



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

LA IDENTIDAD EN *VERDE SHANGHAI*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA
LIC. MARGARITA AURORA GONZÁLEZ RAMÍREZ

ASESORES:
DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO
DRA. CÉCILE QUINTANA



PUEBLA, PUE.

3 DE NOVIEMBRE DE 2014

Índice

Agradecimientos	6
Introducción	8
Capítulo 1. <i>Verde Shanghai</i> y la configuración de su identidad como novela	
1.1 Interpretaciones de <i>Verde Shanghai</i>	19
1.1.1 Interpretación holística	19
1.1.2 Interpretación atomista 1	20
1.1.3 Interpretación atomista 2	22
1.2 Estructura de <i>Verde Shanghai</i>	25
1.2.1 <i>Verde Shanghai</i> es otros	27
1.2.2 Personajes	28
1.3 Análisis estructural de <i>Verde Shanghai</i>	28
1.3.1 Orden	29
1.3.1.1 Analepsis	30
1.3.1.1.1 Analepsis externa	30
1.3.1.1.2 Analepsis interna	40
1.3.1.1.2.1 Analepsis interna heterodiegética	40
1.3.1.1.2.2 Analepsis interna homodiegética	42
1.3.1.1.2.2.1 Analepsis completiva o «renvois»	43
1.3.1.1.2.2.1.1 Elipsis	43
1.3.1.1.2.2.2 Analepsis repetitiva o «rappels»	44

1.3.1.2 Prolepsis	45
1.3.2 Duración	46
1.3.2.1 Pausa descriptiva	46
1.3.3 Modo	47
1.3.3.1 Perspectiva	48
1.3.3.2 Focalización	49
1.3.4 Voz	52
1.3.4.1 Tiempo de la narración	52
1.3.4.2 Metalepsis	52
1.3.4.3 Persona	53
1.4 Intertextualidad	54
1.4.1 Procesos intertextuales	56
1.4.1.1 Des-contextualización y re-contextualización	56
1.4.1.2 «J'est un autre»	57
1.5 Hipertextualidad	58
1.5.1 Relaciones de transformación y de imitación	59
1.6 Intertextualidad en <i>Verde Shanghai</i>	60
1.7 Hipertextualidad en <i>Verde Shanghai</i>	68
Capítulo 2. Marina y Xian, la configuración de identidades	
2.1 Marina y Xian como personajes independientes	77
2.1.1 Marina	78
2.1.1.1 Nombre	78

2.1.1.2	Características físicas	78
2.1.1.3	Características morales	79
2.1.1.4	Otras características	82
2.1.2	Xian	83
2.1.2.1	Antecedentes	83
2.1.2.2	Nombre	84
2.1.2.3	Características físicas	85
2.1.2.4	Características morales	86
2.1.2.5	Otras características	89
2.2	Marina y Xian, la misma persona	89
2.3	<i>Le stade du miroir</i> de Jacques Lacan y la teoría de la <i>imago</i>	93
2.4	Marina desde la perspectiva de la teoría de la <i>imago</i>	94
2.4.1	Identificaciones que algunas personas hacen de Marina	95
2.4.2	Identificaciones que Marina hace de sí misma	98
2.4.2.1	Identificaciones entre Marina y Xian	102
2.4.2.2	Identificaciones que Xian hace de sí misma	104
2.4.2.3	Identificaciones que algunos personajes hacen de Xian	105
2.4.3	Identificaciones de Marina con otras personas	105
2.5	La metalepsis	108
2.5.1	El texto narrativo literario	110
2.5.2	Niveles narrativos	112
2.5.3	Tipos de metalepsis	116
2.5.3.1	Metalepsis retórica	116

2.5.3.2	Metalepsis ontológica	116
2.5.3.2.1	Tipo 2. Metalepsis ontológica 1 o metalepsis de narrador personalizada	117
2.5.3.2.2	Tipo 3. Metalepsis ontológica 2 o metalepsis de lector implícito	119
2.6	La metalepsis en <i>Verde Shanghai</i>	120
2.6.1	Tipo 2. Metalepsis ontológica 1 o metalepsis de narrador personalizada en <i>Verde Shanghai</i>	121
2.6.2	Tipo 3. Metalepsis ontológica 2 o metalepsis de lector implícito en <i>Verde Shanghai</i>	124
Capítulo 3. Cristina y la configuración de una identidad		
3.1	Cristina Rivera Garza	133
3.1.1	Cristina como personaje en la obra riveriana	136
3.1.1.1	Antecedentes	136
3.1.1.2	Cristina en <i>Verde Shanghai</i>	137
3.2	Metalepsis de autor	141
3.2.1	Metalepsis de enunciado vertical de arriba hacia abajo	142
3.3	Metalepsis de autor en <i>Verde Shanghai</i>	143
3.3.1	Metalepsis de enunciado vertical de arriba hacia abajo en <i>Verde Shanghai</i>	145
3.4	Características de la escritura riveriana en <i>Verde Shanghai</i>	146
3.4.1	El lenguaje y la escritura	146
3.4.2	Reescritura	148
3.4.2.1	Reescritura. De <i>La guerra no importa</i> a <i>Verde Shanghai</i>	148

