente de testigos, en un instante de apertura a la trascendencia.

¿Cómo se ve *el Mismo* impelido en la relación de alteridad? Lévinas responde a esta cuestión señalando la importancia de la materialidad del *Mismo*. En efecto, la materialidad del cuerpo es para el autor la primera fuente de experiencia que tiene el *Mismo*. El sujeto del *infinito* es un sujeto encarnado que accede al Otro gracias a su sensibilidad y no a su razón. Dicha sensibilidad “no es una objetivación que se busca” (201), en otras palabras, el autor comprende la posición de la conciencia ante los objetos que se le presentan, comprende la “natural” objetividad de la relación ojo- objeto, y es por lo que, plantea su ruptura a través de la mirada afectiva.

La mirada objetivada hacia el Otro se rompe con el *gozo*, con el *deseo metafísico* desprovisto de satisfacción, en el que, mirar al Otro, no supone una apropiación sino una contemplación, una suerte de caricia.²⁵

Lo anterior, sucede bajo la significación de la luz, elemento que para el autor, implica parte fundamental en la relación de alteridad puesto que participa en la posición y la visión que el *Mismo* tiene ante el Otro y, en la expresión que el Otro manifiesta. Siendo así que “El cuerpo es la elevación, pero también todo el peso de la posición” (146).

La corporalidad del sujeto es impelida a través de la expresión del Otro, de la expresión desnuda del rostro del Otro en la que:

El Otro permanece infinitamente trascendente, infinitamente extranjero, pero su rostro, en el que se produce su epifanía y que me llama, rompe con el mundo que puede sernos común y cuyas virtualidades se inscriben en nuestra naturaleza y que desarrollamos también por nuestra existencia (208).

Aunado al deshechizamiento del mundo causado por el rostro del Otro, el *Mismo* encuentra que “La desnudez del rostro es indigencia. Reconocer a otro es reconocer un hambre. Reconocer a Otro es dar” (98). Es decir, el rostro del Otro exige una mirada no objetiva y desprovista de

²⁵ Si bien, en el tratamiento del eros Lévinas trata a la caricia desde la sensibilidad, también esboza la idea de caricia en lo tocante a la trascendencia del Otro en la que, la caricia como metáfora, nota al Otro sin agresividad ni apropiación.

indiferencia, el rostro del Otro exige cuestionamiento pero, al mismo tiempo, su epifanía (su manifestación) implica responsabilidad, respeto y una experiencia ética.

También en esta experiencia dual de cuestionamiento y responsabilidad, la relación con el Otro conlleva una negación de la apropiación que se vincula al poder del *Mismo* en tanto ser completo, libre e independiente. Afirma Lévinas: “la alteridad que se expresa en el rostro provee la única materia posible a la negación total” (212). Lo cual significa que, a pesar del intento de apropiación por parte del *Mismo* ante la presencia del Otro, éste se le niega, lo despoja de su poder y lo paraliza. De tal modo que, el *Mismo* encuentra una posibilidad de apropiación de la alteridad a través de la idea del homicidio:

El homicidio ejerce un poder sobre aquello que se escapa al poder [...] Yo sólo puedo querer matar a un ente absolutamente independiente, a aquel que sobrepasa infinitamente mis poderes. y que por ello no se opone a ellos, sino que paraliza el poder mismo de poder. El otro es el único ser al que yo puedo querer matar(212).

Aunque, en el *cara a cara* con el Otro, toda violencia resulta fallida para el *Mismo* porque la trascendencia del rostro del Otro escapa a la dominación del absoluto del Yo. Por el contrario, en esta *epifanía* del rostro, no se requiere ninguna interpretación que done significados del sujeto hacia el rostro del Otro, la única validación presente en la manifestación del rostro es la del rostro mismo. La expresión del rostro así como su infinitud se testifican a sí mismas.

En conclusión, el fenómeno del rostro enfrenta al *Mismo* con: a) la experiencia ignota de cada encuentro, b) la parálisis de su poder de objetivación, c) la excedencia que desborda y d) el infinito inasible del Otro.

Ahora bien, vale preguntar ¿implica el *cara a cara* con el Otro el acceso a su interioridad? Para Lévinas, la expresión del rostro complementa “su originalidad” a través del lenguaje y, a su vez, éste complementa su intención expresiva en la expresión del rostro: “ Si en el fondo de la palabra no subsistiese esa originalidad de la expresión [...] la palabra no pasaría del plano de la actividad [...] el lenguaje sólo es posible cuando la palabra renuncia precisamente a esa función de acto y entonces vuelve a su esencia de expresión (215).

Dicho de otro modo, ni la expresión del rostro ni la del lenguaje nos dan la interioridad del Otro porque es, precisamente, en la capacidad de expresar lo verdadero o lo falso que el Otro

encuentra su libertad “La expresión no consiste en darnos la interioridad del Otro. Otro que expresa no se *da* precisamente y en consecuencia, conserva la libertad de mentir” (215).

Si bien, en el *cara a cara* con el Otro es precisamente el Otro quien “determina” el sentido, el lugar que el *Mismo* adquiere en esta experiencia ética no se anula. A decir de Lévinas dar el privilegio de “altura” al Otro desde la ética no implica una agresión para el sujeto que lo anule o lo ponga en la antagónica oposición frente al Otro. Ya que el autor encuentra en la *ipseidad* del *Mismo* una condición necesaria y determinante para la relación de asimetría, en tanto que el Otro:

Permanece al nivel de quien lo recibe [...] Esta presentación es la no-violencia por excelencia, porque, en lugar de herir *mi* libertad, la llama a la responsabilidad y la instaura. No-violencia, mantiene sin embargo la pluralidad del Mismo y del Otro. Es paz (216).

Finalmente, es preciso mencionar que, el *cara a cara* con el Otro implica una distancia, una separación que respete a las partes en sus manifestaciones de ser, con el fin de evitar su totalización porque, de poder hacerlo, el absolutamente Otro quedaría asimilado y comprendido por un *Mismo* que habría de objetivarlo. De ahí que la experiencia del *cara a cara* supone para el autor una caricia a su epifanía, a su infinito, jamás una comprensión. Al igual que para la ipseidad propia, esta experiencia ética supone un camino hacia la trascendencia.

Una vez expuesta la relación levinasiana de acceso a la alteridad a través del rostro como vía primera de trascendencia, es oportuno señalar que, en el pensamiento de Emmanuel Lévinas, la posibilidad trascendental reside también en: el eros, la fecundidad, el sufrimiento y la muerte. En esta investigación, se abordará únicamente el rostro cuya alteridad (experiencia de indigencia y fragilidad) se encarna en “la cara del pobre, del extranjero, de la viuda y del huérfano” (262).

Si bien, en *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* el autor no establece parámetros que respondan a profundidad a la descripción de estas metáforas encarnadas de alteridad (más allá de la referencia talmúdica presente en toda su obra), el análisis que se desarrolla a continuación, vinculará la experiencia del rostro y su fragilidad con la experiencia y fragilidad que evidencian los personajes de la obra de Cristina Rivera Garza.

El diálogo que este trabajo pretende entre la escritora y el filósofo surge de la protesta que ambos realizan en sus textos. Una protesta que no persigue la totalización de sus ideales sino que, en el movimiento inasible del infinito, persigue acariciar la trascendencia del ser sin relaciones de oposición, sin pretensiones de poder, sin revoluciones estilísticas. Una trascendencia del ser donde el único *performance* del cuerpo es el de la alteridad y el infinito.

Capítulo 3. La alteridad en *Verde Shanghái*

Mis pasos en esta calle resuenan
en otra calle donde
Oigo mis pasos pasar en esta calle
donde sólo es real la niebla.
Octavio Paz

Run from the memory
Je nage, mais les sons me suivent
Left my name with the border guards
A name that I don't need
Ce sera un long voyage
Sur les vagues de l'oubli

Arcade Fire

La complejidad que entraña la novela *Verde Shanghái* (2011) de Cristina Rivera Garza no sólo alude a la imprecisión de su estructura narrativa ni a los tópicos en ella contenidos sino también a su punto de origen: la reescritura. Ya en el capítulo primero de este trabajo se hizo referencia al proceso de reescritura y a la posición que de éste asume la autora, así como a las implicaciones que supone para la temática de esta investigación:

Reescribir es una práctica a través de la cual se vuelve a hacer algo que ya había sido hecho con anterioridad, eso es cierto. También es cierto que el proceso de reescritura deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho inacabado, o termina dándolo por hecho; termina dándolo, aún más, por hacer (*Los muertos* 267).

En su visión de este proceso escritural, la autora describe la posibilidad de *recrear* textos a partir del proceso de *apropiación-desapropiación* que entrega, como consecuencia, textos actualizados.

En los ejemplos a los que refiere en “De las estéticas citacionistas a las prácticas de la desappropriación”, Rivera resalta la figura de un autor que reescribe el texto de otro. Sin embargo, vale cuestionarse el peculiar proceso de quien reescribe sus propios textos, tal es el caso de Cristina Rivera Garza pues la relación de reescritura de la que surge *Verde Shanghái* tiene como origen el libro de cuentos *La guerra no importa* que escribió en 1987 y publicó en 1991.²⁶

Lo que comenzó como un proceso de reedición con fines de imprenta, significó para Rivera una relectura de sí misma, gracias a la cual pudo apelar a su interioridad para *desleerse*. Este proceso la llevó a cuestionarse “¿qué escribiría yo ahora y qué le pasaría a los personajes bajo mi pluma actual?” y a concluir que “quise conservar mucho en el texto de los 80 porque sigo siendo esta escritora, pero en muchos sentidos no”(Aguilar 2011). Es así que, en una distancia de más de veinte años, tanto el libro de cuentos como la novela exponen a una autora trascendida, reescrita por su experiencia.

La anterior afirmación remite, ante todo, al tiempo; un elemento que Rivera destaca en el proceso de reescritura pues: “Reescribir [...] es un trabajo con y en el tiempo[...] es el tiempo del hacer sobre todo con y el trabajo colectivo, digamos, comunitario [...] que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente” (*Los muertos* 267).

Este hecho que Rivera experimenta como autor, evidencia la interioridad temporal a la que alude Emmanuel Lévinas en su propuesta de *infinito*: “La memoria como inversión del tiempo histórico es la esencia de la interioridad” Ya que “Por la memoria, asumo y replanteo” (Lévinas79). Al igual que Rivera, el filósofo comprende que esa memoria no es sólo la capacidad de volver hacia atrás sino que también implica ir hacia adelante y con ello realizar lo imposible gracias a la conciencia: “La memoria realiza la imposibilidad: la memoria, con posterioridad, asume la pasividad del pasado y su dominio” (79).

La interioridad a la que alude Lévinas y que se expuso en el capítulo anterior, toma un peso de gran valor en el contexto riveriano, ya que, tanto la obra de Rivera como sus personajes hacen de esta interioridad un *performance*²⁷ siempre al margen de lo correcto, de lo real, de lo

²⁶ En el acto de reescritura que supone *Verde Shanghái* convergen también el libro de poemas *Viriditas* (2011) de la misma autora y *El movimiento antichino en México (1871-1934): problemas del racismo y del nacionalismo durante la Revolución Mexicana* de José Jorge Gómez Izquierdo (1992). Para los fines que este trabajo persigue, se retomará únicamente la relación entre *La guerra no importa* y *Verde Shanghái*.

²⁷ La idea de enunciar la alteridad de los personajes en la obra de Rivera bajo el concepto de *performance* surge del tratamiento que el género recibe a través de la noción de *performatividad* de Judith Butler

certero. Y lo hacen con la misma intención que el filósofo sugiere: “ La interioridad instaure un orden diferente del tiempo histórico en el que se constituye la totalidad, un orden en el que todo está *pendiente*, en el que siempre sigue siendo posible lo que, históricamente, no es ya posible” (79), es decir, los personajes lo hacen con la intención de romper la totalidad de sus contextos, desbordarse en su alteridad y producir el presente que “se produce en esta lucha si se puede decir contra el pasado en esta actualización” (92).

Si bien, Emmanuel Lévinas afirma que, apelar a las distintas esferas que constituyen a la identidad del *Yo* para percibirlo como otro no supone una alteridad²⁸ sí asume que esta identidad- a la par de la experiencia con el otro- representa una puerta de acceso al fenómeno. Es decir, la autora ha sido permeada en este tiempo por los indicios de los Otros que ha experimentado. Su identidad ha sido trascendida entregándole con ello la capacidad de reescribir sus propios textos.

Los elementos de la reescritura y de la alteridad presentes en la obra de Rivera Garza convergen en la búsqueda constante de la experiencia, de la expectación ante el Otro y lo Otro, de la producción de presente pero, sobre todo, de trascendencia. Tal exploración se manifiesta a través de los distintos niveles de la narración: la configuración de su estructura formal, la construcción de sus personajes y las relaciones que éstos establecen de acuerdo a los tópicos instaurados dentro del universo riveriano. Y cuyo fin reside en la propuesta de enfrentarse, en un *cara a cara* con el texto, a la posibilidad inscrita en la literatura de lo absolutamente Otro.

Dicho lo anterior, el tratamiento de las propuestas de esta investigación se apega al siguiente orden: en lo tocante a la configuración de la estructura de *Verde Shanghái* se refiere primero a su origen y a su organización, al tiempo que se señalan: sus voces narrativas, sus personajes y la distribución de éstos dentro del texto.

El análisis, por su parte, se introduce con las advertencias previas a su desarrollo, seguido de la interpretación de *Verde Shanghái* que sostiene la hipótesis de este trabajo. En el apartado “Elementos del infinito levinasiano” se abordan los elementos de la relación de alteridad bajo la organización de dos secciones: “Marina como sujeto del infinito” y “Marina en el cara a cara con el Otro”. La primera, expone la figura del Yo a través de la cronología de vida de Marina así

presente en el estudio de Cheyla Samuelson “Algo destrozado sobre la calle: *La guerra no importa* como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza”. Y que, alude dentro de su perspectiva, a dichos actos como parte de su construcción identitaria.

²⁸ Es decir, las cualidades de un sujeto contenidas bajo distintas etiquetas no son “otros yoes” habitando dicho sujeto sino que son alteridad en potencia: representan oportunidades de trascender que, hasta no relacionarse con un absolutamente otro no pueden concretarse como acto.

como la identidad y excedencia que ella representa bajo la óptica de un sujeto inscrito en la idea de lo *infinito*. También, se evidencian en la excedencia de su universo, los elementos que muestran la convergencia entre la novela y el marco teórico de análisis, a saber: la inadecuación, la corporalidad, el tiempo y la muerte. Mientras que, en la segunda sección se definen las condiciones de la alteridad que propone el pensamiento de Lévinas y se describe paso a paso el fenómeno. Para después esbozar la identidad de los Otros con los que se relaciona Marina y mostrar, en dichas relaciones, las figuras de fragilidad propuestas como metáforas de la alteridad. Finalmente, en “Apéndice de la alteridad” se trata la figura de la locura y también a los personajes que tienen el papel de contención a la excedencia de Marina.

3.1 Origen y estructura de Verde Shanghái

La guerra no importa es el libro que da origen a la novela *Verde Shanghái*. Como ya se ha mencionado, la relación establecida entre ambos textos es de reescritura, sin embargo, este proceso al que se han sometido no les impide conservar su identidad como textos separados al tiempo que mantienen, en dichas coincidencias estructurales y de sentido, la posibilidad del diálogo temporal.

En consecuencia y a pesar de no tener una relación temática directa, las narraciones que integran *La guerra no importa* parecieran tenerla al compartir referencias de sus personajes, sin embargo, dichos textos pueden ser leídos de manera independiente. El libro consta de siete cuentos: “El desconocimiento”, “Hay algo destrozado sobre la calle”, “Carta para la desaparición de Xian”, “La guerra no importa”, “Andamos perras, andamos diabras”, “Noticias intrascendentes” y “Los veranos son muy locos aquí”. Y en todos ellos, se evidencia la experiencia limítrofe de sus personajes, su huida constante de la *totalidad* que los consume y los margina, así como su infinita posibilidad de trascendencia. Cabe señalar que la inserción de estas narraciones en la estructura formal de *Verde Shanghái* obedece a su papel como una selección de episodios memorísticos que sostienen como trasfondo la estructura lineal de la novela y que, en una intermitencia de conexiones paralelas, se tocan de manera fugaz pero determinante gracias al ejercicio de la memoria.

Por otro lado, *Verde Shanghái* se divide en cuatro partes: *Originales y copias* constituida por los capítulos 1 al 12. *El interlocutor* integrada del capítulo 13 al 23. *La cosa recordada* que abarca del capítulo 24 al 29 y *Andamos perras, andamos diabras* que inicia en el 30 y finaliza en

el capítulo 34. Dentro de esta organización formal se presentan a modo de subcapítulos los cuentos citados con anterioridad y cuya distribución es referida en el apartado 2.1 de este trabajo.

La complejidad de la voz narradora en la novela obedece a los distintos niveles de narración que su estructura ofrece, es decir, no existe sólo un narrador²⁹. En el texto, las personas narradoras se distribuye de acuerdo con las historias que en ésta intervienen, de tal modo que, las voces de Cristina Rivera Garza como narrador omnisciente y de Marina como personaje principal, preponderan durante el desarrollo de la novela. Y ceden, de vez en vez, la narración a los personajes que cuentan otras historias, propias o ajenas, dentro de la novela, como es el caso de Chiang Wei (nieto) o de los hijos del anciano del maletín, por mencionar algunos ejemplos.

Esta novela narra la historia de Marina Espinosa, quien lleva una vida tranquila al lado de su marido, el médico Horacio Oligochea. La calma y el silencio que caracterizan esta vida matrimonial, terminan el día en el que Marina tiene un accidente de auto que deriva en un redescubrimiento de sí misma (a través de la memoria) y de una parte de ella que había olvidado: Xian.

Con el recuerdo de Xian, la memoria de Marina recupera sucesos y personas de su vida en el pasado que la intrigan de tal modo que inicia una búsqueda y persecución intensas de esos otros elementos que construyeron y constituyen su identidad. Marina abandona su estabilidad presente para rastrear con avidez estas experiencias que la trascendieron y que, la harán volver en una versión actualizada de sí misma.

3.1.1 Personajes y distribución de la narración

Los personajes aparecen dentro de la novela de acuerdo con el desarrollo de la búsqueda emprendida por Marina y de acuerdo con los recuerdos del pasado que invaden su memoria. Es así que, como personajes principales en *Verde Shanghái* se encuentran: Marina Espinosa, Xian y Cristina Rivera Garza que, en adelante, para no confundirla con la voz narrativa de la autora será referida sólo como Cristina. Y, como personajes secundarios dentro de la narración están: Rodrigo Salas, Ángeles, Carolina, el hermano de Marina, Ramiro o el Hombre del árbol, Horacio Oligochea, las amigas de Marina, el anciano del maletín, doña Aída, Chiang Wei nieto y Chiang Wei abuelo, Cristóbal Saldívar, Julia O' Bradaigh por mencionar a los de mayor peso en la

²⁹ El discurso polifónico presente en *Verde Shanghái* es tratado en el análisis de Margarita Aurora González Ramírez, donde precisa la forma en la que coexisten las voces del narrador con las voces y perspectivas de algunos personajes.

configuración de la historia. Si bien, para esbozar de manera organizada el estudio de todos personajes se ha recurrido a su clasificación en principales y secundarios, en el apartado que trata la relación de alteridad, el orden de importancia varía de acuerdo con las precisiones del texto.

De tal suerte que, en la primera parte *Originales y copias* la narración presenta a Marina Espinosa quien, tras tener un accidente de auto, recupera el recuerdo de varias personas de su pasado: Rodrigo Salas, Cristóbal Saldívar, Julia O Bradaigh y Xian. De igual forma, el texto muestra la relación de distancia y silencio que Marina tiene con Horacio Oligochea, su esposo, quien sospecha que algo no está bien con la salud mental de su esposa. También, en esta parte de la novela y de forma indirecta, la protagonista recuerda la relación que tuvo con Cristina la escritora a la que contaba su vida en el café Verde Shanghái y que, en función de estas historias de vida escribió *La guerra no importa*. Al final de esta sección, Marina conoce a doña Aída, propietaria del Verde Shanghái y quien decide ayudarla con la búsqueda de Xian, siempre y cuando, ella acceda a encontrarse con Chiang Wei el hombre con el que estuvo comprometida desde su infancia.

En esta primera parte, se encuentran integrados, a modo de subcapítulos, los cuentos: “El desconocimiento”, “Algo destrozado sobre la calle” y “Carta a la desaparición de Xian” cuyo vínculo a la narración se establece como: primeros recuerdos de Xian en “El desconocimiento”. La reescritura que Marina hace en el Verde Shanghái de “Algo destrozado sobre la calle” versión en la que narra lo que no le contó a Cristina. Y, finalmente, la “Carta a la desaparición de Xian” que se vincula como una reescritura de Marina, una especie de ‘súplica’ que hace a Xian. Cabe señalar que en el texto original, la carta a la desaparición la firma Ramiro. En la novela, Marina la reescribe pero nadie la firma.

En la sección *El interlocutor* se describe el encuentro de Marina con Chiang Wei (nieto) así como la historia que tienen juntos desde la infancia. Chiang Wei (nieto) toma la voz de narrador y le cuenta a Marina el origen de su acuerdo matrimonial y del vínculo familiar que tienen. Ésta, motivada por el descubrimiento de las memorias de Chiang Wei (nieto) decide abandonar la casa matrimonial y mudarse a La vía láctea, el hotel donde solía encontrarse con Cristina y con otras personas de su pasado. Como subcapítulos de esta sección se integran “La guerra no importa” de la parte I a la parte IX que empatan con los recuerdos que Marina tiene del anciano que la llamaba *petite*, al que le compraba whiskey y que, al igual que ella huía de su pasado.