Conclusiones	160
Bibliografía	165

Agradecimientos

Esta tesis de maestría se realizó con el apoyo de la beca nacional para estudios de posgrado y la beca mixta 2013-mzo 2014 para movilidad en el extranjero (Poitiers, Francia), ambas otorgadas por CONACYT. En el ámbito académico agradezco al Dr. Alejandro Palma Castro, asesor de esta tesis de maestría, por el apoyo y la orientación desde el principio hasta el fin de esta empresa así como por las observaciones y las sugerencias que enriquecieron mi trabajo. A la Dra. Cécile Quintana Medina, coasesora de esta tesis de maestría, por las aportaciones a mi trabajo, por la ayuda y la confianza que me brindó no sólo en la realización de esta tesis sino antes, durante y después de mi estancia en la Université de Poitiers, Francia.

En el ámbito personal agradezco a María Ramírez e Ismael González, mis padres, por su cariño y su apoyo incondicional. Gracias por ayudarme a recorrer mi camino. A Elvira e Irma Ramírez, mis tías, por sus atenciones, cuidados y por su apoyo constante. Por último, mi deuda más grande es con *L.* porque a pesar de la distancia me acompañó durante las noches, mis noches, en las que los trabajos me consumían las horas. Gracias por las conversaciones cuando más confundida estaba con algunos puntos de mi investigación. Por encontrarnos y porque supimos *cruzar océanos de tiempo* para reencontrarnos.

Todo ha ocurrido ya una vez

antes, eso es cierto.

Cristina Rivera Garza, *Verde Shanghai*

Introducción

Verde Shanghai (2011), quinta novela de Cristina Rivera Garza, (Matamoros, Tamaulipas, 1964), nos cuenta la historia de Marina, una mujer apacible que está casada con Horacio Oligochea, un médico. Dicha historia es narrada, en su mayoría, por Cristina, la escritora con la que Marina ha platicado acerca de su vida. Después de un accidente automovilístico Marina redescubre a Xian, una parte de ella que ya no recordaba, así como algunos fragmentos de su vida, los cuales la intrigan y desatan la búsqueda de respuestas, pero sobre todo la búsqueda de Xian. La aparición de ésta, una mujer idéntica físicamente a Marina, trae consigo la revelación de acontecimientos y fragmentos de otras historias de su vida: un matrimonio arreglado desde su infancia y la relación con personas a las que perdió o dejó fuera de su vida pero con las que logró identificarse durante algún tiempo. *Verde Shanghai* es una novela *matrioska* porque contiene a otras historias que contribuyen a configurar la identidad de la misma y que, sobre todo, aportan información importante para conocer a Marina. La historia de Marina es la historia principal, la muñeca que contiene a las otras, y guarda una relación muy estrecha con las otras historias con las que coincidió en algún punto de su pasado porque sin ellas la historia principal no podría ser contada de la manera en que es presentada.

El problema que enfrento en esta investigación es cómo se configuran las identidades en *Verde Shanghai*. Este problema es en sí muy amplio y al mismo tiempo impreciso, por ello lo delimitaré a tres preguntas: ¿cómo se configura la identidad de la novela?, ¿cómo se configuran las identidades de Marina y Xian? y ¿cómo se configura la identidad de Cristina?

Los problemas que abordo en esta investigación son importantes porque servirán para entender los aspectos centrales que me interesan en *Verde Shanghai*, dentro de los cuales están la

relación entre *Verde Shanghai* y otras obras de Cristina Rivera Garza, la relación entre Marina y Xian, y la relación entre Cristina y *Verde Shanghai*.

Al respecto de la primera relación, la que hay entre *Verde Shanghai* y otras obras de Cristina Rivera Garza, encuentro que *Verde Shanghai* (2011) está vinculada con *La guerra no importa* (1991), un libro de cuentos del cual la primera es una versión extendida. Dicho libro de cuentos está presente en *Verde Shanghai* pero con algunas modificaciones que la autora introduce mediante la reescritura del mismo. Otra relación, menos evidente, es la que hay entre *Verde Shanghai* y *Viriditas* (2011), un poemario escrito también por Rivera Garza, en este caso la autora reflexiona acerca del color verde y alude a Verde Shanghai, un lugar, de la misma manera se pueden percibir menciones nimias a acontecimientos de la novela. En cuanto a *Verde Shanghai* y su relación con *Viriditas* encuentro que ésta se establece mediante las alusiones que la autora hace al utilizar frases que no aparecen marcadas en el texto y que algunas personas pueden identificar en la novela sólo si han leído el poemario. Si dichas relaciones entre las obras mencionadas no se plantean con claridad se pierde gran parte del significado total de la obra, el cual está relacionado con la poética de Rivera Garza.