Las indagaciones de Marina y Chiang Wei (nieto) sobre el paradero de Xian continúan en la sección *La cosa recordada*. Marina se encuentra con Su Muy Key, una mujer que fue parte importante de la vida del abuelo Chiang Wei. En el mismo lugar, Marina y Chiang Wei (nieto) se involucran por error en un conflicto con Juana Olivares, una gran líder del narcotráfico, que al temer por “su territorio” los secuestra. Mientras esto sucede, Horacio envía a Marina una nota pidiéndole que regrese a la casa. En esta parte de la novela, se integran como recuerdos de la parte X a la XIV de “La guerra no importa”, específicamente, recuerdos de Julia O’ Bradaigh. Cada experiencia que Marina, Cristóbal y Rodrigo tuvieron antes y durante el accidente que le quita la vida.

Finalmente, en la sección *Andamos perras, andamos diabras* Xian visita a Marina en el hotel al que se traslada cuando es descubierta por Horacio -La estrella de Choi- y después de una larga conversación, Xian desaparece. Por su parte, Horacio, al darse cuenta de que Marina ha ignorado su nota y se ha cambiado de hotel, envía a unos hombres para secuestrarla y regresarla a casa. Al final de la novela, Marina aparece en una habitación dispuesta a contarle a Cristina todo lo que ha sucedido, recordado o inventado.

La sección del libro de cuentos “Noticias intrascendentes” se integra como una completa reescritura que cambia su contenido y en ella se habla del paradero de Cristóbal que también huía con frecuencia. “El secuestro” cuyo título original era “Andamos perras, andamos diabras” da información complementaria sobre la relación que Marina tuvo con Julia y sobre cómo la primera enfrentó los primeros días de la muerte de su amiga. Mientras que, “Los veranos son muy locos aquí” se integra como el último ejercicio de imaginación que Marina tiene previo a la visita de Cristina. La siguiente figura expone, de manera general, la estructura antes descrita:

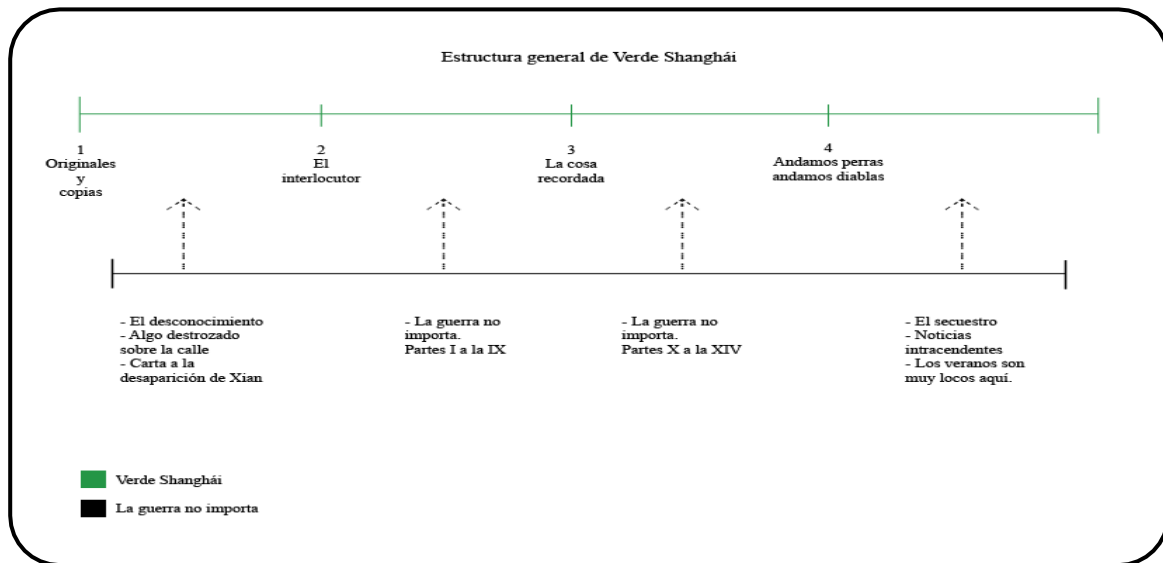


Figura 1. Correspondencia entre la estructura de *La guerra no importa* y *Verde Shanghai*.

Respecto del tratamiento que la autora hace de ambos textos, cabe señalar que la inclusión de los cuentos de *La guerra no importa* en la novela, no obedece a un ejercicio de *copy-paste* o a un intercalo azaroso de estos cuentos en la linealidad de la novela. El trabajo de reescritura que Rivera hace de estos cuentos sigue el proceso de *apropiación- desapropiación* que aborda en *Los muertos indóciles* y que se mencionó en el capítulo primero de esta investigación.³⁰ Rivera actualiza los textos de tal modo que dentro de la novela adquieren un nuevo significado y los coloca en el diálogo de realidad/ memoria/ invención que supone la búsqueda de Marina. Dicha actualización se apoya en modificaciones estructurales que reducen o amplían el texto así como su significación. Vale decir que el objetivo que esta investigación persigue no es el de exponer un análisis literario estructural, sin embargo, se propone como lectura complementaria el que desarrolla Margarita Aura González Ramírez en *La identidad en Verde Shanghai*, donde describe a profundidad estos y otros procesos estructurales.

Con la anterior descripción de la estructura formal de *Verde Shanghai*, este trabajo fija los parámetros que son abordados en el siguiente análisis de manera poco ortodoxa. Ya que, debido a las implicaciones que el trasfondo de la historia sugiere, este análisis no está basado en la interpretación propuesta por estructura formal del texto. Pues al existir constantes ejercicios de

³⁰ De acuerdo a lo desarrollado por Rivera Garza en *Los muertos indóciles*, en lo referente a los textos: apropiarse corresponde a la noción de echar mano de lo propio, tomar para sí una cosa y con ello volver a la noción de la autoría para después, desapropiarse y desposeerse del dominio sobre lo propio (85).

reescritura, memoria y mutabilidad identitaria, esta investigación encuentra en dichos elementos la posibilidad interpretativa que deriva de la noción de alteridad inscrita bajo el pensamiento de Emmanuel Lévinas.

3.2 Presencia y configuración de la alteridad en *Verde Shanghái*

La manera en la que se aborda la alteridad levinasiana en esta investigación requiere de una aclaración previa a su diálogo con *Verde Shanghái*: cuando el filósofo propone su postura respecto al tratamiento del Otro y lo Otro, lo hace como una protesta ante la constante filosófica de privilegiar al conocimiento y a la ontología como vías únicas de acceso a la realidad y al tema de la alteridad. Al proponer su pensamiento como “una defensa de la subjetividad” (52), Lévinas no pretende instaurar un modelo ético de comportamiento, lo que plantea en su obra es una descripción del estado que la filosofía mantuvo hasta casi el final del siglo XX. Para abordar sus propuestas, que aluden a una realidad de la *excedencia* y a una “verdadera vida que está ausente” (57), Emmanuel Lévinas advierte la necesidad de recurrir a conceptos y estructuras que lo ayuden a perfilarlas ya que, como se ha dicho, no tienen posibilidad de asirse (por definición) en el pensamiento humano.

De igual forma, vale decir que, la obra de Cristina Rivera bajo la óptica de estas premisas tampoco persigue un adoctrinamiento ético para sus lectores. En la perspectiva que sostiene esta investigación, Rivera también utiliza este recurso como una protesta ante la realidad actual del ejercicio escritural y ante la visión de un mundo vivido desde las nociones de lo correcto, lo cerrado y real. De tal modo que, en este punto de convergencia entre ambos autores se permite enunciar la experiencia de la alteridad sólo como una serie de destellos apenas vislumbrados e imposibles de apropiar.

Ahora bien, si *Verde Shanghái* entraña la posibilidad de diálogo entre filosofía y literatura así como la gran complejidad de su origen y estructura (la reescritura y el hecho de contener en su estructura la superposición de otros textos) vale considerar la multiplicidad de interpretaciones que surgen de estos elementos. Ya que, a pesar de la linealidad que la narración sostiene en su distribución formal, existen elementos sintácticos y morfológicos que advierten al lector la existencia de esas otras posibilidades de interpretación dentro de la historia. Aunado a este recurso estilístico de escritura que permea casi por completo a la obra de Rivera Garza, se encuentra el proceso que cada lector enfrenta al *desleer* el texto y reescribirlo a través de la

lectura que realiza y que, finalmente, deriva en interpretación: el ejercicio de alteridad implicado al leer/escribir en comunidad.

Verde Shanghái establece su fundamento narrativo a partir del accidente de Marina. Este suceso funge como el eje que vincula los hechos del pasado con los del presente en su búsqueda identitaria. No obstante, es a partir de este hecho que la recepción del texto y sus interpretaciones empiezan a circular por distintos caminos.

Con el fin de apoyar la tesis de este trabajo, se propone como fundamento de análisis la siguiente interpretación que permite evidenciar la posibilidad filosófica de lectura a la obra de Rivera Garza así como proponer nuevas figuras de alteridad que complementen las ya expuestas por Lévinas.

3.2.1 Interpretación

Marina Espinosa es una enferma mental y, lo que ella vive como un accidente de auto, no es otra cosa que la invención de su locura. De igual forma, los recuerdos que tiene gracias al “accidente” cobran el peso de la hipótesis ya que, ante su estado mental, la distinción entre realidad, recuerdo e invención es bastante difusa. La primera razón que motiva esta idea es la presencia recurrente de la locura (o su insinuación) en las narraciones de Cristina Rivera Garza. En el caso de *Verde Shanghái*, desde las primeras palabras de la novela, se sugiere que Marina se encuentra bajo una condición mental de fragilidad:

Hablaba consigo misma con frecuencia. Era algo automático, algo que casi todo el tiempo le pasaba desapercibido. Cuando lo hacía, cuando se hablaba a sí misma sin saberlo, repetía versos que había leído alguna vez y que olvidaba sin remedio. *La pánico, náufraga, seca lidia de su tristeza*. Otras, las más, pronunciaba vocablos sin conexión. Palabras como insectos. Decía, por ejemplo, la Gran Ciudad. Luego: el semáforo. El poste de teléfono. Una esquina. Los camellones. Árboles famélicos. Todas las nubes [...] Alto. Rojo hexágono (15).

Si bien, el hecho de hablar consigo misma no convierte a Marina en una enferma mental, mencionar esta peculiaridad como un acto “automático” en el que además “pronunciaba vocablos sin conexión” advierte, la precariedad e incoherencia del lenguaje que es propia en algunos casos de locura.

De igual forma, desde las primeras páginas, la autora da indicios de la posibilidad de que Marina se encuentre recluida en una clínica de salud mental desde la que se describen eventos del exterior: “La luz de finales de noviembre atravesó las ventanas desnudas de la habitación”(17). La relevancia de “las ventanas desnudas” cobra un sentido más completo por las ya mencionadas descripciones que hace del exterior que observa “como si esperara un cambio repentino”(17) lo que la lleva a musitar palabras en voz baja: “Decía: retablo. Decía: cosa mía, Decía: cárcel. Decía más, todo inentendible” (17). El peso definitivo de las ventanas como referencia a su encierro clínico aparece en la última página de la novela donde además parece recibir las visitas de la reclusión:

Marina abandonó su lugar en el centro de la recámara y fue hacia las ventanas. Las abrió. El viento matutino la calmó. Esto es el viento. Esto es la luz [...] Luego volvió a colocar su cabeza frente a la ventana abierta [...] Oyó los pasos. Supuso que diría: Cristina, tengo algo que contarte (315).

Asediada por el hartazgo de la monotonía del claustro y de su presente, Marina rompe la ventana para poder escapar del *uróboro* que representa el impacto de la realidad en ella: su locura, su encierro, su parálisis, su olvido; su mente sitiada por una “boa que se muerde la cola” (17). La ventana rota representa, en su invención del accidente, los vidrios rotos del auto impactado “los añicos de un castillo de cristal” (21), castillo que posiblemente aluda a la fragilidad de su estado mental, la fragilidad entre lo real y lo fantástico o a la fragilidad que le impone el mismo sanatorio mental.

La tesis de la locura de Marina se evidencia también en el legado familiar que Carolina, su madre, comparte con ella y con su hermano. Esta herencia es descrita en el subcapítulo “Algo destrozado sobre la calle” a través de la figura oscura y volátil de las aves : “ La mujer no puede ver los pájaros de la ciudad, pero presiente su aleteo, huele la leve transfiguración que provocan en el aire, y avizora sus efímeras sombras sobre la calle. Es la locura. Una de sus visitas” (79). Por otra parte, la locura del hermano se manifiesta de un modo más contenido “¿Sabías que el primogénito hace dibujos de pájaros negros dentro de su cuarto mientras la hija menor se va de casa?” (83).

La madre de Marina también vive su locura a través de una ventana, que es, por donde percibe el aleteo de los pájaros de la locura y por donde espera el retorno del hombre que la abandonó: “Las manos de ella tras la ventana. Manos crispadas de mujer presa dentro de sí misma. Con los ojos abiertos frente a la luz del día, la mujer pide un resguardo, una cueva, un escondrijo donde protegerse. Suplica. Reza. Y luego espera al amor, esa sombra. Pero nada llega” (83).

Marina siempre ve, desde la ventana, a las aves. Y, a diferencia de su familia, ella piensa en una “lechuza morada de grandes ojos” (18) cuyo movimiento en el aire (la locura que se anuncia) la hace musitar palabras inconexas en voz baja. La lechuza es un ave nocturna igual que Marina, un ave solitaria que posee fama de sabia y que Marina adopta en su mente quizá porque es consciente de sus episodios de locura mismos que abraza en el color morado: la penitencia de su interioridad y de lo que su condición mental representa.³¹

Finalmente, como se ha dicho, Marina establece su punto de quiebre emocional con el accidente por la urgencia de escapar de la vida que tiene tras la ventana, continuo presente. Sin embargo, existe un motivo más que la hace adoptar este accidente de auto como eje de su locura: el accidente que causa la muerte de Julia quien, sin duda, representa para Marina la pérdida absoluta de la cordura, el evento que detona en ella la huida de Xian.

La invención del accidente se sugiere en el texto igualmente, desde el encierro en el que: “La luz había cambiado de lugar” (20) ya que el ciclo de rotación es lo único que cambia en un encierro y que es perceptible por las ventanas: “Miró el reloj: era casi la hora. Repitió su nombre. Repitió: Marina. Y, sin poder evitarlo, sonrió. Había días en los que le resultaba más sencillo inventar un accidente, que atreverse a cambiar la rutina establecida” (20).

La escisión de la protagonista en las personas Marina/ Xian obedece a su fragilidad interna, a la intensa exposición a la locura familiar y a la marginalidad que experimenta desde su juventud. El binomio Marina/Xian representa, como “la serpiente que se muerde la cola” el eterno retorno de una a la otra. Ambas son la huida de la otra, una trascendencia bloqueada e impedida por la condición de su locura. En la linealidad de la novela, Marina es la que pretende

³¹ De acuerdo al significado que otorgó el papa Inocencio III desde la tradición litúrgica cristiana al color morado, éste corresponde a la penitencia y el duelo de la carne. De igual forma, este significado es recuperado por Cristina Rivera Garza en *El disco de Newton: diez ensayos sobre el color* cuando dice: “Ah, la cereza. La zarzamora. La ciruela. Sangre de mi sangre. Vena espléndida” (29).

evocar los recuerdos de Xian, lo que logra algunas veces y lo que intenta otras tantas. Sin embargo, también Xian persigue a Marina pues, su sola existencia motiva el deseo de Marina para recuperar lo que fue o lo que cree que fue.

Si bien, en este proceso de recuperación identitaria Marina es “la mujer atrapada por el olvido, por la serpiente que se muerde la cola” existe una posibilidad de ruptura al círculo eterno: Cristina Rivera Garza (en adelante sólo Cristina) que dentro de la novela es autora de *La guerra no importa* libro, que escribió gracias a las historias de vida que Marina le confió.

Cristina es atenta espectadora del *performance* continuo que supone la esencia de Marina, de su locura y de su búsqueda. La autora es el par de manos que acaricia y pretende contener su Mar-Inasible aun cuando, lo único que puede lograr es vislumbrarlo. Dentro de la ya conocida fascinación de Cristina por la locura, cabe destacar el papel del lenguaje en la relación que mantiene con Marina: con el lenguaje, la autora reescribe a Marina, le abre la posibilidad de actualizarse, vislumbra la posibilidad de sus infinitos y la trasciende, le da libertad. Cristina dialoga con ambas identidades de Marina pues no puede acceder al *cara a cara* con Xian y Marina al mismo tiempo.

De igual forma, en la búsqueda que emprende Marina de sí misma, aparecen personajes tanto de su pasado como de su presente que transitan en total libertad por sus recuerdos e invenciones, mismos de los que hablará con Cristina cuando ésta la visite en la parte final de la narración cuando ya no le quede “nada más qué imaginar, nada más qué decir”(306).

Partiendo pues de esta interpretación el siguiente análisis muestra la alteridad que permea *Verde Shanghái*, ahora, a través de sus personajes. Y, a su vez, persigue con ello, replantear el acceso a la figura del otro como una experiencia ética que permite vislumbrar y experimentar el ser trascendental que se encarna en las figuras de alteridad por excelencia: la viuda, el huérfano, el pobre y el extranjero. Lo cual, hace eco en la hipótesis de esta investigación que encuentra en los personajes de la novela, un *performance* de alteridad que es anterior al *performance* de género sugerido en otros estudios.

Aunado a dichas figuras de fragilidad, este análisis revisa las manifestaciones de los elementos que conforman su propuesta del *infinito* levinasiano y que, al verse reflejadas en *Verde Shanghái*, la muestran como una novela de la alteridad.

Bajo el conocimiento de la complejidad identitaria de los personajes, de la dificultad de los escenarios temporales en los éstos que se desenvuelven y de la interpretación sugerida, este

análisis propone partir de la figura de la protagonista como punto de referencia. Es decir, el tratamiento del personaje de Marina se hará, en un primer momento, por medio de una temporalidad lineal retrospectiva en la que se sitúa a Marina en el presente del sanatorio mental para acceder desde ese punto a sus pasados: el de su juventud y el de su vida en la casa familiar.

A partir de esos saltos constantes de una temporalidad a otra, las identidades distintas de Marina dialogan con los otros con quienes establece las relaciones de alteridad propuestas en este trabajo. Las identidades de Marina se sostienen para este estudio desde las etapas de su vida correspondientes: el pasado en la casa familiar, la juventud fuera de la casa familiar y el presente desde la reclusión del sanatorio mental.

Si bien, el pasado en la casa familiar y la juventud fuera de ella son narradas desde las inserciones del libro *La guerra no importa*, vale decir que la linealidad temporal sugerida en dicho texto se recoge en *Verde Shanghái* bajo la misma cronología de vida. Y concede, a la temporalidad del presente de la narración, la *cuasi* autonomía creativa mencionada al inicio de este capítulo.

Es así que, el siguiente análisis aborda a Marina desde esta visión tripartita del tiempo. E identifica, en estas tres etapas a tres identidades distintas que experimentan la alteridad de los Otros con los que se relaciona de manera específica en cada una de ellas.

Respecto al tratamiento de los personajes identificados como Otros y como identidades contenedoras de Marina, el tratamiento temporal a seguir obedece a las mismas etapas de Marina en tanto que es su figura como un Yo, el punto de referencia. También, el tratamiento de estos Otros se especifica de acuerdo al orden de aparición textual referido por la novela y el libro de cuentos. Derivado de lo anterior y según los alcances del análisis, se concretan las cualidades pertinentes de cada personaje.

3.2.2 Elementos del infinito levinasiano en *Verde Shanghái*: Marina como sujeto del infinito

Como ya se ha expuesto en el capítulo segundo de esta investigación, la propuesta de ruptura del filósofo lituano ante la alienación del sujeto que habita la realidad de la *totalidad*, reside en la metáfora de *infinito*. A través de este postulado se busca establecer una relación de coexistencia entre el sujeto y el objeto (Yo-Otro) que evada la totalización. De tal modo que, el objetivo es experimentar dicha relación desde una vía ética en pos de la trascendencia.

La trascendencia como fin de la relación de alteridad requiere de tres condiciones fundamentales: la implicación de un Yo contenido en su *mismidad* que reciba de manera responsable al Otro, la separación y la distancia de los elementos Yo/Otro y la excedencia del Otro que detona la ruptura de la inmanencia del Yo.

Para alcanzar la trascendencia a través de esta relación de coexistencia, la oposición que implica, dice Lévinas:

[...] no consiste, en efecto, en cerrar los ojos al ser y en golpear así locamente la cabeza contra el muro para sobrepasar en sí la conciencia [...] Tiene la certeza de la excedencia que comporta -con relación al ser pleno o inmutable o acto- una existencia separada de él y que así lo desea, *es decir, de la excedencia que se produce por la sociedad con lo infinito*, excedencia incesante que lleva a cabo la infinitud de lo infinito [de tal forma que] *Lo individual y lo personal son necesarios para que lo Infinito pueda producirse como infinito* (Lévinas 231).

De tal suerte que, los elementos que participan en la relación de alteridad (el Yo y el Otro) no entrañan una carga negativa en su ser, es decir, ambos cumplen un papel necesario coexistente en el proceso de acuerdo a sus características:

- 1) El Yo que involucra a un sujeto sensible, contenido en su *mismidad* y con la capacidad de recibir el *infinito* del Otro que, evidencia en tal capacidad, la presencia de uno propio. Al tiempo que posee la capacidad de romper con su *totalidad* en una decisión ética ante la presencia del Otro.
- 2) El Otro que implica, la inadecuación de su ser ante el sujeto. Y que excede los contenedores de éste para desbordarlos y así invitarlo a la experiencia de lo otro y a la actualización de su ser a través de la permanencia.