Acerca de la segunda relación, la de Marina y Xian, debo decir que ésta no es clara ya que en algunos momentos se sugiere que estos personajes son personas distintas y en otros que son la misma persona, lo que impide que el lector se concentre en la naturaleza y la importancia de tal relación. De tal manera que mi interés es mostrar que estos personajes en realidad son la misma persona, para ello utilizo los rasgos que éstas comparten. Uno de los rasgos que distinguen a Marina es el de seguir a las personas, “. . . me gusta seguir a la gente y asustarla” (*Verde Shanghai* 250). Marina es presentada, durante la mayor parte de la historia, como la perseguidora de Xian y ésta como la víctima que huye:

Una adolescente cruzaba la calle a toda prisa y, de vez en cuando, volvía la vista atrás como si alguien la persiguiera muy de cerca. Una cacería . . . La muchacha arreció su carrera cuando la avizoró a lo lejos.

—Déjame en paz —le dijo antes de darle la espalda. La respiración se le alteró, subió de ritmo y de volumen . . . En el otro extremo de la calle, protegida del aguacero con un paraguas y una gabardina negra, Marina Espinosa se quedó observándola. La llamaba en silencio. Le pedía que se detuviera. (22-23)

En esa aparente persecución se genera la confusión entre estos dos personajes porque Marina persigue respuestas y busca a Xian para obtenerlas, porque Xian es una respuesta o quizá es todas las respuestas. Por su parte, Xian se mantiene alejada de Marina y, cuando es necesario, huye de ésta porque no entiende qué es lo que hace que Marina la busque. Se nos hace creer que Marina y Xian son dos personas distintas pero dudamos cuando Ángeles le dice a Marina “—Tienes razón, Xian —dijo, sin preocuparse si ése era o no mi nombre, bautizándome con todo su poderío—” (28). Y aquí el nombre de Xian es asociado por primera vez con el de Marina. Posteriormente, el lector descubre el parecido físico entre las dos y no es claro si estos personajes son hermanas, si son la misma persona o si sólo son dos personas distintas que se parecen mucho, “Y fue entonces, justo en el momento en que le daba la espalda, que recapacitó en el parecido. Los ojos de la joven mujer: los ojos de Marina. La piel. La cadencia de los pasos largos. La falta de piedad” (67). La cita anterior revela que Xian y Marina son muy parecidas en los ojos, la piel, la manera de caminar y, sobre todo, lo más evidente es la falta de compasión hacia los demás, el amor al prójimo. Marina y Xian muestran en su manera de caminar una distancia entre ellas y los demás

porque ellas están ensimismadas y pareciera como si el mundo no existiese más allá de ellas; no les importan los otros. Ellas andan por la vida ignorando a las demás personas, son demasiado inhumanas en sus virtudes respecto a los otros y en ello radica la falta de piedad a la que se hizo referencia en la cita. A estas alturas las similitudes entre ellas las acercan demasiado, tanto como para afirmar que son la misma persona.

La tercera y última relación de la que hablaré es la que hay entre Cristina y *Verde Shanghai*, la cual parece oculta pues la escritora es un personaje que participa muy pocas veces en la historia y, generalmente, cuando sabemos de ella es porque Marina la recuerda o la menciona. Cristina desempeña dos funciones dentro de la novela. La primera es de personaje, es decir, como la escritora de *La guerra no importa*, libro que aborda parte de la vida de Marina, y como tal era “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*” (43). La segunda función de Cristina es la de narradora de una gran parte de los acontecimientos en *La guerra no importa*, “Un whisky. Una larga serie de whiskys en un bar junto a una mujer desconocida que la bautizó con el nombre de Xian. Así empezaba su historia. Alguien decidió que su historia empezara de esa manera y no de otra” (42). Cristina como narradora controla la historia de Marina pues elige lo que quiere contar de ésta, de tal manera que en la cita anterior utiliza al personaje de Marina para mostrar el poder que tiene sobre la historia.

Una vez que he ahondado en las tres relaciones que conforman los problemas que abordaré en esta tesis, recurro a las reseñas que se hicieron de *Verde Shanghai* pues en ellas se hace evidente el conflicto entre las relaciones que me interesan. Respecto a ellas, Rafael Lemus escribió:

La trama es un poco *demasiado* y crece y serpentea y se extravía por caminos que a veces sorprenden y a veces decepcionan. Los personajes no son *profundos* ni *verosímiles* ni cargan un temperamento *sólido* –el colmo: cuando parece que por fin estamos a punto de entenderlos, estallan y dan lugar a otros personajes. El ritmo, caray, no arrulla ni se sostiene parejo de principio a fin –brincotea, desconcierta. Para decirlo de una vez: hay algo que no *funciona* en esta novela. A decir verdad: hay algo que no funciona en casi todas las obras de Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964). Algo que sobra o falta, cierta inestabilidad, cabos no atados, recursos no pulidos, ambiciones desmesuradas, huecos, fracturas, un no sé qué que extraña. Pues bueno: es justo por eso, por esas *fallas*, que Rivera Garza es una de los pocos narradores mexicanos que interesan. (“La novela después de la teoría”)