Marina, la protagonista de *Verde Shanghái*, encarna al Yo y al Otro pero lo hace en distintos niveles: al Yo lo experimenta en tres modos distintos que aluden a las etapas de su vida y que suponen una variación identitaria: su etapa en la casa familiar, su juventud fuera de casa viviendo como Xian y el presente del sanatorio mental.

La posición de Marina como Otro se da de manera simultánea al Yo pero, no sucede en reciprocidad con los personajes a los que ella experimenta en su papel de contenedor, es decir, en

su papel de Yo, sino que la alteridad que ella posee y experimenta es recibida por los personajes que fungen como contenedores de su excedencia de los que se hablará en el apartado final de este análisis.

3.2.3 Marina como un Yo: el pasado

La primera condición del sujeto levinasiano es el cuerpo físico que se propone como el contenedor de la interioridad y la subjetividad del sujeto. En su relación con la alteridad, el cuerpo es la “modalidad por la cual un ser [...] existe separadamente” (186) y también, condición para que el *Mismo* (Yo) y el Otro puedan establecer una relación de coexistencia. El sentido que deriva de la percepción física del sujeto es la subjetividad que le permite experimentar la trascendencia sin pretensiones totalitarias “ [...] la sensibilidad no es una razón ciega y una locura. Está antes que la razón; lo sensible no tiene por objeto relacionarse con la totalidad en la que se cierra. La sensibilidad se desenvuelve en la separación del ser, separado e Independiente” (157).

De este modo, aludiendo a las primeras descripciones que se hacen desde su pasado, Marina es un cuerpo sensible que contiene elementos propios que le dan identidad: “Soy joven, parece [...] Soy pequeña, pequeño mi cabello de muchacho, pequeñas mis manos, mis ojos”. (184) Con el tiempo, Marina parece conservar sus rasgos de identidad, en la novela, la narradora dice “ Parecía una mujer discreta. Pequeña de apariencia, frágil casi. Normal” (47).

Al ser, primeramente, materialidad, Marina cumple con la condición de separación que exige la trascendencia pues, es a través de su cuerpo que adquiere su posición ante el Otro y la visión de éste en la relación de alteridad. La percepción del cuerpo construye, a través del sentido, la subjetividad de Marina que se sugiere en las opiniones tempranas que tiene de experiencias como el amor o el chantaje:

Siempre fui reacia a esos amores enfermizos que atacan a las mujeres, a esas epidemias de cercanías y de violencias [...] Eso es peor que la heroína y nadie se preocupa ya por ello [...] Ángeles usaba el whisky para chantajearme; Ángeles manipulaba ese aire de tristeza antigua, muy guardada, para mantenerme a su lado[...] Mi rabia aumentaba cada vez que me daba cuenta de que no sabía en qué me estaba metiendo. La falta total de certeza me erizaba la piel (27-28).

También, la percepción de sucesos claves en su vida como vivir en la casa familiar habitada de locura y después irse de ahí permean poco a poco su subjetividad: “Eres una estatua legendaria, mamá. Una piedra blanca tallada en vilo por la soledad, mamá. Y ese halo de silencio y ese brillo mortecino que deja el abandono, el exilio” (78). La subjetividad de Marina permeada por la herencia familiar se refuerza en la locura que percibe de Carolina, su madre: “La mujer no puede ver los pájaros de la ciudad, pero presiente su aleteo, huele la leve transfiguración que provocan en el aire, y avizora sus efímeras sombras sobre la calle. Es la locura. Una de sus visitas” (79) Tales conductas trastocan su subjetividad a niveles distintos de profundidad “Es el dolor, mamá., el dolor loco de la desesperanza, del nunca más [...] Las dos desvarían mientras la vela se estrella sobre el asfalto y el sonido de la oscuridad se hace rotundo. Una mujer caída. Dos”(80). Y la llevan al límite de sí misma, la exceden hasta que finalmente se va de casa “Se te están vaciando los ojos, Na; caen hasta mí y yo me los llevo como un prendedor entre las manos, mamá. Como una ofrenda” (83).

Es así que, gracias a su materialidad física que le permite dar sentido y poseer subjetividad, Marina experimenta la excedencia de otros personajes de tal modo que recibe y manifiesta el *performance* de lo múltiple. De igual manera, esta corporalidad permite a Marina cumplir con las condiciones del Yo (de un *Mismo*) de cuya capacidad receptora del *infinito* de los Otros y contenedora del *infinito* propio no se ha dado cuenta. Marina no es consciente de la *excedencia* que posee, de la locura en potencia que contiene dentro de sí. Tendrá una idea sutil de ello hasta sus encuentros con Cristina que al tener “cierta propensión por los barrios sórdidos, la gente lisiada, las caras tristes” (72) es quien le nota esta excedencia. Apelando al infinito que le es propio, Marina es poseedora de la inadecuación que desborda los contenedores de los otros receptores de alteridad que la sostienen mientras ella sostiene a aquellos a quienes recibe.

3.2.4 Marina como un Yo: la juventud

En la primera parte de la historia de Marina que comprende los subcapítulos “El desconocimiento” y “Algo destrozado sobre la calle”, se perfilan su identidad, el ambiente familiar en el que vive y las experiencias limítrofes que es capaz de mantener con los otros. Ahora bien, según Lévinas, dos de las características por excelencia del Otro son la *inadecuación* y la *excedencia* que, de acuerdo con su lugar en la relación de alteridad permiten evitar la apropiación que el sujeto pudiera pretender. La experiencia de *excedencia* del Otro es donde su alteridad desborda por *infinita* el contenedor que representa el sujeto, fracturándolo y

evidenciando en ello la pérdida del poder que éste tiene sobre el objeto: “Lo que irrumpe como violencia esencial en el acto es la excedencia del ser con respecto al pensamiento que pretende contenerlo, la maravilla de la idea de lo infinito” (53).³²

Es así que, cuando Marina todavía vivía en la casa familiar ya estaba recibiendo la inadecuación de los Otros: su madre, su padre, su hermano y, estaba siendo permeada por las excedencias de sus infinitos. Así como por el de Ángeles que la bautiza y, que le obsequia con un nombre, la posibilidad de romper consigo misma y ser otra “ –Tienes razón, Xian- dijo, sin preocuparse si ese era o no mi nombre, bautizándome con todo su poderío” (28). Posibilidad que Marina abraza casi de inmediato pero que en el texto se concreta hasta la huida de casa que es cuando Marina comienza su trascendencia hacia una nueva versión de ella misma: Xian.

Ya vacía, me dirigí al lavabo para enjuagarme la boca y me di las buenas noches frente al espejo. Vamos chica, tienes que salir de esto, esa mujer está loca, Xian, salte de aquí, tú sólo eres humana, Xian. Al acordarme de mi nuevo nombre me sonreí, decidí que me gustaba ser una desconocida que se habla a solas frente a un espejo en el que tantos otros desconocidos seguramente se habían hablado (30).

La línea de vida de Marina muestra a Xian desde el encuentro con Ángeles pero, los detalles de su identidad los ofrece el Hombre del árbol³³ que es abandonado por ella en el subcapítulo “Carta para la desaparición de Xian”: “Pero Xian, ¿qué querías? si todo se reducía a soportar 49 kilos de peso sobre tus pies, a equilibrar la existencia en el hilo mágico de la tierra a 2.300 metros sobre el nivel del mar” (111). La fragilidad que Xian parece compartir con Marina se evidencia en su aire de fatiga: “[...] si yo como una bestia dócil admiraba la ingravidez de tus movimientos, tu manera de callar, la telaraña matutina de tus cabellos y hasta esas ojeras profundas, misteriosas, alrededor de tus ojos cansados” (112).

Respecto de su subjetividad, Xian parece muy distinta a Marina, más fuerte y voluntariosa, fría hasta casi ser despiadada: “Cierto que tú, a veces, te ibas de noche y yo gritaba tu nombre desde la ventana, pero sabía que tarde o temprano, al otro día o a la semana siguiente,

³² Cuando el autor se refiere al acto lo hace bajo la óptica del pensamiento visto como un acto que, por sí mismo, ya implica violencia por la falta de transitividad de un pensamiento encerrado en sí mismo.

³³ Las precisiones a la identidad de este personaje se abordan en el segmento final de este análisis.

estaría de vuelta”(112). La libertad y la fría distancia hacia los demás son rasgos de Xian que el hombre abandonado tiene muy presentes de ella:

Nunca supe de dónde venías, sólo te recuerdo ya cercana a mí, tan natural, tan obvia entre mi espacio y mi cuerpo. Me aprendí tu nombre, Xian, observé que tenías hambre [...] y que tenías una tendencia fundamental hacia el silencio. La barrera[...] Y también fuiste terrible [...] totalmente incapacitada para estar en calma (113).

A pesar de haber sido abandonado por Xian, su compañero, logra darse cuenta de esa excedencia propia de la locura: “Me refiero a ese nerviosismo mudo, a esa tensión que te obligaba a abrir las ventanas [...] Y ahí estaba yo, viviendo de tu mutismo, y tú casi sin reparar en mí [...] y observando, obsesionada, las ventanas”(113). La referencia a las ventanas en los actos cotidianos de Xian, permite vincularla a la identidad de Marina como una misma persona que padece de sus facultades mentales. Y que, bajo la invención o el recuerdo desde el sanatorio mental tiene una conexión inconsciente con la necesidad de salir de la prisión mental y física que le impone la clínica.

Por otro lado, el contacto constante con seres marginales que exceden la realidad de Xian, no le otorga un dominio sobre ellos, por el contrario, cada que ella comienza a comprenderlos se enfrenta a experiencias que le arrebatan el dominio que pudiera tener. De igual forma la marginalidad de los otros personajes refleja de manera perfecta cómo éstos exceden a la totalidad de sus contextos³⁴.

La identidad inicial de Marina trascendida después en Xian es la que se concreta en los subcapítulos “La guerra no importa” del I al XIV, a través de las excedencias y marginalidades de Julia, Rodrigo, Cristóbal, el anciano del maletín y otros personajes que encarnan las figuras de fragilidad que Lévinas propone como manifestaciones del Otro: el extranjero, la viuda, el huérfano. Y que entrega, como resultado de un constante ejercicio de alteridad, a la Marina completamente enloquecida del presente.

3.2.5 Marina como un Yo: el presente del sanatorio mental

Finalmente, después de la intensa experiencia trascendental que tiene Marina/Xian a través de las figuras de alteridad, aparece la versión “final” de su identidad que ha sido despojada de Xian y

³⁴ En la sección “Los otros en *Verde Shanghai*” de este análisis se precisan los detalles de estos contextos.

que lucha por sobrevivir a la pausa del sanatorio mental³⁵. Su condición mental siempre ha excedido la realidad totalizada que la rodea. Sobre todo, en esta etapa final en la que se muestra dentro de la narración (ya sea desde el recuerdo o desde la invención de recuerdos) con las peculiares diferencias propias de su enfermedad: “Hablaba consigo misma con frecuencia. Era algo automático, algo que casi todo el tiempo le pasaba desapercibido[...] pronunciaba vocablos sin conexión” (15).

Incluso, las demás personas que interactúan con Marina –en las invenciones presentes de su mente- presencian estos destellos de su excedencia:

-Marina- la voz en la contestadora tenía una cadencia provinciana en la que no existía la premura-, te recuerdo que mañana se inaugura la exhibición de Patricia. No vayas a faltar. [...]

-Marina- continuaron los recados-. Como sé que eres bien distraída te recuerdo que la reunión es mañana a las once. En el café de siempre. No nos vayas a dejar plantadas. Chao. Por cierto, hoy es martes; mañana, miércoles. Por si no te habías fijado.[...]

-Marina Espinosa. Señora, para informarle una vez más que ya puede recoger su ropa de la tintorería. Gracias. (20)

Aunado al habla irracional y automática, y a estas muestras de constante olvido (o de un inocente despiste) las alusiones a la excedencia de su locura llegan a sugerirse en el texto con mayor fuerza: “ Había días en que resultaba más sencillo imaginar un accidente, que atreverse a cambiar la rutina establecida. Veía cosas frente a sí. Veía una flor nuclear. El terremoto del fin del mundo” (20).

Ahora bien, reiterando la versión final de Marina (que recuerda e inventa toda la historia de la novela desde un sanatorio mental) es importante recalcar su posición temporal: Marina se encuentra suspendida en el presente. Ya que, debido al aislamiento, es ella misma quien debe responsabilizarse de su propia excedencia y de su propio *infinito* que desborda sus propios contenedores. Es decir, Marina no tiene, en el encierro, a nadie con quien completar la relación Yo-Otro. Marina es el contenedor que se desbordó en la experiencia que mantuvo con los Otros

³⁵ Cabe señalar que, Rivera maneja la locura de sus personajes siempre de forma sutil pues deja esas interpretaciones “definitivas” a sus lectores.

de su pasado, es un Yo trascendido por lo Otro que, al verse imposibilitado en el presente para la alteridad, opta por fabricársela. Y, es por ello, que recurre al recuerdo de esos otros *infinitos* del pasado y a las versiones pasadas de ella misma, para que la actualicen en ese *impasse* en el que se encuentra sin posibilidad de transcendencia. También se podría sugerir que esta parálisis no sólo corresponde al encierro físico de una clínica de esta naturaleza sino también al encierro cíclico que experimentan las personas cuya condición mental les vuelve presos de sí mismos.

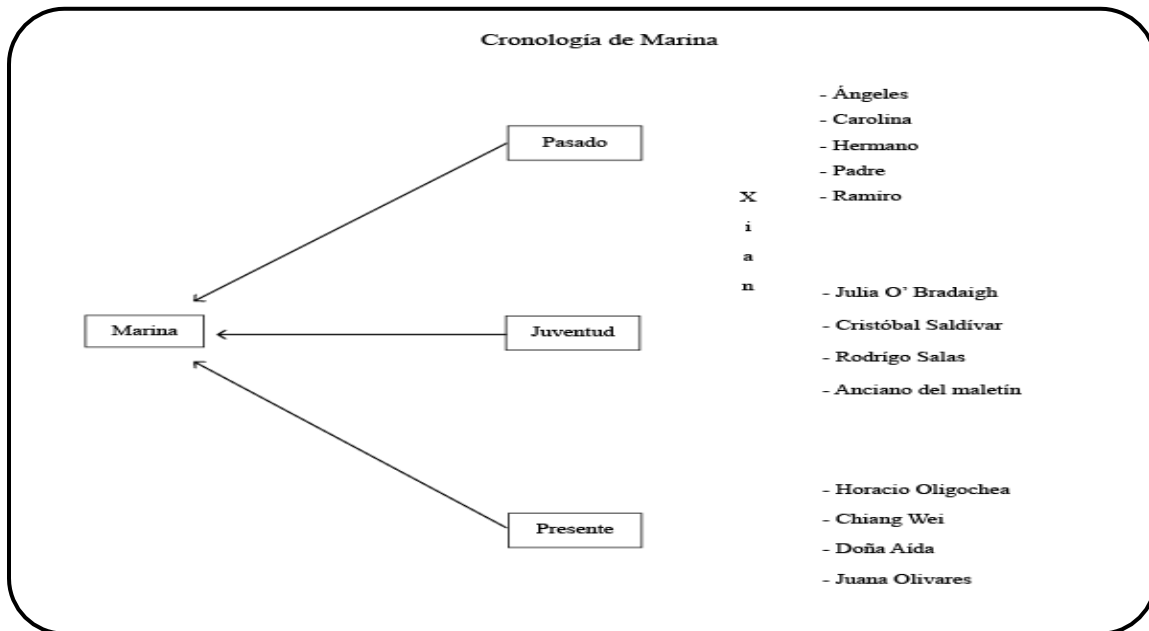


Figura 2. Cronología de los Otros que influyen en las tres temporalidades de Marina

La producción de alteridad es posible para Marina gracias a la retrospectiva y al hecho constante de producir el presente que, en la filosofía levinasiana, constituyen la liberación del sujeto ante el sometimiento que ejerce el tiempo histórico. Esto es, el tiempo de la totalidad anula la interioridad temporal de los sujetos a través de la linealidad y la universalización, lo cual se rompe con la memoria que “como [la] inversión del tiempo histórico” es “la esencia de la interioridad”. Sin la ambición del porvenir, el tiempo de más valor para Lévinas es el presente que permite al sujeto el instante gracias al que puede situarse en la experiencia y acceder a la memoria que es “por la que asumo y replanteo” (79).

Existe pues, la multiplicidad de interioridades temporales, ritmos de existencia distintos. El tiempo histórico-lineal de Marina es un presente imposibilitado pero, a diferencia del presente

de Lévinas, este presente totaliza a Marina en la parálisis y la reduce sólo a un cuerpo que se consume en la linealidad orgánica.

Si bien, la noción de tiempo en Lévinas no se desarrolla en la espera de un porvenir cuya meta sea la realización totalitaria del Yo, sí abre la posibilidad de la trascendencia pero con la cualidad de ser siempre vivida desde el momento presente. La diferencia con el pasado es que, el sujeto lo ha experimentado y a pesar de no poder apropiárselo ha sido capaz de trascenderlo, en el futuro hay posibilidad pero es una posibilidad ignota, absolutamente otra. En relación a lo anterior, vale decir que la mayoría de los personajes de *Verde Shanghai* no viven esperando el porvenir ni viven su vida en función de una linealidad establecida, como sujetos de la totalidad establecen vínculos con la realidad que habitan pero lo hacen siempre a través de la huida constante de su identidad.

Por último, el tiempo en Lévinas es un camino que conduce hacia la experiencia trascendental máxima: la muerte. La existencia del sujeto y su temporalidad se entiende también como el espacio que hay entre el nacimiento y la muerte: “El aplazamiento de la muerte en una voluntad mortal -el tiempo- es el modo de existencia y la realidad de un ser separado en relación con el Otro” (245). Es decir, la existencia es una lucha contra la muerte que va más allá de lograr la inmortalidad, la victoria en esta lucha se logra en la trascendencia con el Otro. La muerte en Lévinas no implica un final sino una posibilidad cuya condición de misterio la hace portadora de la noción por excelencia de lo absolutamente otro:

La muerte es una amenaza que se acerca a mí como un misterio; su secreto la determina; se acerca sin que pueda asumirla, de suerte que el tiempo que me separa de mi muerte, a la vez disminuye y no acaba de disminuir, implica un último intervalo que mi conciencia no puede franquear y en el que se producirá de algún modo un salto, desde la muerte hacia mí. El último tramo del camino se hará sin mí, el tiempo de la muerte transcurre contra la corriente, el yo en su proyección hacia el porvenir, se encuentra trastornado por un movimiento de inminencia, pura amenaza y que me viene de una alteridad absoluta (248).

La primera muerte que experimenta el sujeto es la muerte del Otro pues, de la experiencia propia ante este suceso nadie puede dar una descripción. Sin embargo, este hecho permea el camino del

que muere (el Otro) hacia la trascendencia, mientras que, en el Yo la experiencia supone una alteración reductiva de poder sobre la posibilidad de trascendencia propia a través de este Otro. Quedarse sin Otro es anular una posibilidad del *infinito* propio y al mismo tiempo quedarse sin otro representa enfrentarse al “miedo a la violencia” (249), es decir, al miedo a la alteridad de la muerte que irrumpe, que se impone.

En este sentido, durante su pasado, Marina es testigo de varias muertes implícitas en la esencia de la locura, por ejemplo, la de su madre. Retomando a Lévinas, la muerte de Carolina no tiene como referencia el fin de su existencia sino el fin del poder que tiene sobre su esposo que termina por abandonarla aunado a la imposibilidad de trascendencia que dicha separación implica para ella. El abandono que vive Carolina sumado a su locura es una triple muerte ante la que no sabe cómo reaccionar de tan ignota y de la que Marina es testigo.

Otra forma de muerte que Marina atestigua y que implica un gran peso en la definición de su identidad es la muerte de Julia /Terri. A diferencia de las muertes de su madre, la de Julia sí refiere a la extinción física de su corporalidad y su subjetividad. Esta desaparición absoluta Marina la atestigua y la experimenta de igual forma, a través de la reducción de poder sobre el otro y con la desaparición de posibilidades de trascender a través del *infinito* del Otro que ha muerto. La muerte de Julia provocó en Marina el impacto de la pérdida absoluta de la cordura, provocó la desaparición de Xian y con el tiempo, la muerte lenta de Marina: su propio abandono y su propia parálisis física y trascendental.

Con lo anterior, la identidad de Marina queda definida y expuesta bajo los parámetros propuestos en este análisis. Y también, tal definición muestra parcialmente cómo Marina y los demás personajes de *Verde Shanghái*, se ven permeados por la experiencia con el Otro y lo Otro. Todos se ven trascendidos por relaciones de alteridad que parten desde distintos aspectos de la identidad que los caracteriza y que los mantiene en una actualización constante, una reescritura de sí mismos. Los elementos generales del *infinito* levinasiano ya expuestos, se evidencian de manera individual en cada uno de los personajes de la novela y también –de manera muy sutil– cuando establecen relaciones de alteridad. Conjunto que evidencia las distintas formas de recibir el fenómeno que existen dentro de la narración. Para hacer una aproximación completa de los contextos e identidades de los otros como dadores de sentido a la identidad de Marina, se presenta la siguiente revisión.

3.3 Elementos del infinito levinasiano: los Otros en *Verde Shanghái*.

En la primera parte de esta sección se introdujo lo narrado en *Verde Shanghái* desde las características que comparte con la propuesta filosófica de Emmanuel Lévinas. Así como también se expuso la (s) identidad (es) de Marina como elemento representante del Yo en la relación de alteridad. En consecuencia, y avanzando con los razonamientos de este análisis, se alude al eje complementario de este fenómeno: el rol del Otro. No sin antes puntualizar que la primera aproximación a los personajes identificados dentro de la novela como esos Otros implica, únicamente, la descripción que el texto hace de sus identidades en cuanto a sus características contenidas y en cuanto a sus características de excedencia.

De este modo, determinar la posición de alteridad en el pasamiento levinasiano es posible, a través de la excedencia y de la inadecuación así como con la interpelación ética del infinito y la oposición. Lévinas señala: “lo Otro es el Otro. El Otro que en tanto que otro se sitúa en una dimensión de altura y de abatimiento -glorioso abatimiento- tiene la cara del pobre, del extranjero, de la viuda y del huérfano” (262) . Es decir, si el filósofo propusiera una definición del Otro plenamente dicha, la instauraría bajo LO Otro, es decir, bajo la cualidad de alteridad que: “no resulta de su identidad, sino que la constituye” (262). Esto se traduce como que la excedencia del Otro no viene de sus cualidades identitarias primigenias -que sí posee- sino de la subjetividad e intencionalidad con la que aborda su propio infinito y que por extensión podría percibirse como su identidad.

Dicho lo anterior, el orden de los personajes que se mencionan a continuación se establece como el resto del análisis de acuerdo al punto de referencia del Yo que en este caso es Marina. Por lo que su mención se hace de acuerdo a las tres identidades identificadas de Marina en la primera parte de este bloque. Se reitera -a riesgo de caer en redundancia- que la siguiente descripción no supone el análisis de los Otros en la relación de alteridad, dicho análisis se realiza en el apartado siguiente a esta descripción.

3.3.1 Los otros en *Verde Shanghái*: Marina en el pasado

Para establecer el orden de aparición de los Otros en esta etapa de la vida de Marina se toma como referencia la distribución de los subcapítulos de *Verde Shanghái* que, a su vez, aluden al orden de los cuentos que integran el libro de cuentos *La Guerra No Importa*. Partiendo de este orden el texto presenta las siguientes identidades:

a) Ángeles: Es mencionada por primera vez en el subcapítulo “El desconocimiento” que narra, precisamente, su experiencia con Marina. Cabe señalar que el texto no especifica si Marina vive o no en casa de sus padres pero, al ser mencionado el nombre de Xian en el siguiente subcapítulo “Hay algo destrozado sobre la calle”, se sugiere que el encuentro con Ángeles ya tuvo lugar dado que es ella quien la bautiza como Xian. Ahora bien, de acuerdo con el texto, Ángeles es descrita como una mujer físicamente hermosa cuya peculiaridad de rasgos destaca:

Me impresionó su nariz fina, larga, puntiaguda, como si estuviera acostumbrada a decir mentiras; una nariz aristocrática o extranjera [...] Me impresionaron las mejillas tersas llenas de pecas, los labios gruesos cubiertos de un carmín pálido, rosa como coral. Me impresionaron sus ojos risueños, habitados de tranquilidad, llenos de esa calma de los que tienen dinero y pueden beber hasta que el cuerpo aguante [...] Su cuerpo blanco entre las sábanas blancas era la síntesis de algo hermoso, algo único, terriblemente bello [...] (26-31).

Su personalidad presenta a una mujer tímida que, al describir los momentos románticos con su hombre: “[...]acompañaba sus palabras de gestos chiquitos. Toda ella se resumía en sonrisas ruborizadas[...].” (27). Y que, al perder un poco el control del whisky “manipulaba ese aire de tristeza antigua, muy guardada, para mantenerme a su lado[...] (28) y se mostraba como “una libertina”. A los ojos de Marina, Ángeles siempre fue una persona difícil de tratar lo que le daba la impresión de que era “o una idiota o una loca” (25). Y que, a pesar de eso evidenciaba un carácter desafiante ante la realidad que vivía y de la que se fugaba en el alcohol “- Sí, Xian, pero yo lo voy a burlar todo. Yo me voy a reír de todo” (32). De este modo, a pesar de la reticencia de Marina a establecer una relación con Ángeles, la excedencia de ésta se percibe en cada una de sus cualidades y comportamientos dando pie a la relación de alteridad con Marina.

b) La familia de Marina: se describe ligeramente en el subcapítulo “Algo destrozado sobre la calle”. El dominio de la casa lo tiene Carolina, madre de Marina, quien determina las identidades de sus hijos y su esposo. El cuerpo físico de Carolina corresponde al estado de su subjetividad “Eres una estatua legendaria, mamá. Una piedra blanca tallada en vilo por la soledad [...]” (78). Poco se ahonda en el cuerpo físico de Carolina, aunado a lo anterior, se menciona el

peso de su mirada intensa que habita un “rostro desencajado” (82) y sale de los “túneles pardos de sus ojos” (79).

De su subjetividad resalta la locura que se anuncia en un “aleteo” que “avizora sus efímeras sombras sobre la calle” (79), el dolor en el que vive tras el abandono de su esposo y su alcoholismo “Ahora, una botella de ron barato en tu mano derecha y esos labios que se impactan sobre el orificio de cristal”(80).

El hermano de Marina sólo es mencionado una vez sin rasgos físicos más allá que el de su edad y la subjetividad permeada por la locura: “¿Sabías que el primogénito hace dibujos de pájaros negros dentro su cuarto mientras la hija menor se va de casa?” (83).

El padre de Marina es retratado como una “bestia dócil y amarga” (79) que abandona la casa por la incapacidad de lidiar con Carolina “[...] deja ya de pensar en papá. Dejemos de pensar más en él” (83). Es así que cada integrante de la familia de Marina, en forma individual o en conjunto, representa la excedencia que la desborda y la permea hasta motivar su huida de casa y la génesis de su devaneo mental; lo que la sensibiliza o la hace capaz de lidiar con seres semejantes en el transcurso de su vida.

C) Ramiro: El hombre que escribe “Carta para la desaparición de Xian” no hace referencias físicas de sí mismo dentro del texto, describe más su subjetividad y la forma en la que interactúa con Xian. Al ser un contenedor de la excedencia de Xian/ Marina, su caso es retomado en el apartado correspondiente como apéndice de este análisis.

3.3.2 Los otros en *Verde Shanghái*: Marina –Xian en su juventud

La juventud de Marina como Xian se desarrolla dentro de la novela en el subcapítulo “La guerra no importa” que es distribuido en la narración a través de las XIV secciones que conforman la historia. Es en este subcapítulo de *Verde Shanghái* donde se presentan la mayoría de las relaciones de alteridad que Marina sostiene:

a) El anciano del maletín: tras huir de la casa familiar y tras la muerte de Julia, Marina no tiene dónde vivir. Sus amigos Rodrigo y Cristóbal le alquilan una habitación en una pensión donde conoce al hombre “envejecido y derrotado” del maletín de cartas que, además, “lleva encima el mismo abrigo gris” de cuyo bolsillo escapa “una mano blanca – una mano transparente y temblorosa como de muerto-” (152). La personalidad del anciano es escurridiza como la de Marina quien, a pesar de compartir el whisky y los cigarrillos que el hombre le manda a comprar, agradece del anciano “lo parco de su plática”(184). Cuando establecen una relación más

frecuente, Marina nota que el anciano también muestra una tendencia a la locura pues “su conversación es un parloteo sin hilo ni dirección alguna” (186). El anciano tiene tres hijos de los que huye.

Los detalles de la corporalidad de los hijos del anciano son desconocidos. La única información sobre ellos es la letra inicial de sus nombres: A, T y L. Y la personalidad “débil, quebradiza y necia” que el abandono de su padre y la crianza de la soledad de su madre les ha dado.

b) Cristóbal Saldívar amigo de Marina costea el cuarto en el que ésta vive. Es un hombre rico pero igualmente fragmentado por la locura: “Cristóbal no se inmuta. Sigue detenido ahí, frente a la ventana abierta, observando algo que yo no puedo” (155). Sobre su cuerpo físico, el texto precisa: “El hombre es rubio, algo tímido y taciturno” (252). La relación que Marina establece con Cristóbal es una relación de abandono similar a la del padre y de cierta dependencia para recordar.

c) De Rodrigo Salas sólo se tiene la referencia de ser el amigo “de espalda débil” (202) al que Cristóbal le pide conseguir y entregar el pago de la habitación de Marina.

d) La figura de Julia O Bradaigh es determinante en la vida de Marina, Cristóbal y Rodrigo. Su exterioridad es referida como la de una mujer: “ [...] pelirroja con el cabello permanentemente en llamas; flaca como un palo y de ojos casi amarillos” (251). Su personalidad es extrovertida, retadora, bromista y desafiante: “Pienso también que es, como muchos de los actos de Julia, una broma pesada para burlarse de nosotros. La payasa.” (252).

e) Finalmente, en esta etapa de su vida, es cuando Marina conoce a Cristina, la escritora. La única referencia de esto se encuentra en la versión final de Marina (en el presente), cuando evoca las memorias de su encuentro de juventud con la escritora en el Verde Shanghái “Le había contado cosas de su infancia en un café de chinos en el centro de la Gran Ciudad ” (69). La identidad de Cristina en cuanto a su cuerpo físico no se precisa en el texto. Respecto de su subjetividad, se precisa en la evocación que Marina hace desde el presente en el café, su tendencia a visitar los barrios tristes y a las personas de mente frágil.

3.3.3 Los Otros en *Verde Shanghái*: Marina en el presente.

La versión final de Marina, la imposibilitada de la clínica de salud mental, inventa el accidente y, en la hipótesis de este trabajo, también inventa a los personajes que se desarrollan en torno a este presente: Sus amigas, su esposo Horacio Oligochea, Chiang Wei nieto y, por ende, también el abuelo, y todos los personajes relacionados con él en el Barrio Chino. A pesar de ser invención de Marina, ésta les da una identidad que la permean. De la interacción imaginaria con estos personajes, Marina es permeada de algún modo por Horacio y Chiang Wei.

Marina está casada con el médico Horacio Oligochea un hombre “con curiosidad pero sin suspicacia” (63) con el que vive en un matrimonio silencioso y distante: “Marina celebraba la manera en que el silencio de Horacio la dejaba fluir o la dejaba en paz [...] Entre ellos no había transparencia” (64). Mientras Horacio viaja por trabajo, la vida de Marina transcurre con la compañía de sus amigas que llevan una rutina entre presentaciones (de alguna de las artes plásticas) y reuniones de té.

Cuando Marina regresa al Verde Shanghái para hablar con su dueño, don Joel, sobre Xian, conoce a doña Aída que le da a conocer la historia que hay detrás de su origen y el vínculo con Chiang Wei (nieto) de quien destaca su herencia asiática: “La miró desde la rendija de sus ojos oblicuos”(123). “Los rasgos del rostro masculino no eran peculiares: la frente ancha, la nariz puntiaguda, los pómulos altos, los labios delgados”. Y una personalidad calmada que oscila entre dejarse ir y contenerse, un hombre “que no era dado a exabruptos, [ni] a cambios de humor repentinos”(177).

Con el antecedente de estas descripciones que muestran los rasgos de cada personaje con el que se involucra Marina de forma directa o indirecta, a continuación, se muestra cómo la identidad de Marina recibe la identidad de estos personajes identificados como los Otros en el *performance* de alteridad que supone el universo de *Verde Shanghái*.

3.3.4 La relación de alteridad

Uno de los objetivos principales de esta tesis reside en exponer que la marginalidad y ambigüedad de los personajes de *Verde Shanghái* representa una condición anterior a la vindicación genérico-sexual que se le atribuye, al tiempo que persigue mostrar “el ilion primigenio” (Durán 55) que realiza el *performance* de lo múltiple a saber: la experiencia trascendental.

En *Totalidad e Infinito*, Lévinas ensaya sobre las distintas vías que trascienden al sujeto: el rostro, el eros, la paternidad, la muerte y el sufrimiento, sin embargo, para ejemplificar el objetivo citado en las líneas anteriores de este trabajo, se aborda únicamente el rostro y su encarnación en las figuras del pobre, el extranjero, la viuda y el huérfano. Como se ha mencionado ya, dicha relación ética trascendental implica varios elementos que permiten su descripción de manera teórica, sin embargo, es importante recordar que las premisas de la alteridad levinasiana advierten siempre que: la alteridad no es un acto de conocimiento sino una experiencia ética y que la alteridad no puede ser atestiguada por un tercer elemento que la valide. La teorización que se realiza en esta investigación persigue, únicamente, una aproximación descriptiva de la posibilidad del fenómeno.

De este modo, el Yo y el Otro no representan *per se* la relación de alteridad levinasiana. Si bien, son dos de los ejes que la sostienen, es importante señalar que, la relación de alteridad es ante todo una actitud. En *Verde Shanghái*, Marina Espinosa representa el eje del Yo mientras que, los personajes que se relacionan con ella durante toda la novela representan el eje del Otro. Las subjetividades presentes en ambas posiciones permiten (u obstaculizan) la completa realización de la relación de alteridad que sigue, a través de los elementos implicados, el siguiente proceso:

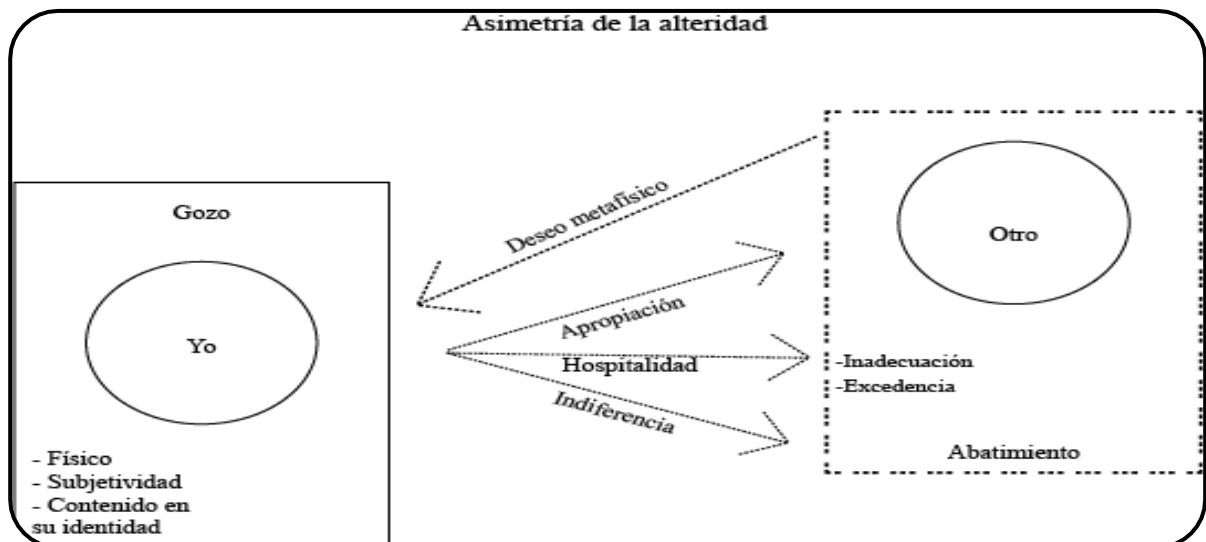


Figura 3. Fenómeno asimétrico de la *Alteridad* propuesto por Emmanuel Lévinas.

- a) La relación de alteridad se da entre dos elementos sensibles: Yo y Otro, separados en su materialidad física, el primero habitando el gozo de su integridad y el segundo en el abatimiento de su excedencia.
- Esta relación de alteridad que implica a sus cuerpos físicos, no se da en una posición de igualdad sino de *asimetría* y se inscribe, de manera específica, en el terreno de la moral cuya razón de ser impide exigir del otro lo que el Yo exige de sí mismo pues: “Esta experiencia moral, tan trivial, indica una asimetría metafísica: la imposibilidad radical de verse desde fuera y de hablar en el mismo sentido de sí y de los otros; en consecuencia también la imposibilidad de la totalización” (Lévinas 77). En esta posición de *asimetría*, el Otro ocupa un lugar de altura por encima del Yo dado que es su abatimiento lo que le otorga este privilegio y obliga al Yo a romper su *ipseidad*³⁶ Si la relación fuera entre iguales habría una apropiación totalitaria de ambos elementos y, al ser lo mismo, se experimentaría una relación de conocimiento y objetivación que dejaría fuera la alteridad de lo desconocido.
- b) Situados Yo-Otro en el campo de la *asimetría*, la mirada del Yo advierte la presencia del otro y su rostro que, al ser desconocido y absolutamente otro, motiva el *deseo metafísico* del Yo. Surge el *cara a cara* en el que el Yo es impelido por la expresión del rostro del otro: “La expresión o el rostro desborda las imágenes siempre inmanentes a mi pensamiento como si viniesen de mí. Este desbordamiento, irreductible a una imagen de desbordamiento, se produce en la medida - o en la desmedida- del Deseo y de la bondad como la disimetría moral del yo y del otro” (301). Es decir, esta expresión del rostro escapa a todas las expresiones canónicas dotadas de significado y sentido. La expresión del rostro es algo ignoto que manda y obliga al Yo y que apela, en su presencia, a su hospitalidad.
- c) Finalmente, la decisión ética del Yo ante la indigencia del otro, lo lleva a tomar una decisión y a actuar de acuerdo a su voluntad, puede reaccionar a ese Otro: con indiferencia, con una intención utilitaria de apropiación o con la

³⁶ La aproximación al *solipsismo* y al *solus ipse* hecha en el capítulo segundo de este trabajo se vincula también al tratamiento de la *ipseidad* que, de acuerdo a Niccola Abbagnano, se deriva de *Ipseitas*, y remite a la singularidad de la cosa individual (703).

hospitalidad, actitud ética hacia la trascendencia, sugerida por Lévinas. La hospitalidad entendida como “la subjetividad recibiendo al Otro”(52) sin intención de apropiárselo. Y cuyos límites entre hacerlo y no, residen en la libertad que el Otro tiene en el lenguaje.

La secuencia anterior implica, en concreto, la relación de alteridad con todos sus elementos y posibilidades, que están sujetas a la determinación de la voluntad del sujeto, que en plena libertad toma la decisión de enfrentar el fenómeno del Otro.

3.4 Marina y las figuras de fragilidad: la viuda, el pobre, el huérfano y el extranjero.

Como se ha mencionado ya, al comienzo de este apartado, Marina representa en la relación de alteridad al Yo separado en su cuerpo físico y cerrado en su identidad que, encuentra en esta contención la capacidad de recibir los indicios del *infinito* del Otro que, en su excedencia, apela al propio. Este Yo levinasiano es habitante del gozo, una condición de plenitud que lo hace salir de sí no por necesidad sino por el deseo de antemano insatisfecho del Otro y lo Otro.

El Otro que es excedencia e inadecuación, desborda su infinito cambiando la mirada indiferente del Yo por una mirada afectiva, rompiendo los contenedores del Yo, su inmanencia, y sobre todo, impeliendo el deseo del Yo hacia los absolutamente Otros.

Al ser el impulsor de este deseo, el Otro adquiere una posición de altura que se reafirma con el abatimiento de su condición de fragilidad que apela a la ética del Yo, que en su voluntad, será quien decida salir de su *ipseidad* para acariciar al Otro sin totalizarlo, sin poseerlo. Lo que, en, este *cara a cara* y dependiendo de su decisión, tocará y trascenderá su identidad produciendo un presente nuevo de sí, uno actualizado.

Marina se relaciona con los Otros que evidencian su alteridad desde las distintas formas de abatimiento que propone Lévinas: la viuda, el huérfano, el pobre y el extranjero. Dichas figuras de fragilidad exceden la identidad de Marina hasta trascenderla. En el desarrollo de este trabajo se hicieron presentes otras figuras de abatimiento dentro de *Verde Shanghai* que no aluden a las propuestas por Lévinas y que son las que más fuerza tienen dentro de la narración: la locura y la fragilidad del contenedor excedido. A continuación, se aborda, en primer lugar, la relación de Marina (de acuerdo a la cronología de su vida) con las figuras levinasianas de

fragilidad y en un segundo plano se expone, a modo de apéndice, a las figuras que este texto propondrá de ahora en adelante como “apéndices de la alteridad”.

3.4.1 Marina y Carolina: la fragilidad de la viuda.

Carolina desborda el dolor del abandono de su esposo “el hombre amado, la bestia dócil y amarga” (79) y también locura. Si bien, el abandono no implica la muerte física del que abandona, en este caso el padre de Marina, Carolina experimenta en el declive de su matrimonio la desprotección, la ausencia, la imposibilidad, la anulación de poder y el desamor de la viudez:

Él le educó los sentidos para poder captar dentro de sí, todo entero, el espanto. Cuando ella empezó a saber, sin embargo, él desapareció [...] Y se diluyeron los sollozos del hombre, su súplica enferma, su derrota. *Por lo que más quieras, Na. Muérete conmigo*. Todos pensaron que con su fuga llegaría el alivio, la cura. Pero ella sabía más; sabía demasiado (79).

A pesar de compartir la misma realidad de abandono y ausencia del padre, Marina, la experimenta desde una posición distinta. Lo que permea a Marina más que el abandono de su padre es el abatimiento de su madre: “Ella lo observa todo, se revuelve en la taza de café con el dolor, se cae gris ceniza a ceniza sobre el suelo, se tiembla en la piel llena de frío mientras guarda silencio. [Una grieta oscura se abre en la cabeza; estatua malherida, estatua muerta, mamá]” (78). De tal suerte que, la posición de Carolina ante su hija es la de la altura que caracteriza al Otro: “que en tanto otro, se sitúa en una dimensión de altura y de abatimiento – glorioso abatimiento” (Lévinas 262).