Desde otra perspectiva, Eduardo Sabugal considera que:

. . . la novela de Cristina Rivera Garza tiene mucho de caja china, de contenedor contenido, de guardar un secreto dentro de otro, un secreter. Pero también se emparenta al gesto duchampiano de ontologizar el lenguaje, de escribir las instrucciones de algo que se construye en ese mismo acto. Un secreter que es un objeto hermético y al mismo tiempo un hacer, un leer, un escribir. Objeto fetiche, narrativo, ilusorio. Muestra y oculta al mismo tiempo, como el lenguaje o, mejor dicho, como la incertidumbre tensa del lenguaje . . . Puede ser en efecto la historia de ese personaje femenino, esa mujer que es muchas mujeres, pero bien podría ser sobre cualquier otra persona. Uno abre un cajón del secreter

y encuentra un personaje, luego descubrimos que sólo era un fantasma, queremos volver a abrir el cajón pero dentro hay otro. (“La caja verde de Cristina”)

En los fragmentos anteriores constaté la mención a la ambigüedad de las relaciones; destacan las del personaje femenino, la estructura, la trama y los demás personajes, lo que da pie a la confusión que indiqué anteriormente y a la que en esta tesis intentaré dar solución al ocuparme de configurar la identidad de la novela, la identidad de los personajes de Marina y Xian como una misma persona y de la identidad de Cristina. Mediante la definición de tales identidades se hará evidente la complejidad de *Verde Shanghai*.

El marco de referencia para esta investigación se divide en dos ya que el primero comprende textos literarios e históricos y el otro, textos diversos escritos por Cristina Rivera Garza, de tal manera que quedan como marco de referencia para lo que ocurre en la novela y marco de referencia del contexto en el que se escribió la novela (1987-2010). Dentro del marco de referencia para lo que ocurre en la novela ubico a los textos que Cristina Rivera Garza menciona en el apartado intitulado “Citas textuales”, el cual se encuentra al final de *Verde Shanghai*. Los textos más significativos, debido a que abordan acontecimientos y fechas determinadas de la historia de México, los cuales contribuyeron a darle credibilidad al contexto establecido en la novela, son *El movimiento antichino en México (1871-1934)*, *Problemas del racismo y del nacionalismo durante la Revolución Mexicana*, de José Jorge Gómez Izquierdo; *Asiáticos en la ciudad de México*, de Alfredo Romero, et al.; y *Yerba, goma y polvo. Drogas, ambientes y policías en México*, de Ricardo Pérez Montfort.

Respecto al marco de referencia del contexto en el que se escribió la novela (1987-2010) considero los artículos que Cristina Rivera Garza escribió y que escribe hasta este momento, así

como las publicaciones en *No hay tal lugar*, su blog, y su obra tanto narrativa como crítica y poética. Ubico su último libro, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, en un lugar muy importante, ya que en éste encontramos la poética de Rivera Garza, entre otras cosas, el porqué de su estilo narrativo y de sus intereses por ciertas temáticas.

En cuanto al marco teórico, la propuesta de Jacques Lacan en *Le stade du miroir*, sobre todo lo relacionado con la *imago*, me permitirá estudiar a Marina y, por consecuencia, a Xian, así como las *imago*s que las conforman. Las *imago*s permiten que Marina se identifique con otros personajes de *Verde Shanghai* y de esa manera configure su identidad, la cual se presenta fragmentada.

Para entender a Marina y a Xian como personajes que pertenecen a otro texto y que al mismo tiempo son personajes en *Verde Shanghai*, usaré la noción de la *metalepsis narrativa*, definida por Gérard Genette, en *Figures III*, como “. . . toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement . . .” (244). La intrusión de Marina y de Xian como personajes diegéticos —*La guerra no importa*— en un universo metadieético —*Verde Shanghai*— y de manera inversa como personajes diegéticos —*Verde Shanghai*— en un universo metadieético —*La guerra no importa*—.

Posteriormente, para entender la manera en que Cristina se presenta como narradora, como persona y como personaje en *Verde Shanghai*, recurriré a la noción de la *metalepsis de autor*, la cual Genette define como “. . . una manipulación —al menos figural, pero a veces ficcional (volveré a referirme a esta gradación)— de esa relación causal particular que une, en un sentido o en el otro, al autor con su obra o, en sentido más amplio, al productor de una representación con ésta misma” (*Metalepsis. De la figura a la ficción* 13).