El deseo que motiva la salida de Marina de su identidad para acariciar la alteridad es, precisamente, esa diferencia de abatimiento. Marina se ve seducida por el dolor de su madre, ve la expresión del rostro al que alude Lévinas, ve el abatimiento de su alteridad, ve la excedencia y por eso, describe a su madre desde esa posición: “Eres una estatua legendaria, mamá. Una piedra blanca tallada en vilo por la soledad, mamá” (78). Marina ve el *infinito* paralizado de la madre en la locura y el abandono “deja ya de pensar en papá. Dejemos de pensar más en él” (83). No juzga a su madre por sus actos terrenales, no la objetiva, la aprecia desde el desbordamiento de su dolor. Toda esta experiencia que tiene Marina la trasciende y la dota de una excedencia que no es

capaz de soportar ni de controlar. De tal modo que, a partir de eso, ella empieza a vivir el contacto con los demás como una súplica, como un ruego: “[...] detenme, que tu cuerpo sea el muro de agua que ahogue el desierto, que tu cuerpo sea el velo que me permita abrir los ojos sin llorar. Protégeme. Ampárame que estoy hecha de polvo y voy a esparcirme junto al viento por toda tu casa. Conténme” (81).

De este modo, ante la incapacidad de seguir conteniendo la excedencia de familiar, Marina se va de casa: “de un momento a otro desaparecerá para siempre, para nunca más” (79). No se aleja de la locura pues ella misma la posee, se aleja del dolor de una viuda que “con los ojos abiertos frente a la luz del día [...] pide un resguardo, una cueva, un escondrijo donde protegerse. Suplica. Reza. Y luego espera el amor, esa sombra. Pero nada llega.” (83). El sufrimiento detrás de la figura de la viuda empata con la locura que ésta padece y que, en adición a la responsabilidad intrínseca de la doble orfandad de sus hijos, la sitúan ante la evasión y el abandono propio. Para, finalmente, dejar todo el peso de su amurallamiento-fuga en manos de la hija menor.

En el relato se alude de manera indirecta a la condición de la viuda que experimentan Ramiro y Horacio Oligochea cuando son abandonados por Xian y Marina respectivamente. Y aunque la condición de abandono es la misma, el recibimiento que ambos tienen de esa experiencia radica en las intenciones que tienen con la mujer a la que aman. El primero recibe el golpe del abandono de una manera desconsolada casi teatral, mientras que el segundo, recibe su viudez de una forma conciliadora y racional. En el apartado correspondiente a las figuras de contenedoras, se precisan a detalle las intenciones de estos personajes con Marina /Xian.

3.4.2 Marina y el anciano del maletín: la fragilidad del pobre.

La fragilidad del pobre se ve expuesta en la relación que Marina tiene con el anciano del maletín al que conoce después de la muerte de Julia. Se conocen en las habitaciones de alquiler de un edificio viejo y decadente cuyo coste es cubierto desde París por Cristóbal Saldívar. Al igual que su vecina, el anciano vive bajo condiciones de precariedad: “Una luz mortecina se derrama violentamente por el cuarto, se cuela por entre las fibras de humo y deja al descubierto la escasez de muebles, el montón de vasos desechables regados sobre el piso, la pintura que se despega de las paredes en rizos tiesos, coloridos” (152). A Marina parece no importarle nada que tenga que

ver con los detalles económicos de su vida o de la vida de aquellos con los que se relaciona. Por el contrario, lo único que ella espera es poder vivir a su aire:

Leo las reglas del lugar escritas sobre el primer tramo de la escalera; no está prohibido estar solo, tener miedo, llorar, golpear las paredes, quedarse recostado todo el día sobre el colchón sucio. Está perfectamente permitido bajar corriendo las escaleras cuando se esté a punto de volverse loco [...] No hay nada prohibido (202).

Quizá, Marina asume en la decadencia que refleja el edificio, que todos sus habitantes comparten con ella el estado de fuga y desesperación. Es por esta razón que se acerca con cautela al anciano del maletín quien, sin escrúpulo alguno, la convierte, casi de inmediato, en un “mozo contratado a su servicio” (184) y cuya misión supone proveerlo de alcohol y cigarros. Conforme la relación de ambos se hace más cercana, Marina nota el abatimiento real de su compañero y comprende que, la precariedad anunciada en un primer momento por su exterioridad, se manifiesta también en la enfermedad, la mal nutrición y el ya citado alcoholismo:

[...]tose mucho por las noches, la fiebre le cae por el rostro en gotas de sudor diminutas, y aún así no deja de beber ni de fumar, convertido el whisky y el cigarro no en la causa del desastre sino en la medicina, en el alivio único y necesario que requiere su cuerpo, como si su cuerpo sufriera de otro mal, como si estuviera infectado de otra plaga (185).

A pesar de referirse a Marina como *petite* y contrario a la cercanía que suponen las noches de whisky y tabaco, el anciano del maletín mantiene la distancia que desde un principio impuso a su, ahora, cómplice. Esta distancia hace que Marina establezca su interés en él de una manera retadora y agradable, con la sensación de deseo que motiva lo desconocido: “Apenas si nos conocemos y, sin embargo, ya me agrada su falta de preguntas, lo parco de su plática” (184). Es decir, Marina encuentra en las barreras del anciano un vínculo especial por inasible. Incluso, cuando pasa el tiempo y la relación crece, *petite* se ocupa de mantener la distancia que desde el inicio estableció el anciano. Pero es con la aparición de dos hombres preguntando por el paradero

del viejo que Marina empieza a sospechar de las razones verdaderas que motivan todo el silencio y toda la distancia. Ella descubre que él oculta algo.

El misterio de lo oculto cobra la forma de un pequeño maletín negro que el anciano entrega a Marina para que se deshaga de él. Y tras “cumplir” con el encargo que el viejo le hace, ésta se ve todavía más motivada a no ceder ante las intenciones de apropiación mutua con su compañero. Tantos enigmas ocultos en las decisiones y actos del viejo hacen que ella no pueda evitar ceder ante el magnetismo que la expresión que su rostro le impone: “Me sorprende su rostro [...] El anciano ya no tiene ojos [...] entiendo perfectamente que ya no quiera la visión del mundo [...] De improviso, pues, saludo a alguien que ya no existe. Y me sorprende por eso, su rostro”(200).

Al tiempo que la expresión del rostro del anciano cambia por sus silencios y decisiones, Marina se ve todavía más imposibilitada para aproximarse a su excedencia. Y, decide, abrir el maletín que se supone tiraría: se encuentra con varias cartas viejas que son el vestigio de la anterior vida del anciano y de las otras vidas a las que éste no quiso ni quiere ver: sus hijos.

En el acto de “ya no tener ojos”, el anciano, que ha huido por mucho tiempo de su familia, se desprende de la parte de su cuerpo físico que puede enfrentarlo a la responsabilidad de la huella de orfandad que marca en sus hijos. Así, decide irse de la ciudad y fugarse de la responsabilidad que tiene ante la alteridad de sus hijos, dejándola en manos de Marina. Lo que hay detrás de la fragilidad del pobre es una excedencia insospechada y, ciertamente, poco sostenible para ella.

Ahora bien, independiente a la referencia del anciano del maletín como la figura del pobre, el texto expone en el pasado de Marina, indicios de la precariedad económica que circunda su vida. Escenas, por ejemplo, como la narrada en “Algo destrozado sobre la calle” que alude a la forma en la que Marina entra y sale de la casa familiar y al panorama que percibe en las calles que marcan su rutinario camino de vuelta :

Hay algo destrozado sobre la calle. La rata habría salido apenas segundos antes de la alcantarilla y el mundo ya la había asesinado [...] A lo lejos la policía golpea a alguien[...] Hay una ofrenda del dolor para el verano sobre la calle: sus gemidos son insoportables, su figura es horrible a pesar de estar dispuesta sobre el asfalto, con todo cuidado, con todos los adornos de la noche: colillas rotas, botellas vacías, latas de cerveza aún llenas (82).

Escenas similares, de una ciudad viva de tanta agonía, se muestran durante el desarrollo de la relación de Marina con los demás personajes. La única zona que muestra cierta pulcritud y estabilidad monetaria es la casa de Marina con Horacio y la casa de Rodrigo Salas. Incluso, el Barrio Chino donde está situado el café Verde Shanghái, está permeado por la inestabilidad de los cabarets, de los mítines sociales y del tráfico de drogas. De tal modo que, la pobreza como fragilidad propuesta por Lévinas, empata con el contexto que rodea a los personajes señalados como Otros dentro de la novela.

3.4.3 Marina y A,T,L : la fragilidad del huérfano.

La orfandad sobre la que Marina tiene una reacción de *caricia ética* dentro del texto es la de los hijos del hombre del maletín: A,T y L. Estos personajes viven, a través de las cartas que le envían a su padre, el abandono como una fractura de origen, como una falta de plenitud, como fragilidad: “Ya crecimos, papá [...] El tiempo nos hizo débiles, quebradizos, necios [...] Crecimos sin ti, pero no te extrañamos porque hasta hace muy poco supimos de tu vida. Siempre te creímos muerto” (204).

A pesar de que los hijos del anciano no muestran una corporalidad cuyo rostro físico mantenga su expresión, al ser poseedora de las cartas del anciano, Marina es espectadora, a través del lenguaje, de la herida de su abandono: “Tomo la primera carta al azar. Es un papel rayado y ya muy viejo, sin fecha. La letra es bonita, pluma fuente, tinta marrón. El anciano, mi desconocido, entonces tenía hijos[...] Tengo miedo de seguir adelante. Tengo miedo de saber” (205). Con esta primera carta, casi de inmediato, Marina se da cuenta de que no sólo es la espectadora de las historias de vida de esta familia sino que también se da cuenta “[...] con espanto, de que ese hombre, ese anciano desconocido, me regaló su vida” (205).

El pánico llena a Marina de muchísimas preguntas en torno a la identidad de aquel hombre con el que convivió todo ese tiempo, pensamientos que le arrojan como única certeza el hecho de haber estado junto a él. Y el naciente peso de la responsabilidad que implica proteger una vida que no es suya del asecho de otras vidas igualmente impropias: “Me ha impuesto el conocimiento de su vida y, consecuentemente, dado que o decido al final si puede seguir viviendo o morirá para siempre, que es la única forma de morir, me ha inventado el papel de juez, un juez casi divino que deberá atender su caso con todo rigor” (206). Marina lee todas las cartas y percibe

la magnitud del dolor que hay detrás de la tinta. Percibe también, conforme las va leyendo, la similitud visceral que tiene con los hijos del anciano así como el deber humano de mitigar su dolor:

Las cartas son desesperadas [...] un llamado nunca atendido [...] un ademán inútil. Nunca he estado tan cerca de algo tan netamente humano: un grito que se lanza al vacío como regalo o como don; un ademán inútil que no encontrará respuesta alguna; un monólogo sobre el tema recurrente de un fantasma (206).

De este modo, Marina se enfrenta con mayor duda a la decisión que debe tomar pues, como se ha dicho, ella tiene el poder de acabar con la incertidumbre de A,T y L o de perpetuar su orfandad definitivamente: “[...] si yo quemo estos papeles, nadie sabrá nunca de su existencia. Puedo cortar de una vez el hilo que le da vida a la desesperación de T. puedo escribir un silencio aún más grande que su angustia; un silencio que invada toda la ciudad y que lo entumezca. (206). Finalmente cansada del dolor que lee en las cartas y del miedo y la tortura de no saber qué hacer, Marina decide:

El miedo me cierra los ojos. Tengo que encontrarlo, devolverle su vida, recordarle que le pertenece. Tomo todos los papeles dispersos sobre el piso del cuarto, en desorden los vuelvo a introducir al maletín, incluyo las fotografías, las recetas, después los listones negros. Cierro el maletín y salgo con él, corriendo [...] No podré dar con él [...] El maletín lo dejo en un cubo de basura. No lo quiero [...] El anciano descansa ahora sobre la basura cotidiana [...] Todo se acabó. Él estará libre y yo seré una asesina (209-210).

Si bien, el primer acercamiento que Marina tiene con el anciano y su misteriosa vida pasada la hace recibir con cierta hospitalidad la excedencia de sus vidas, es, el insoportable peso de la alteridad de los hijos el que dicta en Marina la actitud final de indiferencia o de una huida ante tanto dolor. Un dolor con el que probablemente ella se identifica. Pues, vale recordar que dentro del texto y en función de la locura de su madre y al abandono de su padre, las primeras figuras de orfandad en la narración son Marina y su hermano. Sin embargo, el hermano no es mencionado a profundidad dentro del texto, lo único que se sabe de él es que la locura propia y la locura

familiar lo hacen recluirse en su cuarto. Y que, el peso de su orfandad lo paraliza y lo motiva a abandonarse a sí mismo en la fuga compulsiva heredada de la locura.

3.4.4 Marina y Julia O' Bradaigh /Terri: la fragilidad del extranjero.

La primera vez que Marina nota la existencia de Julia, ésta aparece de pie en la calle tras el humo de un escape de autobús. Fascinada por el aspecto de su cabello rojo, Marina la bautiza como *petirrojo* y relaciona la peculiaridad del ave con la de esta mujer a la que sigue por días porque “le gusta seguir a la gente y asustarla” (250). Después de esos cuatro días de espiar la rutina de la pelirroja, Marina descubre en sí misma el deseo que la sola presencia del *petirrojo* le impone: “Nadie la había espiado con tal asiduidad durante tanto tiempo. Ni siquiera los que después fueron sus amantes habían tenido que luchar tanto para conseguirla. Pero yo no deseo conseguirla, yo solamente la deseo” (250). Cuando por fin se concreta una relación entre ambas, Marina tiene acceso a información que coincide con la excedencia que desde su exterioridad le impone y empieza a conocerla: “Julia O'Bradaigh irlandesa de padre desconocido y madre triste; pelirroja con el cabello permanentemente en llamas; flaca como un palo y de ojos casi amarillos”. (251) .

Contrario a la fragilidad que Lévinas sugiere en la figura del extranjero, Marina no recibe la extranjería de Julia como una excedencia de fragilidad, la recibe con fascinación: “Julia no tiene la marca de los suicidas en la frente, sonrío como un niño y se apiada de mí con la ternura y la crueldad de un niño” (251). En la naciente relación de Marina con la pelirroja, ésta le presenta a los amigos con los que vive, lo cual, la enfrenta a recibir también la diferencia de estos otros extranjeros y lo hace, ante la ausencia de la figura vulnerable, con cierta jocosidad: “Comparte la casa con una serie de amigos, entre risibles y grotescos [...] delgados, altos casi todos con anteojos, afables, algunos hablando con dificultad el español” (251). Esto representa, como primer acercamiento, la complejidad de la figura del extranjero en *Verde Shanghái* puesto que, al partir de otras figuras en abatimiento, la lectura de la relación que Julia y Marina establecen se torna confusa, casi esperanzadora. Tal vez, lo que motiva el deseo de Marina hacia Julia es precisamente esa diferencia de no tener la muerte (o la locura) inscrita en la frente; ese contraste anunciado por los rasgos atípicos de su exterioridad concretado después, en su forma de manifestar la inadecuación social que la caracteriza. Y la expone como una rebelde cuya identidad, se sugiere, es producto de un complot político:

Julia se burla sin ninguna clase de escrúpulos cada vez que el gordo señala las estrellas [...] Se burla a carcajadas y mentadas de madre ante la simulación vieja y pasada de moda. Es sólo otro tipo derrotado, pero no quiere darse cuenta. Julia lo sabe por eso su burla no tiene únicamente un afán hiriente, sino también una compasión piadosa de su, de nuestra situación. Quiere aproximarse a él para que deje de ocasionarse tanto daño, para decirle que desista, que no importa, que al fin y al cabo la guerra no importa [...] Después, sólo veo al gordo doblarse sobre su brazo derecho con un rictus de dolor en el rostro. Julia le ha clavado una pequeña navaja que había guardado en un libro que no inspeccionó la policía (256).

Marina experimenta, de la mano de Julia, situaciones como la anterior. Carentes de lógica y que implican para la pelirroja sólo una forma ligera y piadosa de ver la vida. Estos atisbos de inocencia y ternura en Julia, hacen que Marina la vea como algo hermoso y frágil que es capaz de ofrecer la posibilidad de mirar el mundo desde una mirada apacible y protectora. Y de erradicar, en el sólo acto de sonreír, todo el mal de la existencia, incluido, el mal del cuerpo cuya desaparición abre el espacio “de inventar una historia no impuesta” (251). Debido a este temperamento retador, Marina bautiza a Julia como Terri (por terrible). Y también, por el valor y la fuerza que esas conductas contagian a Marina es que ésta logra asumir completamente a Xian que, vale recordar, nació en el impulso de una naturaleza similar: la de Ángeles.

Con Julia, Marina no tiene que sostener a nadie a su lado, es libre de vivirse a sí misma bajo la espontaneidad de su día a día. Sin embargo, a pesar de las posibilidades que Julia le obsequia, Marina es especialmente trascendida por algo más grande que la felicidad: la muerte de su amiga. Y por el hecho culposo de que Julia muere atropellada por un autobús mientras pretende escapar de los juegos de persecución que Marina acostumbra a hacer con toda la gente:

Quando caes bajo las llantas de un autobús, Julia, todavía creo que estás jugando a uno de esos juegos tuyos que consiste en pensar todas las formas de libertad existentes y en todas las formas que quedan todavía por inventar. Creo que corres porque he dicho que te alcanzaría a como diera lugar y que tú intentas

desesperarme algunos minutos, todos los que aguante tu precaria condición física, pero que dócil, con la mirada cruel de los resignados, me abrazarías al final para salir en busca de Cristóbal (262).

Esta culpa revestida de abandono es el motivo de que Marina /Xian pierda por completo la razón y se entregue a un mundo de *happenings* en el que lucha por traer o expulsar a Julia de su memoria: “Cuando caes, Julia, todavía me falta recorrer mucho camino para intentar no comprenderte, porque eso no es posible, pero por lo menos no recordarte con rencor”(262). En consecuencia, la condición excedente de Julia representa para Marina un dique al cual asirse, un refugio a la excedencia propia que es destruido, junto a toda su posibilidad, con la muerte: “Mi cuerpo tiene que aprender a sufrirse, a pensarse solo, encerrado en su ser uno, uno. Uno. Uno sufre, dos se alegran o se torturan pero no sufren. Uno. Uno tiene que aprender a trompadas a ser uno” (263). Por primera vez, Marina sufre a Julia pero la sufre desde la ausencia, desde la imposibilidad y el abandono, desde la certeza de ser sólo ella la extranjera que desborda fragilidad.

Bajo la misma extranjería carente de fragilidad, en *Verde Shanghái* se exponen otros personajes que aluden a esta condición: los chino-americanos a los que Marina “conoce” en su persecución de Xian: don Joel dueño del Verde Shanghái, Chiang Wei nieto, Chiang Wei abuelo, Chema Lyu y Su Muy Key. El contacto con estos personajes no es vivido por Marina con dolor o sufrimiento, si a caso, llega a conmovirse un poco con la historia migratoria del abuelo Wei y la decadente vida en las adicciones de Su Muy Key. Pero abraza la condición de estos personajes más con la fascinación de una navegante descubriendo nuevas aguas.

Aunado al caso anterior, la novela presenta la más sutil de las figuras de extranjería a través de Cristóbal Saldívar que se sugiere con la mención de su mudanza a París. Y que se confirma en el subcapítulo “Noticias intrascendentes” donde su obituario refiere que vivió y murió en la Ciudad Luz. Sin embargo, la identidad de Cristóbal posee una excedencia mayor a la geográfica: la locura.

A pesar de que Lévinas propone a la viuda, el huérfano, el extranjero y el pobre como figuras por excelencia de la alteridad, el tratamiento de *Verde Shanghái* bajo las premisas de esta propuesta filosófica, encontró manifestaciones de la excedencia que el filósofo no propone pero

que representan, indiscutiblemente, las características del Otro y lo Otro. Es por ello que a continuación se expone, a modo de propuesta, la locura como figura de alteridad.

3.5 Locura como alteridad

Una constante en la obra de Cristina Rivera es la fragilidad mental de sus personajes que, si bien es sugerida como locura por múltiples elementos dentro de los textos, difícilmente es puntualizada como tal. Dice Cheyla Samuelson en “Algo destrozado sobre la calle: *La guerra no importa* como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza”:

En todos los textos en los que aparece la enfermedad mental, Rivera Garza es muy cuidadosa de no romantizar sobremanera la experiencia de la locura, pero sí intenta dejar un espacio en su narrativa para reconocer la agencia y la otredad de aquellos sujetos a quienes la sociedad ha juzgado como locos” (55).

Es por ello que, al proponer en esta investigación a la locura como figura de la alteridad, no se hace con la intención de romantizar, como ha dicho Samuelson, esta experiencia. Por el contrario, esta investigación analiza, bajo los preceptos filosóficos de Emmanuel Lévinas, una experiencia que, hasta nuestros días, representa un estigma tanto en la sociedad como en la literatura. Y a pesar de que esta condición mental vulnera a quienes la padecen, este trabajo expone tal fragilidad en función de lo sostenido por el filósofo y por los mismos personajes a través del texto. Dicho lo anterior, se retoma la subjetividad del sujeto totalizado en contraste con el sujeto del *infinito*.

Uno de los elementos que definen a la *totalidad*, según Lévinas, es la universalización de la razón, gracias a la cual, el individuo ha sido condicionado a ejercer su raciocinio de manera objetiva y en la que “los individuos son meros portadores de fuerzas que los dirigen a sus espaldas” (48). El punto de referencia a esta objetividad reside en las obras que produce el intelecto humano y que son reafirmadas por la verificación de los sentidos creando un círculo de objetivación en el que la relación con el Otro se fundamenta en una mirada indiferente y de disponibilidad ante el sujeto apresándolo así en la totalización.

Tanto en *Verde Shanghái* como en otros textos de Rivera Garza, se muestra, a través de la forma de vida de sus personajes principales la lucha implícita por escapar de esta totalidad.³⁷ Pues, al representar seres excedentes a su contexto apelan, la mayor parte del tiempo, a la subjetividad y a la interioridad para asumir sus experiencias. Las herramientas que tienen para enfrentar esta lucha trascendental se vinculan al cuerpo y al tiempo: recuerdos, olvidos, voces propias e impropias, el definitivo silencio e incluso, el sueño. La huida constante que suponen sus identidades los muestra como seres cuya marginalidad los incita a moverse de un espacio a otro, de una realidad a otra pero que, más allá de alcanzar una actitud de trasgresión sólo experimentan su *infinito*, su cualidad de ser otros.

En la novela se muestran tres personajes, independientes de Marina /Xian que, bajo esta óptica de libre experiencia de la subjetividad, encarnan de manera contundente la locura de sus contextos: Ángeles, Cristóbal y Carolina.

3.5.1 Marina y la locura de Ángeles

Para ser considerados como parte de una relación de alteridad, los Otros deben coexistir en la oposición con un Yo que, como en el caso de las figuras de fragilidad expuestas en líneas anteriores, es representado por Marina.

La excedencia de Ángeles no alude por completo a la fragilidad, su excedencia es la espontaneidad, la divagación y, tal vez, el amor. Al principio, Marina recibe la inadecuación de Ángeles con un dejo de molestia “[...] cometí la torpeza de pedirle un cerillo para encender mi cigarro y así, mientras hurgaba en un bolso blanco repleto de cosas, empezó a contarme su maravillosa historia, como ella la denominaba” (25). También, desde los primeros momentos de su encuentro, Marina la define, desde el tedio, como una loca: “ No tenía absolutamente nada qué hacer y la historia de la mujer del parque me hacía las horas dúctiles y blandas, como la lluvia que se presentía de lejos. Pensé que la mujer era una idiota o una loca y en realidad no le di importancia” (25). La mujer parece ser consciente de su excedencia e incluso, parece ser consciente del efecto que esto causa en las demás personas, “-Me llamo Ángeles y soy uno de ellos- dijo entre risas burlándose de las dos en realidad-”. (27).

A pesar del recibimiento hostil que Marina tiene en un primer momento de la excedencia de Ángeles, se ve seducida por su inadecuación y acepta irse con ella a beber al bar donde la conversación gira, como en todo el texto, en torno a la historia de su amor con “su hombre”:

³⁷ Basta recordar A Matilda Burgos en *Nadie me verá llorar*.

A él, a su hombre, lo llegué a conocer casi por completo en el cuarto Manhattan: su manera de caminar como sobre nubes, su distracción, los días festivos en los que afeitaba una barba terca, sus rabetas, la curvatura exacta de sus manos al resbalar por la espalda de Ángeles, la marea de vellosidades que se mecía en su cuerpo como barcas pequeñas en lo más calmo de los mares. Su nombre. (27)

La monotonía del tema desgasta la paciencia de su acompañante, sin embargo, Marina nota que detrás del parloteo están el amor y el abandono que, evocan de algún modo el desamparo y la locura de Carolina, su madre enloquecida y destruida por el amor:

Nada de eso me importaba. Siempre fui reacia a esos amores enfermizos que atacan a las mujeres, a esas epidemias de cercanías y violencias que se desatan en sus cuerpos como si hubieran sido inoculadas por un virus mortal, uno de esos gérmenes loquísimos [...] que destruye una figura hermosa para convertirla en un montón de carne macilenta, expectante, sólo deseosa de deseo. Eso que es peor que la heroína y que nadie se preocupa ya por ello ” (27-28).

La actitud de Marina hacia Ángeles cambia por completo al percibir su fragilidad e intenta, contrario a su actitud previa, justificar el deseo que tiene a la alteridad de su compañera: “Pero, a pesar de todo la estaba escuchando sin señales de fastidio. Además el licor era realmente delicioso como para irme. Además afuera seguía lloviendo. Ella era muy hermosa, además”(28).

El recibimiento de la fragilidad de Ángeles también fue posible gracias a un elemento recurrente en la obra de Rivera que, implicados en la experiencia de la locura, evidencian una metáfora de pérdida del juicio objetivado, del juicio de la totalidad: el alcohol. El whisky facilita el contacto de Marina con Ángeles porque silencia sus elucubraciones más lógicas sobre la condición de ésta: “Cada vez que Ángeles volvía con sus recuerdos sobre él, su hombre, yo me apuraba a tomar otro trago de licor porque no podía soportar a una mujer sufriendo de aquél modo (30). Aunada a esta fragilidad de abandono, Marina encuentra en la excedencia de Ángeles la violencia típica del encuentro con lo otro y lo describe: “[...] en el rostro de ella había una

suerte de violencia honda, contenida que me llenó de espanto. Era el rostro del animal salvaje que está en cautiverio en un zoológico cuando ve a la madre que se aproxima con el niño en brazos para enseñarle la superioridad de su especie ” (31).

Más allá del nombre que Marina recibe en el rito bautismal de la confianza “Xian”, se ve trascendida por Ángeles en el ejercicio de recepción de su alteridad, en el ejercicio de su *caricia* que ella misma comprende cuando se encuentra recostada en la cama junto al cuerpo desnudo de Ángeles: “ Su cuerpo blanco entre las sábanas blancas era la síntesis de algo hermoso, algo único, algo terriblemente bello porque está abandonado y al alcance de la mano y es intocable” (31) y, en una fugaz conciencia de la excedencia de su locura, Marina entiende que “Nadie puede tocar a una mujer loca que sufre y se burla y se desnuda” (31).

La locura de Ángeles tiene como origen y sustento al amor. Y encuentra, en los episodios de euforia y espontaneidad, la fuerza para sobrevivir a la fragilidad que supone amar a un hombre que la ama de manera intermitente y poco segura, es decir, para amar bajo la amenaza de la incertidumbre y el abandono.

3.5.2 Marina y la locura de Cristóbal

Cristóbal Saldívar comparte dentro del texto la condición de extranjería y de locura. Sin embargo, la primera es abordada en la narración de manera muy sutil, mientras que su estado mental es percibido en toda su complejidad por Marina. Y a pesar de ser cómplices en el “golpe de hacha” de la locura, ambos poseen un vínculo mucho más fuerte: el recuerdo de Julia, quien, desde el momento en el que los ‘rescató’, ya percibía la tendencia de Cristóbal a fugarse en la memoria:

-Se llama Cristóbal- me dice al oído como un gran secreto cuando llego a casa y me guía hasta una de las recámaras-. Lo encontré en una fuente, aventando barquitos de papel sobre las aguas- me informa, como si se tratara de una maravilla. El hombre es rubio, algo tímido y taciturno. Hace fotografías, colecciona barcos y está dispuesto a hacer pactos de fe con dos muchachas medio locas con tal de zafarse del aburrimiento (252).

En la ulterior descripción que hace Marina de él, sin embargo, desaparece la fascinación que tiene Julia al haberlo encontrado “en una fuente, aventando barquitos de papel” pues Marina reconoce en Cristóbal la herida del “hacha” sobre la cabeza, esa locura de mármol que le es tan familiar en

la imagen de su madre: “Cristóbal no se inmuta. Sigue detenido ahí, frente a la ventana abierta, observando algo que yo no puedo [...] Parece otra estatua bella y perdida, olvidada en otro viejo cuarto de la ciudad. Las personas que se detienen frente a una ventana abierta detienen en realidad el tiempo” (155,156). Como paréntesis vale rescatar la alusión que se hace a las ventanas para referir la locura de Cristóbal. Ya que, en la descripción de otras figuras de locura que aparecen dentro del texto -Cristóbal, Carolina y Marina- la relación de las ventanas coincide con la tesis de este análisis: Marina está loca y las ventanas son su punto de quiebre. Su evasión y la forma simbólica de su locura ayudándola a escapar de la realidad.

De este modo y, a pesar de que en apariencia, el único vínculo que Cristóbal y Marina tienen es la figura de Julia, éste es recibido por Marina dentro de su “colección de estatuas perfectas desperdiciadas por el arte” (156) como la perfecta silueta del desamparo. Poco se sabe del origen de Cristóbal y por ende, poco se sabe del origen de su locura, sin embargo, el desamparo que Marina encuentra en su silencio es similar al duelo de una orfandad no reconocida, el abandono de sí mismo en el silencio que cobra una fuerza mayor tras el abandono de Julia cuando ésta muere. Con ello existe también la posibilidad de que Cristóbal experimente el duelo de una viuda con la desaparición de su pareja. Si bien el texto no especifica la relación entre él y la pelirroja, se sugiere cuando Marina dice: “me abrazarías al final para salir en busca de Cristóbal” (262).

Los encuentros que tienen Marina y Cristóbal en la narración son dos: el que los orilla a fugarse de la ciudad inmediatamente después de la muerte de Julia y el que tienen en el edificio de los cuartos de alquiler donde Marina solía vivir. Del primero de estos encuentros, la peor parte es para Marina que, sin haberse recuperado del shock de la muerte de Julia, es abandonada en el atrio de una iglesia -simbólica y literalmente- por Cristóbal:

Sentada sobre la banqueta, viendo las palomas, oyendo la incesante súplica del campanario, ella. Una, dos, tres oscilaciones rítmicas, el sol al centro todavía [...] ¿Dónde estás, Cristóbal? [...] La gente empieza a salir a la calle; da paseos torpes alrededor de la plaza. ¿Dónde estás, Cristóbal? [...] Cristóbal prometió regresar, pero no mencionó hora o día o mes. Se subió al coche y, antes de arrancar, sólo le indicó que lo esperara (192-193).

Después de un tiempo indefinido y de una Marina completamente absorta en la repetición compulsiva de sus pensamientos “campanas y palomas”, Cristóbal regresa por ella. Pero sólo regresa para volver a abandonarla en la pensión que paga desde París.

El segundo encuentro que tienen se da en la habitación de alquiler donde Marina solía vivir y donde conoció al anciano del maletín. En este lugar, ambos se dan el espacio de compartir, por primera vez, el duelo de Julia. Y, en un lapsus de consciencia de la locura que los invade como estatuas, hacen “la bienvenida”, donde, Marina nota que el contacto físico, el cuerpo a cuerpo “le detiene la memoria”. Y los mantiene, a ambos, a salvo del dolor que causa recordar (158) despojándolos de su condición de estatua.

Aunque Marina no puede detener los recuerdos del abandono de Cristóbal, éste jamás se da cuenta de la huella que ha dejado, tras ese acto, en Marina. Y accede al encuentro sólo para tener con quien recordar a Julia “[...]la atrocidad. Ella. Su nombre es lo primero que podemos decir, la única llave que nos permitirá dialogar hasta el amanecer sin arrasar a todas las palabras” (159). Finalmente, Cristóbal desaparece.

En el capítulo “Noticias intrascendentes” de la novela, aparece la noticia de su muerte en París. Noticia que al ser leída por Marina abre la interrogante de saber, una vez más, quien fue real y quien no en el constructo de su memoria pues, sus invenciones pueden nutrirse incluso con la referencia de un desconocido del periódico. O pueden simplemente no ser ficciones.

Si bien ya se ha abordado la locura de Carolina desde la perspectiva de la fragilidad levinasiana de la viudez, vale recordar que al igual que Cristóbal su locura es vista por Marina con el absoluto abandono y desamparo de una estatua de Mármol, similar al que ella posee. La figura de la locura en estos tres personajes tiene matices que oscilan entre el amor y el desamparo. La concreción de una su excedencia siempre confusa y paralizante pero jamás, en Rivera Garza, romántica.

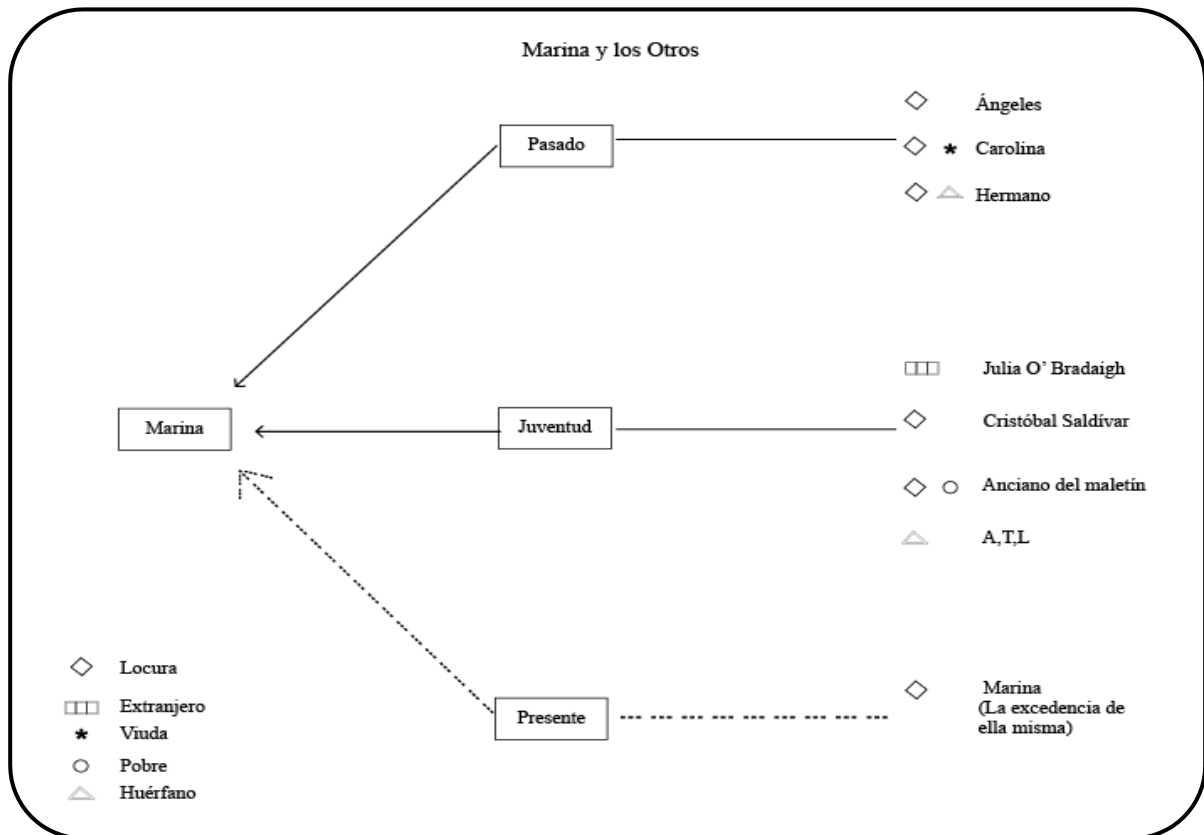


Figura 4. Clasificación e influencia de las metáforas de la alteridad en Marina.

3.6 Contenedores de la alteridad.

La inverosimilitud de la producción del infinito dice Lévinas, reside en que: “un ser separado, fijado en su identidad [...] contiene sin embargo en sí lo que no puede contener, ni recibir por la sola virtud de su identidad. La subjetividad realiza estas exigencias imposibles: el hecho asombroso de contener más de lo que es posible contener” (52). Es decir, ante la imposibilidad de apresar el *infinito* existe, por su parte, la posibilidad de contenerlo, de recibirlo. A este “hecho asombroso” de la subjetividad recibiendo al Otro Lévinas lo llama *Hospitalidad*, de tal suerte que es a través de ésta que se realiza el infinito. En el análisis que se ha hecho a la relación de alteridad presente en *Verde Shanghái*, por definición, debe existir también la presencia de los contenedores de los infinitos que representan, en su inadecuación, a la alteridad.

Marina es el contenedor de los Otros que constituyen el análisis de la alteridad pero, cambiando de posición a Marina y situándola en la altura de su abatimiento y de su excedencia, los contenedores no son esos Otros a los que recibe en hospitalidad. En este cambio en el que la relación de alteridad jamás implica igualdad, Marina requiere de otros contenedores que son capaces de atender a su infinición: Cristina, Ramiro, Rodrigo, Chiang Wei (nieto) y Horacio.

Cabe señalar que, de acuerdo a las intenciones de estos contenedores se agrupan en: a) los que intentan apresar a Marina: Ramiro y Chiang Wei (nieto), b) los que la reciben en hospitalidad sin pretender poseerla: Horacio y Rodrigo. Mientras que la figura de Cristina se revisará de manera independiente.

3.6.1 Cristina y Marina

Un contenedor velado de la excedencia de Marina es Cristina, la escritora. Vale recordar que el personaje de Cristina escribió, dentro de la historia de *Verde Shanghái*, el libro de cuentos *La guerra no importa* basándose en los detalles de vida que Marina le contaba en sus reuniones en el hotel La vía láctea y en el Verde Shanghái. Pero antes de detallar el desarrollo de la relación que ambas tienen dentro del hilo de la narración inventada por Marina, vale señalar que precisamente, es en su imaginación que la inserción esporádica de Cristina cobra sentido a modo de dique. Ya que sobre dicho contenedor reposa su mente en la realidad de la clínica mental: se apoya para poder detenerse en el caos de su pensamiento y así, poder vincular recuerdos e imaginaciones a la figura de la escritora. De ahí que las menciones de Cristina sean pocas y esporádicas y se sitúen en momentos concretos de la narración, momentos en los que Marina duda de sí misma. De tal modo que Cristina la contiene y la sostiene hasta el final de la novela:

No debió haber caminado tan rápido, pero lo hizo de cualquier manera. La urgencia, otra vez. La opresión justo en el centro del pecho [...] se dirigió a la cocina y, una vez ahí, se di la vuelta en redondo y salió con rumbo hacia la sala. Luego giró una vez más sin dirección y se introdujo, caso al azar, en un cuarto lleno de libros [...] Le tomó apenas unos minutos encontrar el libro que buscaba. *La guerra no importa*. Lo observó con desdén y, luego, lo hojeó al descuido (33-34)

Si bien, en la cita anterior Marina no recurre directamente a Cristina, sí recurre al libro que ésta escribió y que, como dique, la detiene en esa urgencia que la oprime. Caso similar ocurre cuando camina en el aeropuerto del brazo de Horacio y aparece Xian. El instante de enfrentarse a ella la altera tanto que, al llegar a su casa, se va a refugiar a la

biblioteca. Momento del que se desprenden los primeros recuerdos directos de su relación con Cristina:

Le había contado cosas de su infancia en un café de chinos en el centro de la Gran Ciudad. La primera vez que fueron a ese lugar, el dueño las saludó con palabras incomprensibles [...] la incomprensión las hizo reír con gusto y por eso, por el gusto, regresaron una y otra vez, muchas veces más. Pedían chop suey, té de jazmín, pollo en almendras [...] Usualmente, llegaban ahí después de buscar, siempre sin éxito, los comedores de opio que un escritor extranjero describiera en alguna novela. Eso leían entonces. Novelas extranjeras (69).

Es por lo anterior que, los recuerdos que Marina tiene de Cristina son el medio para acceder a la información de su identidad y también son la forma en la que se adivinan “sus” intenciones en su relación con Marina. Ya que, al no leer un discurso directo de su parte, sólo queda tomar como ciertas las referencias anecdóticas que Marina menciona.

De este modo, la relación que ambas tienen dentro de la invención es mostrada en el texto sin un origen preciso, lo que sí se sabe, es que aparentemente Cristina apareció de la nada en la vida de Marina desde su pasado en la casa familiar:

[...]una mujer. Alguien que apareció casi tan intempestivamente, tan para siempre, como la misma loca del parque. El destino de ciertas mujeres es desaparecer. Alguien que había tenido, sin embargo, la decencia de mandarle el libro por correo desde un lugar de El Otro País. En una tarjeta aparte, le había escrito una pequeña dedicatoria. Disculpa la deformación. Y se había olvidado de firmarla (42-43).

Al igualar la súbita aparición de loca del parque (Ángeles) con la de Cristina, se hace un pequeño guiño al pasado, donde se establece que su conexión es añeja e intermitente. Si bien, en apariencia no hay intenciones totalitarias en esta relación, Marina tiene perfectamente claro que quiere impresionar a Cristina y sentirse aceptada (contenida) por ella: “Marina le había contado la historia para impresionarla. Le interesaba su amistad y como no podía ofrecer mucho a cambio de los libros, las invitaciones al cine, las visitas a museos y muestras pictóricas, se había propuesto a contarle episodios de su vida” (71-72). Y también intuye qué es lo que quiere

Cristina de ella: “Sospechaba, también, que la escritora andaba en búsqueda de algo más. Tenía cierta propensión por los barrios sórdidos, la gente lisiada, las caras tristes” (72).

Arriba se ha mencionado que no existen *en apariencia* intenciones totalitarias en esta relación de contención de excedencia, sin embargo, ¿bajo qué óptica puede analizarse el contacto de un contenedor con una excedencia permeado por la utilidad consensuada y recíproca? ¿bajo la apropiación- desapropiación, construcción de presente?