Para evitar la controversia que podría generarse al respecto, considero importante mencionar las diferencias que existen entre la metalepsis y otros fenómenos como la *metaficción*, la *metaliteratura* y la *autoficción*. La metalepsis es una transgresión en los niveles narrativos del relato y se presenta también cuando un personaje de otro relato es integrado en uno nuevo o cuando el autor es integrado al relato y en él desempeña el mismo rol que en la realidad. La metalepsis es un recurso que nos permite manipular el relato sin que éste pierda su cualidad de ficción. En cambio, la metaficción es un estilo de escritura en el que se hace una distinción entre la ficción y lo real, se tratan los temas del arte, y de manera reflexiva se alude al discurso como referente de sí mismo. Por su parte, la metaliteratura es la literatura que aborda y reflexiona acerca de los actos de leer y escribir, y en los cuales se alude a los escritores y a sus obras. Finalmente, alguien podría decir que lo que se estudia en esta tesis como metalepsis es lo que Cristina Rivera Garza llama “autoficción”, por la posible referencia al propio autor en la obra. La autoficción, según la entiende Rivera Garza, incluye:

. . . libros en que una diversidad de autores asumen el reto de contar la verdad propia a sabiendas, en un mundo que ha pasado ya por el giro lingüístico y el cuestionamiento de las grandes narrativas, de que tal tarea es imposible. Se trata de libros que saben, y lo muestran así, al menos dos cosas que no hay manera de tener un contacto directo con lo real, no al menos sin el lenguaje; y que el yo no es más que una convención, el acuerdo del cual partimos para colocarnos en modo íntimo, aunque transferible, ante el lenguaje. Son libros listos; libros irónicos; libros que cultivan una distancia cuidadosa, a veces elegante y a veces melancólica, frente a lo que saben no pueden ni conseguir ni prometer: verdad. (“El proyecto autobiográfico de Knausgård. Contra la ficción”)

Desde otra perspectiva, Marie Darrieusecq considera a la autoficción como “una variante subversiva de novela en 1ª persona, pues iría derecho a transgredir el último reducto del realismo: el nombre propio” (citado en Alberca 117). De tal manera que el autor del texto se hace otro, desaparece o se esconde en el mismo texto. Vincent Colonna considera que la autoficción es una obra literaria en la que el autor crea un personaje con su nombre y su identidad personal. En los capítulos 2 y 3 profundizaré en el tema de metalepsis pero puedo adelantar que no es idéntica a la autoficción, pues la metalepsis no tiene que ver con intentos de contar la verdad propia sino con la transgresión de niveles narrativos.

Por otra parte, para entender la manera en que la novela se relaciona con otros textos, especialmente con *La guerra no importa*, estudiaré la hipertextualidad, caso particular de intertextualidad, desde la postura teórica de Gérard Genette. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette define a la hipertextualidad como “. . . toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). La hipertextualidad es la relación que se establece entre dos textos, en la que un texto anterior está presente en un texto nuevo, posterior.

El objetivo general de este trabajo es contribuir al estudio de la configuración de identidades en la literatura mexicana del siglo XXI, a partir del cumplimiento de los siguientes objetivos específicos:

1. Mostrar la importancia de la metalepsis en *Verde Shanghai* como un recurso narrativo para la construcción de una estructura novelística compleja.
2. Mostrar que la hipertextualidad es un recurso que sirve para resignificar, en el caso de

Cristina Rivera Garza, los textos propios y los textos de otros escritores, así como para construir un discurso personal.

3. Mostrar algunas de las interpretaciones presentes en *Verde Shanghai*.
4. Estudiar la relación intertextual que hay entre *La guerra no importa* y *Verde Shanghai*; “El último signo”, *La guerra no importa* y *Verde Shanghai*, y estudiar por qué, a pesar de la relaciones existentes, *Verde Shanghai* es otro texto.

La hipótesis de esta investigación es que las identidades en *Verde Shanghai* se configuran mediante la relación con el otro o lo otro. Entiendo la identidad de un objeto cualquiera X como el conjunto de propiedades tales que para cualquier otro objeto Y , si Y tiene esas mismas propiedades entonces X y Y son iguales. Por ejemplo, *Verde Shanghai* tiene un conjunto de propiedades que no son compartidas completamente con *La guerra no importa*, esas propiedades hacen que *Verde Shanghai* sea la novela que es y que no sea *La guerra no importa*. Entonces mi hipótesis es que una parte importante de las propiedades que hacen que *Verde Shanghai*, Marina, Xian y Cristina sean lo que son, son propiedades que tienen que ver con relaciones con lo otro. En el caso de Marina y Xian, lo otro es el pasado. La relación que hay entre ellas y el pasado es distinto ya que Marina olvida porque no quiere saber de su pasado y se aleja de él pero cuando recuerda, inventa. Por su parte, Xian está cómoda con su pasado y eso le permite ser quién es y saber que no quiere ser como Marina.