El análisis de Cristina como contenedor de Marina se ha separado de los otros contenedores precisamente por esta naturaleza confusa en la que no hay una delimitación clara de los objetivos intencionales de esta relación. Se ha dicho también en este análisis que Cristina le da libertad a Marina en la palabra pero, en cada relectura a los recuerdos de Marina, ésta se siente traicionada por la reescritura que Cristina hizo de ella. Pues, en los momentos en los que su memoria se tambalea, tampoco puede confiar en buscarse en las evocaciones de un libro que la expone a tantas posibilidades que no corresponden a lo que ella es:

De inmediato, con el café a su lado derecho, leyó párrafo tras párrafo, sin atinar a saber dónde quedaban sus palabras, dónde exactamente empezaban las ajenas. Se reconoció y se desconoció por completo a lo largo del relato. Leía. No podía culparla. La escritora, después de todo, sabía demasiado poco. Si estuviera ahora enfrente de ella como años atrás, si tuviera otra oportunidad, con toda seguridad le contaría la historia de manera distinta. (74).

A pesar de esta autoconciencia de responsabilidad y a pesar de que Cristina se disculpa por “la deformación” Marina prefiere ser quien reescriba “correctamente” el relato en su biblioteca y en el Verde Shanghái.

De este modo, retomando las interrogantes sugeridas líneas arriba, se puede pensar que la contención que Marina busca en Cristina alude sin duda a la protección que no ha encontrado en otras personas con las que interactúa y que pretende obtener de la escritora. La conciencia de esta necesidad de ser contenida por su naturaleza inasible es lo que le permite vivir en la figura de la “lechuga morada”, es decir, la penitencia de su mente enloquecida es la que la obliga a buscar el asilo en las letras de una mujer que va y viene. Y que le resguarda la vida perdida a cada momento en el olvido, la vida que recupera parcialmente en la invención. Por su parte, Cristina deforma a Marina. Y en ese acto le entrega la posibilidad de su propia alteridad, al tiempo que le niega la oportunidad de conservarse intacta en el tiempo, intacta para no olvidarse más.

De acuerdo con las posibilidades que entrega Lévinas a la relación ética ante el Otro—responsabilidad ética, indiferencia o apropiación— la relación entre ambas mujeres es asimétrica. Ya que, Marina busca una apropiación de su contenedor pero dicha apropiación no corresponde a una intención estrictamente totalitaria en la que la escritora sea reducida a un objeto que satisface sus necesidades; lo que Marina persigue es una apropiación hecha desde la súplica desde el abatimiento de su excedencia.

Mientras que Cristina, en su actitud de responsabilidad ética, recibe la excedencia de Marina con el fin específico creativo (recreativo) de la reescritura. Persigue, sí, un beneficio de esa relación pero, al igual que Marina, es un beneficio que construye presente y posibilidad. Es decir, incluso en el texto, Cristina no se apropia de Marina, la deja libre al modificar algunos datos, le muestra que así como el texto cambia ella cambia también. De tal suerte que, al final de la novela, lo único real que Marina sigue esperando es la visita de Cristina pues, para conservar su amistad (ancla de carne al tiempo), le construye historias de excedencia a partir de la que ella posee y de la que es capaz de generar réplicas a través de la imaginación.

3.6.2 Ramiro y Marina

La identidad de Ramiro responde a varios apelativos dentro de la obra de Cristina Rivera Garza, en *La guerra no importa* aparece como el autor de la “Carta para la desaparición de Xian” y como el hombre que “pierde” a Xian. Mientras que, en *La frontera más distante* (2008) aparece como El hombre del árbol.³⁸ En la reescritura de la Carta que se encuentra en *Verde Shanghái*, la firma de Ramiro desaparece y, antes del cierre de la epístola, el género masculino que alude a su identidad es sustituido por el femenino: “Grito. Aire. Consuelo. Violencia. ¡Qué es eso, Xian! Exijo que regreses porque sólo soy una mujer y no entiendo y no tienes derecho y...”(114). Claramente, este cambio obedece al cambio de sujeto que busca con desesperación a Xian, primero es Ramiro después es Marina.

Aunque la carta es dirigida a Xian, también muestra atisbos de la identidad de Ramiro un hombre de trabajo, dispuesto a proveer las necesidades de Xian y muy sediento de una relación de apropiación más que de hospitalidad: “Pero, ¿por qué tenías que huir? Si yo estaba totalmente cercado por tu sombra[...] si yo como una bestia dócil admiraba la ingravidez de tus

³⁸ El Hombre del árbol se hace presente en el cuento “El último signo” contenido en *La frontera más distante* y aparece bajo la referencia de emprender una búsqueda de Xian. Las distintas formas en las que aparece este personaje se vinculan por medio de la carta escrita para Xian.

movimientos [...] Todo lo tuyo lo observaba yo, lo sentía cercano y sórdido; todo, sin exceptuar la forma sutil en la que me ignorabas” (112).

Ramiro padece el abandono de Xian por lo habituado que estaba a su compañía y también por el amor que, como en el caso de Ángeles y Carolina, vulnera a los personajes en el dolor de la posesión perdida: “¡Carajo, Xian! si estaba empezando a amarte, terrible, caprichosamente, a amarte. Desde el coto cerrado de mi cuerpo, desde mi egoísmo, desde todo lo mío, Xian, entiende” (112). La desesperación de Ramiro ante la pérdida es motivada por la excedencia de Xian que le resulta frágil pero fascinante: “Me hacías tan feliz, Xian, en realidad tan feliz. Nunca le diste espacio al aburrimiento, a la linealidad de una sola palabra. A tu lado había expectación, asombro, esa tensa cuerda de la anticipación”(112).

De tal modo, cuando Ramiro cede a la desesperación, nota que el abandono cuya “libertad de demencia” no desea, muestra los atisbos de la locura que el sufrimiento le causa: “únicamente espero la visita de las aves de rapiña. Las ventanas siguen abiertas para ese fin [...]”. La carta es escrita bajo el efecto del alcohol que como se ha dicho, en los personajes de Rivera funge como supresor de la razón objetiva. Ramiro bebe vino de California³⁹ y le encomienda la tarea de guiarlo en la búsqueda nocturna de Xian.

El mismo deseo que tiene Ramiro por apresar a Xian es el que muestra Chiang Wei (nieto) por apresar a Marina. En la novela, cuando Marina se entera de que estuvo comprometida desde niña con Wei (nieto) y después de establecer contacto, éste recibe a Marina desde una hostilidad apenas evidenciada en la que: “Tuvo lo momentánea tentación de burlarse o de destruirla, porque ahí, frente a sí, ella parecía totalmente vulnerable. Una niña de siete años, una adolescente sin casa fija, una mujer huyendo de la cárcel” (129).

Chiang Wei (nieto) accede a contarle los detalles de su compromiso así como la historia de su abuelo para convencerla de que en realidad estuvieron ligados desde niños. En este hecho Marina cree haber encontrado al interlocutor perfecto de su vida. Y, haciendo lo propio, intenta mostrarle a Chiang Wei (nieto) fragmentos de *La guerra no importa* para hablarle de Xian, sin embargo, Chiang Wei se muestra poco interesado en ello.

Si bien es cierto que Wei se convierte en un cómplice de Marina en su deambular por las calles para encontrar a Xian, lo hace para recuperar su propia historia y no tanto por ayudar a Marina a recuperar la suya: “-Quiero que creas tu propia historia, Marina, tu historia conmigo. Y

³⁹ En la versión de *La guerra no importa*, el vino es alemán.

quiero que la creas porque de otra manera, ni tú ni yo existimos- se lo dijo sin respirar, harto de antemano, dispuesto a perderlo todo de una vez. La violencia en el tono de su voz los sorprendió a los dos” (177). Con lo anterior, se evidencia la intención utilitaria desprovista de hospitalidad que Wei tuvo con Marina. A él le importaba conectar con ella por un fin egoísta que incluso páginas después le resulta tedioso. Y aunque al final muestra un genuino interés por la salud de Marina, simplemente desaparece.

3.6.3 Rodrigo Salas y Marina.

La presencia de Rodrigo es determinante en el pasado y en el presente de Marina. En el pasado, después de la muerte de Julia, Cristóbal se apoya en Rodrigo para conseguir la habitación donde ella viviría su experiencia con el anciano del maletín. Lo poco que Marina retiene de la identidad de Rodrigo es que desde la posición de su “espalda débil” (202) es quien hace los pagos: “Lo recordó tocando billetes de colores desteñidos con incomprensión dentro de la mirada. Lástima. Misericordia. Pero sobre todo, incomprensión”(35) Y también, quien marca la renuencia de apresar alteridades, y el respeto de lo absolutamente Otro, en la distancia de sus zapatos: “Esa distancia en la que yo soy el parámetro, y el radar me fascina, me tiene hechizada, detenida bajo la puerta” (202).

El hecho de que sea Rodrigo quien desata, en el supuesto del accidente, la memoria de Marina alude, precisamente, a la distancia que le permite a éste guiar a Marina sin ser parte de la locura que la excede y que atrapa a los demás. En los encuentros que tienen en el presente, tanto en el departamento de Rodrigo como en el Verde Shanghái, Rodrigo trata de escucharla por el vínculo que tienen a través de Julia, sin embargo, los encuentros se tornan cansinos y distantes. Rodrigo no quiere ser parte de toda esa locura, la recibe en hospitalidad, pero no se deja trascender por el caos que Marina implica:

Luego depositó un beso en su mejilla derecha y avanzó hacia la puerta de salida sin volver la vista atrás. Marina, como siempre lo había hecho, observó la parte posterior de sus mocasines mientras Rodrigo se alejaba. Comprobó que no se había equivocado; que Rodrigo era, esencialmente y a pesar del tiempo, un inapelable incremento de distancia (143-144).

Esta forma de recibir a Marina sin permitirle la apropiación puede exponer hostilidad más que hospitalidad, sin embargo, enfrenta cara a cara la situación con la excedencia de

Marina pero respetando siempre la separación necesaria para enfrentar a lo absolutamente Otro.

3.6.4 Horacio y Marina

Horacio Oligochea es un hombre silencioso, distante. Es médico de profesión y, en la realidad inventada por Marina, está casado con ella. Y, sin embargo, es más cercano a su profesión que a su matrimonio: “Un hombre con curiosidad, pero sin suspicacia; un hombre para quien el mundo verdadero transcurría detrás de la piel, en el laberinto húmedo de los órganos y venas, dentro de la biología del cuerpo”. (63)

La distancia y frialdad emocional que hay en su matrimonio son recibidas por Marina, contrario a otras mujeres, con gratitud: “Eso es lo que buscaba. Un lugar en la distancia, sin ruido, cubierto de luz. Tenía años tratando de encontrarlo en realidad. En la realidad. La casa de la colina y la compañía de Horacio eran lo más cercano a su ideal”. (62)

De acuerdo a las condiciones para lograr la trascendencia que sugiere el pensamiento levinasiano de la alteridad, Horacio es el único que asume la excedencia de Marina con el respeto, la ética y la caricia que el infinito del Otro sugiere pues, a pesar de ser su esposo la recibe y la contiene pero siempre en libertad:

Lo más precioso de sus años con Horacio, lo que ella le agradecía en secreto, había sido precisamente su forma de callar. Una teoría del amor: a diferencia de las mujeres que se quejaban de maridos parcos, incapaces de manifestar un sentimiento, Marina celebraba la forma en la que el silencio de Horacio la dejaba fluir o la dejaba en paz. Ella hacía lo mismo. Así, desde mundos distintos, ambos se observaban con la paciencia del antropólogo que trata de descifrar las dinámicas internas de un grupo humano ajeno al propio. La aceptación de esa diferencia, el respeto por esa diferencia, había provocado un interés constante y meditabundo en la pareja. No se conocían como la palma de su mano, no podían leerse sin abrir los ojos, no se habían convertido en el espejo uno del otro [...] Dentro de la tensión de ese pasadizo apenas tocado por la resolana, Marina amaba a Horacio, Horacio amaba a Marina. Ella no deseaba que ese nexo cambiara. (64)

Horacio es el único que realmente ve a Marina y el único que realmente nota su padecimiento mental. Como se ha dicho, Horacio es médico y, un hecho a considerar con respecto a su profesión es su apellido. En *Nadie me verá llorar*, Eduardo Oligochea es el médico del sanatorio mental que atiende a Matilda Burgos. Lo que, en el contexto de este análisis, refuerza la hipótesis de la locura de Marina y la invención de su vida presente que incluye, el matrimonio con Horacio. La conexión que Marina podría tener con Horacio en el presente dentro del sanatorio mental es la de médico-interna.

Volviendo a la narración y al papel de Horacio como contenedor, cabe señalar que, él es realmente consciente de la imposibilidad de poseer a Marina, tanto que, cuando ésta cae enferma y desvaría por la fiebre intenta apresarla con la cámara fotográfica: “Se sentó a su lado, observándola con aprehensión, rozando las yemas de los dedos que se asomaban por debajo del yeso [...] Y luego, avergonzado de antemano, quiso tomarle fotografías” (101).

En este acto, de nueva cuenta, se sugiere el papel de Horacio como contenedor médico antes que matrimonial, es decir, la imagen del médico del hospital psiquiátrico desde el que Marina inventa todo. La referencia de fotografiar a los enfermos también se conecta con la actitud de Joaquín Buitrago en *Nadie me verá llorar* que, aunado al apellido Oligochea evidencian la reclusión de la protagonista. El objetivo de Horacio, dentro de la narración, al tomar fotografías de los enfermos es similar al de Buitrago:

Era una idea que lo asaltaba con frecuencia. Veía a los enfermos, especialmente a los que se encontraban en trances similares, y se le antojaba detenerlos ahí, en esa falta de conciencia que era toda enfermedad, en esa dominación absoluta del cuerpo. Esas visiones le hacían pensar que el alma no era sino esto en realidad, un cuerpo en el extremo de sí mismo, empujando hacia sus propios límites. En esos momentos cuando la conciencia se mezclaba con los músculos y órganos, los rasgos se pronunciaban sobre rostros, ascendiendo desde el fondo cotidiano hacia su verdad única, mortal. La verdad de Marina era el silencio. (100)

Lo anterior apunta, respecto de los “trances similares” a la locura de Marina que su esposo es capaz de percibir como si fuera psiquiatra y como receptor de la infinidad de su esposa. El texto mismo sugiere esta locura al describir las imágenes producto de la invención de Marina que ésta veía en el trance y que susurra: “Las imágenes de una boda ” (la suya con Horacio) y las palabras

inconexas que Horacio le escucha y decide anotar: “Chiang, abuela, Shian, escribir, Horacio, Shian, Rodrigo, Verde Shangháí, Julia. Horacio. Julia. Ballenas. Na. Esposo. Zapato. Nube. Cristóbal. Shian” (101). Derivado de esto, Horacio quiere poseer la fragilidad de Marina, desea, a pesar del pudor y la vergüenza apropiársela aunque sea por un instante:

Una gota de sangre sobre la piel de la mujer y, en su entorno, el ruido incesante, perfecto de la cámara fotográfica. Cuando se terminó la primera sesión, guardó silencio [...] Nunca había tenido la determinación o la falta de vergüenza necesaria para ir por la cámara fotográfica en lugar de aliviar el sufrimiento ajeno. (101)

El pudor que siente Horacio cuando nota el crimen que quiere cometer, “el robo” de la alteridad de su esposa le causa vergüenza y, por esa vergüenza, se siente más comprometido que antes a respetar su infinidad. De tal modo que, cuando Marina se va de la casa para buscar a Xian y rastrear su pasado junto con Chiang Wei (nieto), Horacio le da el espacio suficiente para que ella se recupere pues, de antemano sabe, que su esposa padece de algo más profundo que no le corresponde resolver:

Todo tiene que ver con la fragilidad. Mientras que las mujeres se volvían histéricas, los hombres sin alternativa se fugaban, sólo para regresar después sin memoria alguna de lo ocurrido. Eso es lo que le sucederá a Marina. Seguramente escuchó el nombre de algún lugar distante y, tan pronto como tuvo la oportunidad, partió hacia él. Cuando regrese, porque seguro que lo hará, va a traer únicamente su mente en blanco y las suelas gastadas de sus zapatos. No espero nada más. (117)

Después de unos días y, a pesar de estar acostumbrado a lo inasible de Mar (como la llama a veces), Horacio intenta recuperarla y le envía una nota al hotel donde ésta se hospeda, La vía láctea: “Ya sé dónde te encuentras. Por favor, vuelve a casa. Regresaré por ti y juntos encontraremos una solución. Besos. Horacio” (259). Marina ignora la nota y se cambia de hotel. Horacio, cegado por el miedo de perderla, envía a unos hombres para que la secuestren y la regresen a casa: “- No podía dejarte vagando por ahí, espero que me entiendas- Es mi responsabilidad como esposo- dijo-. Lo menos que puedo hacer por ti”(293). Con esta declaración de Horacio, Marina experimenta un momento de quiebre en el que, por primera vez, lo percibe

como el esposo que nunca fue para ella: el que quiere apresarla por ego y no por respeto a lo que ella es.

Ya en la casa, acompañada de Horacio y Chiang Wei (nieto), Marina se da cuenta de que los roles de la contención que suponen sus esposos no tienen otra razón de ser que la satisfacción de sus propios egos. Por ello, en la calma que sólo da la resignación ante una verdad decepcionante, Marina decide no ceder más el control de su excedencia a ninguna persona. Con esa certeza, sube a darse un baño y, en este acto, poner fin a una de las dos vidas que posee: la vida desbordante del pasado o la vida contenida del presente: “Espero que me perdone, pensó ahora. Por este nombre. Por este entierro. Por esto que se asomaba desde el agua y presenciaba el espectáculo de su rostro inmóvil, estable, fijo sobre otro que se difuminaba” (294). Con el final de la novela que muestra a Marina en el sanatorio mental, se puede suponer que la vida que decidió enterrar bajo el agua es la vida contenida y estable, dejando en libertad su esencia mutable y desbordante por la que es retenida en la clínica. Ya que, este Mar de vida Inasible le permite, bajo las pupilas de su invención, comenzar con sus vidas otra vez: la que acaba de contar (eterna serpiente que se muerde la cola) y la vida de eterno presente en la reclusión del sanatorio mental.

El análisis realizado en este capítulo a *Verde Shanghái* permite acceder a los elementos que destacan en su producción literaria y que la sitúan como una novela de la alteridad. La mirada al texto bajo las nociones de identidad, tiempo y trascendencia concretan los hilos causales de su devenir narrativo. Es decir, gracias al tratamiento de la trama bajo estas nociones filosóficas resulta más accesible la lectura de un texto de esta naturaleza, al tiempo que permite mostrar cómo la constante mutabilidad de sus personajes obedece a su condición interna-anterior a la del género.

También, el desarrollo de este análisis permitió mostrar la complejidad inscrita detrás del ejercicio de reescritura pues, más allá de suponerla como un acto de imitaciones, ésta se muestra como una incesante producción de presente basada en los elementos que se conocen de la realidad a través del tiempo y basada en la experiencia personal del que escribe: el agua contenida pero inasible, el agua en movimiento que permanece pero que jamás es la misma.

Conclusiones

No hay un acto de escritura, afirma Cristina Rivera Garza, que no sea reescritura. Sin embargo, este ciclo en apariencia inquebrantable encuentra en la vastedad de la subjetividad humana su punto de fuga, su infinidad. Pues las palabras sometidas a este proceso se replican con nuevas significaciones, gracias a la actualización de la existencia individual y colectiva de quienes reescriben a través del tiempo y de lo Otro, es decir, de quienes las trascienden. De tal modo que, reescritura y alteridad suponen siempre posibilidad.

Es por ello que, ante las reiterantes posturas que privilegian la vindicación del género como trasfondo de lectura a la obra de Cristina Rivera Garza, en esta investigación se propuso el pensamiento de Emmanuel Lévinas como óptica de lectura a dicha narrativa. Y, derivado de lo anterior, este trabajo planteó como tesis principal el alcance que tal perspectiva tiene en la configuración identitaria de sus personajes que, en la frecuente relación con el Otro y lo Otro, performan, como condición anterior al género, la capacidad de ser Otros.

Desde esta perspectiva, en el análisis realizado a la novela *Verde Shanghái* se pudo identificar que en adición a la hipótesis inicial, el fenómeno de alteridad permea -dada la amplitud de su alcance- no sólo el *corpus* de estudio sino también el desarrollo de este trabajo. Es decir, al momento de hacer una primera revisión de su estructura fue posible concretar que: para realizar una tesis bajo las premisas de la alteridad era necesario separar en dos distintos contenedores el fenómeno presente tanto en la tesis como en el texto a analizar.

De tal suerte que, en la estructura de la tesis, la alteridad se manifestó bajo el proceso de reescritura, que a su vez, se presentó en dos niveles distintos: en la revisión hecha a la crítica de la obra de Rivera, en la configuración del concepto filosófico de alteridad; y, finalmente, en el tratamiento del *corpus*. Respecto de este último punto, se expone cómo el análisis de *Verde Shanghái* contiene en sí mismo el proceso de esta investigación y la alteridad vista no como reescritura sino como el fenómeno que propone Emmanuel Lévinas. Es así que en los dos niveles que comprenden la reescritura de esta tesis es posible encontrar que:

- En la revisión a la crítica fue posible constatar la forma en la que un texto puede ser transcendido gracias a la subjetividad de quien lo reescribe y al proceso de *apropiación- desappropriación* que propone la Rivera Garza. De igual modo, en este

primer encuentro con las reescrituras hechas a la narrativa de Rivera, se logró reforzar la perspectiva detrás de la hipótesis de esta investigación, así como también identificar propuestas novedosas que, de ser retomadas, ofrecerían una visión todavía más rica del universo riveriano.

- De acuerdo a la revisión de los libros *Ningún crítico cuenta esto* y *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia*, fue posible clasificar los ensayos hechos a la obra de Rivera de acuerdo a la línea temática propuesta: la ausencia de límites en la estructura narrativa, la marginalidad de los personajes y la presencia reiterativa del género como acto vindicativo.
- De igual forma, la atenta lectura a todas las narraciones de Rivera –más allá de *Verde Shanghai* y *La guerra no importa*- permitió corroborar la perspectiva en torno a su configuración estructural. Cuentos y novelas que se construyen bajo la impresión estilística de un *collage* y de un puzle que reúnen poemas y artículos de periódico así como oraciones breves, aisladas y sin aparente relación con la historia.
- Respecto del tratamiento filosófico al fenómeno de alteridad esta investigación se enfrentó, como principal obstáculo, a la falta de vínculos secuenciales entre pensamientos derivados unos de otros a través de la reescritura. Es decir, al estudiar las referencias al tema bajo la óptica de varios pensadores, no se encontró una línea de trabajo enfocada al desarrollo de la alteridad desde los esbozos del pensamiento clásico hasta la ruptura metafísica levinasiana. Solamente se encontraron diálogos de refutación entre teorías cercanas en el tiempo o menciones a modo de pauta temática. Es por ello que como aportación de este trabajo, se delineó cronológicamente el tratamiento de este fenómeno rastreando las ideas de cada filósofo que influyó en el devenir del pensamiento levinasiano y que, en algunos casos, se inscriben y hermanan por el proceso de reescritura. Como lo es, por ejemplo, la influencia de René Descartes en la construcción de la noción de infinito propuesta por Lévinas que converge en ser una excedencia externa al sujeto de la cual se ha de partir para cobrar sentido, de acuerdo con Lévinas:

El *cogito* cartesiano se da, en efecto, al fin de la tercera meditación, como apoyado en la certidumbre de la existencia divina, en tanto que

infinita, con relación a la cual se plantea y se concibe la finitud del *cogito* o de la duda. Esta finitud no podría determinarse, como en los modernos sin recurrir a lo infinito, a partir de la mortalidad del sujeto: por ejemplo. El sujeto cartesiano se da un punto de vista exterior a sí mismo a partir del cual puede aprehenderse [...]Descartes, mejor que un idealista o que un realista, descubre una relación con^[SEP]una alteridad total, irreductible a la interioridad y que, sin embargo, no violenta la interioridad; una receptividad sin pasividad, una relación entre libertades (224,225).

- Así como el pensamiento cartesiano hace eco en Lévinas, en el segundo capítulo de este trabajo se expuso cómo el pensamiento de San Agustín de Hipona permeó la construcción del *cogito* cartesiano. Es, por esta razón, que la importancia de partir de una cronología referenciada en tópicos complejos como el de la alteridad reside en ampliar y esclarecer sus alcances para, facilitar el diálogo con otras disciplinas cuya información esté delimitada por nociones distintas.
- En alusión a la cronología de la alteridad citada líneas arriba y, tras el proceso de lectura que implicó su realización, se ha podido concluir que el tratamiento de la figura del Otro tiene su origen desde la antigüedad griega.

Una vez descrito el proceso contenido en la estructura de esta investigación, a continuación se indican las precisiones respecto del proceso presente en el *corpus* que, como ya se ha mencionado, recibe a la par el fenómeno de la alteridad desde la reescritura estructural de esta tesis y desde el tratamiento interno de la perspectiva de Lévinas.

Considerando lo anterior, la aproximación a *Verde Shanghái* parte también desde tres niveles distintos: origen, estructura y contenido. Es decir, más allá de la alteridad percibida en el *performance* de sus personajes, el texto expone:

- Su origen a partir de la reescritura específica del libro de cuentos *La guerra no importa* cuyo proceso supone el hecho novedoso de la reescritura propia. Ya que

la autora tanto de la novela como del libro de cuentos es Rivera Garza sometiéndose a la *apropiación-desapropiación* de sí misma en el tiempo.

- Su estructura imbricada que permite vislumbrar la presencia de otros textos dentro de la estructura propia, mismos que mantienen el sentido tanto de forma individual como dentro de una relación metatextual. Y que, bajo la alteridad-reescritura, permiten dar una nueva significación al universo narrativo que constituye.
- Su contenido, que muestra la alteridad de sus personajes a través de las figuras metafóricas propuestas por Emmanuel Lévinas. Al tiempo que amplía la conexión de dichas figuras y, nuevamente, de la reescritura con los personajes de otros textos de la autora como *Nadie me vera llorar* o *La frontera mas distante*. Resaltando el diálogo de dichos textos con el pensamiento de Lévinas (también permeado por la reescritura de sus influencias filosóficas) casi emulando, como todo en Rivera, la cualidad circular y sempiterna del *Uróboro*.
- De manera específica, el análisis de Marina y de los otros personajes bajo la perspectiva del infinito levinasiano, permitieron confirmar que dichos personajes evidencian las figuras de alteridad propuestas por el filósofo: el pobre, el huérfano, la viuda y el extranjero.
- Lo anterior muestra a *Verde Shanghái* como una novela de la alteridad.

Aunado al hallazgo de esta ‘multi alteridad’ en las anteriores generalidades y luego de analizar detalladamente *Verde Shanghái*, fue posible confirmar la hipótesis que dio origen a esta investigación. Sin embargo, cabe señalar que tal ratificación es parcial dado que lo expuesto por Lévinas en *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* no aborda a profundidad las metáforas que propone como figuras de alteridad ni establece un tratamiento específico en torno a éstas. De igual modo, a pesar de ofrecer una amplísima lectura del fenómeno de alteridad, su propuesta resultó insuficiente para abarcar otras figuras presentes en la novela que se suscriben a este marco de pensamiento, caso específico el de la locura.

Es por eso que con el fin de hallar una lectura complementaria al pensamiento de Lévinas, se indagó en la perspectiva que otros filósofos (posteriores al lituano) tienen del tratamiento de la alteridad. Y se encontró que, a pesar de ser un tema fundamental en el pensamiento occidental, su

tratamiento está dirigido, únicamente, a la máxima metáfora de lo otro: el extranjero geográfico. Dejando de lado también la extensa manifestación metafórica de alteridad. Ejemplo de ello es el filósofo francés Jaques Derrida que, al ser discípulo de Lévinas, aborda en su texto *La Hospitalidad* (2000) las implicaciones que tiene la figura del extranjero en la realidad geográfica y política contemporánea donde el acto de recibimiento a la subjetividad es percibida como una hospitalidad que supone: “entre otras cosas, la posibilidad de una delimitación rigurosa de los umbrales o de las fronteras: entre lo familiar y lo no familiar, entre lo extranjero y lo no extranjero, el ciudadano y el no-ciudadano, pero sobre todo, entre lo privado y lo público, el derecho privado y el derecho público” (Derrida 51).

Partiendo de lo anterior y ante la imposibilidad de abordar la locura directamente como una metáfora levinasiana, este trabajo la propone como la máxima metáfora de alteridad en la obra de Rivera Garza. Esto en relación a la excedencia que los personajes manifiestan en el texto bajo circunstancias mentales profundas como la euforia del amor, la carga de las otras excedencias y el desamparo; tópicos que si bien, parecieran ya estar integrados de manera intrínseca en las metáforas de Lévinas requieren de un tratamiento de mayor amplitud en tanto que la literatura lo ofrece en su vastedad metafórica.

Finalmente, cabe señalar que del análisis de la novela surgieron también los siguientes tópicos cuyo estudio, al tener una complejidad mayor al marco de este trabajo, quedó pendiente y abierto a quien resulte de interés:

- Lenguaje como libertad del otro: En la relación que el sujeto mantiene ante el Otro y, después del *cara a cara* que dicha relación implica, Lévinas refiere el acceso a la verdadera alteridad bajo la interrogante: ¿la expresión del rostro del Otro es suficiente para acceder a su alteridad? Y encuentra en el lenguaje una vía de acceso también sujeta a cuestionamiento pues, al ser portador de una voluntad, el Otro decide si mentir o decir la verdad. Exponiendo, rostro, lenguaje y significación como un estudio amplísimo y complejo de exponer en la literatura cuya presencia en *Verde Shanghái* se intuye en el discurso de Marina que al ser difuminado por el discurso mismo se entiende como incertidumbre, como locura.
- Eros y paternidad: En aras de la trascendencia y, como señala el capítulo segundo de esta investigación, Lévinas postula las vías que pueden conducir al sujeto a dicho estado metafísico, dentro de las que sugiere la figura del eros y de la

paternidad. A pesar de que el amor que analiza el filósofo corresponde a un tratamiento más amplio, *Verde Shanghái* ofrece un trasfondo permeado por el eros en cada uno de sus personajes. Aunado a la novela, otros textos de Rivera pueden inscribirse a este ejercicio. Caso similar supone la paternidad que como vía de trascendencia para el sujeto, tiene un peso distinto en cada personaje.

- Habría que decir, también que, la conjugación de la filosofía de la alteridad con la obra de Cristina Rivera Garza plantea muchas posibilidades en cuanto a las manifestaciones y tratamiento del Otro y de lo Otro, como podrían ser: la alteridad del sueño presente en el cuento “Nostalgia”, la alteridad del amor (o del desamor) presente en el cuento “El hombre que siempre soñó”, ambos contenidos en *Ningún reloj cuenta esto* (2002). La alteridad de la memoria e incluso, el valor de lo Otro en el lenguaje, ambos propuestos desde la lectura de *El mal de la taiga* (2012), por mencionar algunos.
- Fuera del marco netamente narrativo, esta investigación propone también, la elaboración de un tratamiento cronológico-causal a la filosofía contemporánea y ulterior a Lévinas ya que podría enriquecer la perspectiva del tema de la alteridad y a los textos literarios analizados bajo esta perspectiva. En el caso específico de la obra de Rivera, se podría revisar el pensamiento de José Ortega y Gasset que si bien, goza de un alcance menor en la narrativa riveriana, permite un acercamiento basado netamente en la validez del cuerpo como manifestación de la alteridad.

En resumen, esta investigación permitió proponer los puntos de partida en el tratamiento de la alteridad en la literatura más allá de los ya propuestos en torno, únicamente, a la figura del extranjero como Otro. De igual forma, este trabajo precisó los alcances que la reescritura (alteridad en texto) puede ofrecer respecto de cada texto de Rivera y respecto de la obra de otros creadores de movimiento que, si se observa con atención, seguramente evidencian en sus textos infinitas alteridades e infinitas vías trascendentales.

Como resultado de lo anterior, se espera que esta investigación apoye el desarrollo de futuros trabajos dirigidos a la relación filosófico-literaria de la alteridad. Ya que, como se ha

dicho, hasta el momento no hay tratamientos específicos que den cuenta de la riqueza metafórica de la alteridad en la literatura.

Asimismo, sirva esta tesis como un conducto para replantear el valor y el peso de lectura a una obra tan desbordante en interpretación como la de Cristina Rivera Garza. Ya que, en definitiva la alteridad contenida en sus estructuras, obsequia a quien la recibe, el eco del infinito personal. Un eco que en la sonoridad del agua envía señales a la colectividad humana para invitarla a observar la realidad de la que es parte y que se vive, en el cauce del tiempo: escarchada, efervescente y sonora. Pero sobre todo, el valor de la alteridad presente en esta voz narrativa invita a replantearse el valor del pensamiento propio, que es ante todo, una vibrante partícula de agua desbordando el mutable océano.

ANEXO

Cristina Rivera Garza VERDE SHANGHAI

colección andanzas



TUSQUETS
EDITORES

Índice

I. Originales y copias	
1. Una mujer que habla sola	15
2. El desconocimiento	22
3. Escritura como traición	36
4. El nombre propio	46
5. Una ciudad llena de soldados	53
6. He Xian-gu	55
7. Silencio matrimonial	62
8. Algo destrozado sobre la calle	69
9. El acuerdo	87
10. El temperamento científico	99
11. Carta para la desaparición de Xian.	109
12. Cuatro maneras de interpretar la fuga	116
II. El interlocutor	
13. La carcajada	123
14. La araña que ora	131
15. Introducción	145
16. <i>Je est un autre</i>	155
17. <i>Hombre oriental mostrando pipas para opio, ca. 1935</i>	162
18. Currículum vitae	173
19. Retrospectiva	180

20. La voz femenina que entra por la ventana mientras un hombre y una mujer hacen el amor	182
21. La energía sexual de las palabras	183
22. Historia con nubes	190
23. Los perseguidores	197
III. La cosa recordada	
24. Las mujeres olvidadas	215
25. El día más largo	228
26. El día más corto	244
27. Imperativo	249
28. Una teoría del amor	259
29. El fin de la memoria	264
IV. Andamos perras, andamos diabras	
30. Ella es la mujer que no habla	275
31. Andamos perras, andamos diabras	285
32. Noticias intrascendentes	296
33. Estar en el segundo contiguo	304
34. Los veranos son muy locos aquí	306
Citas textuales	317

CRISTINA RIVERA GARZA | LA GUERRA NO IMPORTA

j m

PREMIOS BELLAS ARTES DE LITERATURA

ÍNDICE

El desconocimiento	9
Hay algo destrozado sobre la calle	17
Carta para la desaparición de Xian	25
La guerra no importa	29
Andamos perras, andamos diablas	55
Noticias intrascendentes	63
Los veranos son muy locos aquí	67

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica. 1963.
- Aguilar Sosa, Yanet. “La escritura, una aventura extrema”. *El universal*. Enero, 2007.
- Aristóteles. *Metafísica*. Trad. Calvo Martínez, Tomás. 1ª Ed. Madrid. Editorial Gredos. 1994.
- Bernabé Pajares, Alberto. *Fragmentos presocráticos de Tales a Demócrito*. 3ª Ed. Madrid, España. Alianza Editorial. 2008.
- Bruce-Novoa, Juan. “Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza”. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: Ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 203-222.
- Campos Roldán, Manuel. “El descubrimiento de la mente: de San Agustín a Descartes”. *Alma Mater*. No.20 (2001). Web. 16. Nov.2015.
- Cantú, Irma. “El margen como centro: exploración del espacio en dos cuentos de *La frontera más distante* de Cristina Rivera Garza”. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: Ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 349-367.
- Cruz Arzabal, Roberto. “Cristina Rivera, el sistema de lo múltiple”. *Tierra Adentro*. Web. 22.Jun. 2015
- Derrida, Jaques. *La Hospitalidad*. Argentina: Ediciones de la Flor. 2000
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. México: Alianza editorial. 2011 [1641].
- Domínguez Michael, Christopher. “Tres nuevos narradores”. *Vuelta*. No.177 (1991) PDF. 29.Jul.2015.
- Diccionario etimológico en línea. Web. 12. feb. 2016
- Diccionario Vox Latín-Español. México. Ed. Red editorial iberoamericana. 1996.
- Diccionario Real Academia Española. Web. 12.Feb.2016
- Durán Ruiz, Antonio. “Visos de la narrativa posmoderna: *La cresta de Ilión*”. *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Primera edición. México: Ediciones E y C. 2015. 44-55.

Estrada, Oswaldo. "Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza". *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: Ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 179-201.

Escobar Fuentes, Samantha. "Visos de la narrativa posmoderna: *Nadie me verá llorar*". *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Primera edición. México: Ediciones E y C. 2015. 31-44.

Fuentes, Carlos. "Melodrama de la mujer caída". *El país*. (2003) Web. 4. Ago. 2015.

González Ramírez, Margarita Aurora. Tesis de Maestría: *La identidad en Verde Shanghái*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2014.

Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Ediciones Paulinas. 1979.

Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. España: Ediciones Sígueme. 2015 [1977].

Meo Zilio, Giovanni. "Nacionalismo gauchesco ante el inmigrado italiano: el anti-italianismo del gaucho Martín Fierro". *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. 2011

Morales Galicia, Carlos. "Presentación de *Los muertos indóciles*". *Cinco centros*. YouTube. (2013). Web. 04.abr. 2015.

Palma Castro, Alejandro et al. *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Primera edición. México: Ediciones E y C. 2015.

Parodí, Claudia. "Cristina Rivera Garza, ensayista y novelista: el recurso del método". *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 73-84.

Platón. "La república o de lo justo". *Diálogos*. México. Editorial Porrúa. 2001.

Ramírez Olivares, Alicia. "La puesta en ficción del acto de escritura: *La muerte me da*". *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*. Primera edición. México: Ediciones E y C. 2015. 68-74.

Rivera Garza, Cristina. *El mal de la taiga*. 1ª ed., México: Tusquets editores, 2012. Impreso.

_____. *La Cresta de Ilión*. México: Tusquets Editores, 2002. [SEP]

- _____. *La guerra no importa*. 1ª ed., México: JM editores, 1991. PDF.
- _____. *La muerte me da*. 2ª ed. México: Tusquets editores. 2010
- _____. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desappropriación*. 1ª ed., México: Tusquets editores. 2013.
- _____. *Nadie me verá llorar*. 4ª ed., México: Tusquets editores, 2008 [1999]. Impreso.
- _____. *Ningún reloj cuenta esto*. 2ª ed., México. Tusquets editores. 2007
- _____. “Saber demasiado”. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: Ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 17-19.
- _____. *Verde Shanghái*. 1ª ed., México: Tusquets editores. 2011. Impreso.

Ruffinelli, Jorge. “Cristina Rivera Garza sin fronteras (borradores de una aproximación intentada)”. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 339-348.

Samuelson, Cheyla. “Algo destrozado sobre la calle. La guerra no importa como obra precursora de la narrativa de Cristina Rivera Garza”. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 49-72.

Seydel, Ute. “Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza”. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 155-178.

Venkatesh, Vinod. “Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*”. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 135-153.

Zavala, Oswaldo. “La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad”. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. Ed. Oswaldo Estrada. México: ediciones Eón y UC-Mexicanistas. 2010. 223-237

Zirión Quijano, Antonio. “Una introducción a Husserl”. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad autónoma Metropolitana*. no. 33, 1994.

Bibliografía secundaria

Arcade Fire. “Black wave/ Bad vibrations”. *Neon Bible*. Sony Music CG. 2007.

Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Alianza Editorial. Madrid. 1998.

_____ *La moneda de hierro*. Emecé Editores. Buenos Aires. 1976.

Bustamante Bermúdez, Gerardo. “El motivo doble en dos cuentos de Cristina Rivera Garza”. *Repositorio Institucional Zaloamati, Universidad Autónoma Metropolitana*. Junio 2004.

Corrales Anaya, Patricia. *La ética de la diferencia, ensayo sobre Emmanuel Lévinas*. Fontamara. 2009. Impreso.

Devo Colis, Alba. *La transgresión y el desafío: Matilda y Diamantina*. ITESM. Web. 20. Jun. 2015.

Domínguez Michael, Christopher. “La teoría y su servidumbre”. *Letras Libres*. No. 196 (2015) Web. 29. Jul. 2015.

Echeverría Canto, Laura. “El espejo de la Otredad”. Coords. Dolores Avalos y Reyna Soriano. *Análisis Político de Discurso: Dispositivos intelectuales en la investigación social*. México: Editores-PAPDI, 2010. Web. 04 abril 2015.

Estrada, Oswaldo. “Sor Juana’s gender transgressions in the works of Ana Clavel and Cristina Rivera Garza”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 4, núm. 1-2, octubre-septiembre, 2008. Web. 12. Jul. 2015

Gibu Shimabukuro, Ricardo. *Proximidad y subjetividad, la antropología filosófica de Emmanuel Lévinas*. México: Itaca. 2011

Hegel, G. W. E. *Fenomenología del Espíritu*. México: FCE. 1966

Gómez Izquierdo, José Jorge. *El movimiento antichino en México (1871-1934). Problemas del racismo y del nacionalismo durante la Revolución Mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Hanaï, Marie-José. “Imaginar y franquear las fronteras en *La Frontera más distante* de Cristina Rivera Garza”. *Revista Escritural Écritures d’Amérique Latine*. Número 5. Marzo 2012. Web. 22. Jun. 2015.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México: FCE. 1966 [1807]

Kretschel, Verónica. “Husserl, Brentano y la Fantasía”. *IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía, La Plata, 2013*.

Lévinas, Emmanuel. *De Otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme. [1987]

_____. *El tiempo y el otro*. Barcelona: Ediciones Paidós. 1993 [1979].

López Sáenz, Ma. Carmen. *El otro en la filosofía de Lévinas*. UNED. Web.04.abr.2015

Marco Pérez, Antonio. “Funciones de la hospitalidad en la Odisea de Homero”. *Revista electrónica de estudios filológicos*, no. 14, 2007.

Mercado, Gabriela. “Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”. *Revista de Humanidades Tecnológico de Monterrey*. No. 22, 2007. Pp. 45-75. Web. 20. Jun. 2015

Richard, Nelly. “Latinoamérica y las retóricas posmodernas de lo otro”, en *Encuentros y desencuentros en las artes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de investigaciones estéticas, 1994. 329-337. Impreso.

Rivera Garza, Cristina. *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general, México, 1910-1930*. México: Tusquets editores. 2011

_____. *El disco de Newton, diez ensayos sobre el color*. Toluca, Bonobos /UNAM 2011.

_____. *Viriditas*. Guadalajara/ Monterrey, Mantis Editores / UANL: 2011

Sabugal, Eduardo. “*Verde Shanghái* de Cristina Rivera Garza: La caja verde de Cristina”. *Revista Crítica*. Número 145. Noviembre 2011. Web. 22. Jun. 2015.

Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*, ensayo de fenomenología ontológica. Buenos Aires: Ibero Americana. (1943).

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como Voluntad y Representación*. Porrúa, México, 2000

Trevisan, Ana Lúcia. “*La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza: la palabra femenina en la frontera”. *Revista Litteris – Literatura*. Número 5. Julio de 2010.

Uchisato Maeshiro, Yumi. *Dos escrituras en un vértice: Cristina Rivera Garza y Alejandra Pizarnik*.^[1]Universid