Este trabajo se integra de la siguiente manera, tomando en cuenta que lo que rige el estudio es la búsqueda de las identidades de la novela, de Marina y de Cristina. En el primer capítulo realizaré el análisis estructural de *Verde Shanghai* para conocer y reconocer la identidad

de este relato compuesto por diversos niveles narrativos. Recurriré a las nociones de intertextualidad e hipertextualidad para entender los mecanismos que unen a *Verde Shanghai* con otros textos. En el segundo capítulo me apoyaré en la perspectiva de Jacques Lacan en *Le stade du miroir* para estudiar al personaje de Marina, de esa manera entenderemos la relación que hay entre ella y Xian. Es necesario acotar que la imagen que Marina identifica como suya es fundamental en la manera en que ella se relacionará con las demás personas y en el papel que ésta asumirá en dichas relaciones. Por último abordaré la noción de metalepsis de tal manera que ésta contribuya a revelarnos cómo funcionan las historias dentro de sus respectivos niveles narrativos, así como las intervenciones de los personajes, los que propician la fragmentación en el relato pero que a la vez contribuyen a la identidad del mismo. La metalepsis es una manipulación o transgresión, como también le llama Genette, y provoca una fragmentación en la novela, ya que ocurren cambios en el nivel narrativo, como la intromisión de la propia Cristina Rivera Garza en la novela, así como los cambios que se presentan en el tiempo del relato.

En el tercer capítulo mediante la noción de la metalepsis de autor se estudiará la manera en que la autora de la novela se relaciona con ésta. Por último revisaremos algunas características de la escritura riveriana, destacando la importancia de la reescritura en *Verde Shanghai*. De manera general, el estudio de la metalepsis y la hipertextualidad nos permitirá adentrarnos en la intrincada estructura de *Verde Shanghai*, así como en los personajes que conforman la historia, los cuales también son complicados. Las tres partes en que dividiré el estudio contribuirán a ayudarnos a conocer la configuración de las identidades de la novela, de Marina y de Cristina.

Antes de concluir debo mencionar que una de las limitaciones que tiene esta tesis de maestría es no considerar a la teoría de género dentro del marco teórico porque de hacerlo complicaría la exposición del trabajo, ya que mi interés no reside en entender a Marina y a Xian

desde su feminidad.

Capítulo 1. *Verde Shanghai* y la configuración de su identidad como novela

. . . una caja de sorpresas perdida entre
fragmentos desiguales de tiempo . . .

Cristina Rivera Garza, *Verde Shanghai*

Verde Shanghai (2011) es la quinta novela publicada por Cristina Rivera Garza, o la sexta si tomamos en cuenta *Desconocer*, primera novela escrita en 1994, la cual todavía no ha sido publicada. En este capítulo me dedicaré a estudiar la estructura de *Verde Shanghai*, lo que también incluye a las relaciones intertextuales que esta novela establece con otros textos. En primer lugar analizaré la estructura de la novela y tres interpretaciones del accidente automovilístico de Marina, acontecimiento que desencadena la historia de *Verde Shanghai*. Posteriormente me centraré en la intertextualidad literaria según los términos de José Enrique Martínez Fernández y en la hipertextualidad desde el punto de vista de Gérard Genette, nociones que utilizaré para estudiar a *Verde Shanghai*. Estos dos puntos de vista se complementan y me permiten abordar, de manera somera, la reescritura, una técnica narrativa muy importante en la obra de Rivera Garza en el que ella como escritora y lectora está muy interesada, misma que utilizó en *Verde Shanghai*, objeto de estudio de esta tesis de maestría. A partir del punto “1.4 Intertextualidad” trabajaré del siguiente modo: primero expondré la familia de nociones teóricas generales que necesite para el análisis en determinado apartado y después las aplicaré en el análisis de *Verde Shanghai*. Procedo de este modo por dos razones, la primera es que es más conveniente para el lector tener primero un panorama general de la teoría a utilizar; la segunda razón es porque de otra manera el análisis no tendría continuidad al presentar primero una

noción, luego aplicarla, exponer otra noción, aplicarla, y así sucesivamente.

1.1 Interpretaciones de *Verde Shanghai*

En esta sección expondré tres interpretaciones del accidente automovilístico que sufre Marina, de esta manera contribuyo a evidenciar la complejidad de la que ya he hablado en la introducción y a la que me referiré constantemente en esta tesis, también argumentaré mi preferencia por lo que llamo interpretación atomista 1.

1.1.1 Interpretación holística

El accidente ocurrió. *Verde Shanghai* se lee de manera lineal. Uno de los hábitos de Marina es hablar, frecuentemente, consigo misma, lo que la vuelve distraída. En el capítulo “1. Una mujer que habla sola”, la narradora dice “Hablabo 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 luego olvidaba sin remedio” (15). Justo en uno de esos momentos de distracción Marina sufre el accidente automovilístico:

Decía, por ejemplo, la Gran Ciudad. Luego: el semáforo. El poste de teléfono. Una esquina. Los camellones. Árboles famélicos. Todas las nubes. Las rodillas. Los pasos. La lechuza vuela. Gestos de mano o de cabello. Los grandes anuncios. Los anuncios pequeños. Se vende. Sentido contrario. Verde. Una boa baila. Se renta. Doble sentido. 60 kilómetros por hora. ¿Cuántos sentidos? Alto. Rojo hexágono.

—Alto —dijo en voz alta—. Alto —repitió.

Luego oyó el ruido de metal contra metal: el estruendo de muchos vidrios rotos. Su voz.

Alto. (15)

El accidente desata el reencuentro de Marina con Xian y con otros personajes. En esta interpretación no hay necesidad de cuestionar los hechos o las acciones de los personajes, sobre todo de Marina; se aceptan las cosas como son y la manera en que son reveladas. La novela se lee de manera lineal, es decir, de la manera en que es presentada, a pesar de las dificultades que eso representa.

1.1.2 Interpretación atomista 1

El accidente es una invención de Marina, producto de su locura. Marina padece de sus facultades mentales y empeora con la muerte de Julia, por lo que debe permanecer un tiempo en una clínica:

Pero antes de que me saque de la clínica para ir hacia el final de la tierra, justo en el momento de salir, me doy cuenta con pasmo de la absoluta soledad de nuestros cuerpos. 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)

Marina, en su demencia y como parte de su estrategia para huir de su pasado, se ha considerado como dos personas distintas (Marina y Xian), de tal manera que al salir de la clínica y como resultado de los tratamientos entiende que debe verse como una sola persona. Respecto a la locura de Marina, en la primera parte de la novela, la narradora menciona:

Yo siempre supuse que Marina huía de algo, pero no de algo externo, sino interno. Creo que así se dice ahora. Algo interno. Quiero decir que no creo que haya cometido algún asesinato o robado un banco a mano armada, sino más bien que sufría de un crimen interno, una especie de fractura espiritual o mental de la cual estaba tratando de escapar. Me gusta eso, la palabra fractura. Pero uno se imagina tantas cosas en estos días. Tal vez estaba aburrida, harta, hasta la coronilla. Tal vez finalmente se empezó a escuchar a sí misma. A saber. (118)

La enfermedad mental de Marina probablemente sea hereditaria pues su madre y su hermano también la padecían. Respecto a la enfermedad mental de su madre, la narradora nos dice que “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. Él la adiestró para reconocerlas. Él le educó los sentidos para poder captar dentro de sí, todo entero, el espanto” (79). Carolina, la madre de Marina, no sólo padecía de sus facultades mentales sino que también era alcohólica, como consecuencia del dolor que le dejó el abandono del hombre amado, el padre de Marina. Siguiendo con la idea de la locura que Marina comparte con su hermano y con su madre, la narradora pregunta, refiriéndose al hermano de Marina, “¿Sabías que el primogénito hace dibujos de pájaros negros dentro de su cuarto mientras la hija menor se va de casa?” (83).

En cuanto a Marina, su locura y su aburrimiento ocasionan que invente el accidente porque “había días en que le resultaba más sencillo imaginar un accidente, que atreverse a cambiar la rutina establecida” (20). Debo hacer énfasis en que Marina está loca e inventa el accidente porque estos aspectos determinan la manera en que estudio y entiendo la obra. Cabe

mencionar que no es la primera vez que Marina inventa el accidente, por lo tanto, no es la primera vez que se cuenta su historia a sí misma y que le cuenta parte de su historia a Cristina, lo que se puede constatar en el capítulo “34. Los veranos son muy locos aquí” Marina se dice, “— Esto es —se dijo en voz alta, vibrante casi . . . Esto es lo que imaginé al final, cuando ya no quedaba nada más que imaginar, nada más que decir” (306). Marina tiene una necesidad muy grande de narrar porque de esa manera reconstruye y recuerda su pasado, en esa reconstrucción va implícita la invención pues ella modifica su historia conforme cree haberla vivido.

El accidente le permite a Marina, mediante sus desvaríos, reconstruir su vida para poder evocar a Xian, su pasado pero un pasado mezclado con lo que ella cree que ocurrió y con lo que ocurrió verdaderamente. Marina vive en esa locura, en esa reconstrucción que ha hecho y busca un interlocutor, el cual encontrará en Cristina, la escritora. Marina, mientras intenta explicarle lo que pasa a Chiang Wei, su primer esposo, se da cuenta de que él no la entiende porque no es la clase de interlocutor que necesita y que ya conoce, “Por un momento no dudó de que se había equivocado de interlocutor. Necesitaba a alguien con más imaginación: alguien para quien ser y no ser no fueran puntos opuestos en una línea recta; alguien que pudiera concebir la peculiar realidad de la ficción. Sus propias reglas” (160). El interlocutor que Marina ya conoce es Cristina, con ella pudo ser libremente sin necesidad de ocultarse. Marina, efectivamente, le contó su vida a Cristina, quién sí es el interlocutor que busca porque estaba interesada en escucharla. A Cristina, la escritora, le interesa la historia de Marina porque le apasiona la locura, pero su “. . . fascinación por la locura provenía de libros y cuentos, no de la vida real” (71). Marina es para Cristina la posibilidad para acercarse a lo desconocido y para experimentar la locura y sus consecuencias, aunque sea de manera indirecta.

1.1.3 Interpretación atomista 2

Marina sueña constantemente con un accidente automovilístico, ya sea el propio —inventado o vivido— o el accidente en el que Julia fallece. Debemos tener presente que Marina no recuerda, quizá por el trauma que le ocasionó la muerte de Julia, lo que desata la enfermedad mental de Marina. Marina sueña con un accidente, ya sea porque sucedió o simplemente porque es un sueño que se repite y que la agobia como consecuencia de la muerte de Julia. La narradora dice “La mujer emergió de entre las sábanas. Un bostezo. La luz de finales de noviembre atravesó las ventanas desnudas de la habitación y se le introdujo en la boca” (17). Marina, al tratar de recordar lo que ha soñado, recuerda fragmentos de su vida y al mismo tiempo inventa lo que cree que vivió o lo que le hubiera gustado vivir.

Marina “Detestaba las mañanas. Ese desajuste momentáneo entre el cuerpo y el lugar del cuerpo. El parpadeo de la conciencia. Y la anticipación. Las mañanas no son más que un accidente . . . ” (18). Para Marina despertar es, aunque no quiera, la posibilidad de revivir el accidente, el accidente en el que Julia muere o el accidente que ella se inventa debido al impacto que le ocasionó la muerte de su amiga Julia, porque ella se ha quedado en ese momento debido al trauma, es decir, el hecho de despertar hace que Marina reviva una y otra vez el accidente porque Marina perdió una parte de sí misma el día que Julia murió.

Para los fines de este trabajo asumo como válida la interpretación atomista 1 ya que ésta me permite estudiar la identidad de Marina y de Xian entendiéndola como la identidad de una sola persona —Marina— que padece de sus facultades mentales y que se define mediante su oposición con lo otro —Xian—. Mediante Xian, Marina puede ser todo lo que no podía ser y puede alejarse del dolor que le provoca la demencia de su madre y su amor desmedido no correspondido. Marina huye de su casa para poder ser libre mediante la personalidad de Xian

pero el accidente de Julia ocasiona que la locura de Marina se desate y que ésta no pueda recordar quién fue. Marina inventa porque quiere reconstruir su pasado mediante lo que cree haber vivido y lo que otros personajes le dicen. La interpretación atomista 1 también me permite darle sentido a la estructura tan compleja de la obra y encontrar una lectura en la que se acomodan pertinentemente los acontecimientos narrados. Esta interpretación contribuye a la configuración de la identidad de la misma porque la obra está armada fundamentalmente mediante el recuerdo y se sabe que no se puede confiar plenamente en él porque está permeado por la subjetividad del individuo que recuerda. Otro aspecto importante en el que me permite ahondar esta interpretación es en la locura que ronda tanto a Carolina, la madre de Marina, a su hijo, hermano de Marina, como a la misma Marina.

Por otra parte, esta interpretación me parece más enriquecedora porque me plantea muchas preguntas, las cuales intentaré mostrar y desarrollar en este trabajo; también me permite explorar a la locura, uno de los temas que Cristina Rivera Garza aborda en su obra. Respecto a este tema, 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).

Si bien, en su obra, Rivera Garza aborda de diversas maneras el tema de la locura, intenta no caer en el lugar común y sólo sugiere la locura de un personaje, pero no lo constriñe a esa etiqueta ya que en él conviven la cordura y la locura. Tal convivencia no es clara y nos hace dudar constantemente, en el caso de *Verde Shanghai* la duda está presente mediante los mecanismos de la analepsis y de la metalepsis, en el primer caso porque mediante la analepsis

evoca constantemente el pasado de Marina de tal manera que hay un vaivén en la narración y esto exige que el lector esté muy atento a la lectura de manera que tenga la habilidad para atar los cabos sueltos. En cuanto a la metalepsis, ésta, entre otras cosas, introduce personajes de otros relatos en *Verde Shanghai* e inserta referencias que podría pasar desapercibidas por quien no las conozca, por otro lado también juega con los niveles narrativos al enlazar diferentes historias que van unidas a la historia principal. La metalepsis hace que el lector dude al reconocer y desconocer tanto a los personajes que pertenecen a otros relatos como a las historias que se insertan y que no le permiten saber se ubica al mismo nivel de lo narrado.

En *Entrevistas con quince autoras mexicanas* de Emily Hind, Rivera Garza dijo “me interesaba, y me sigue interesando, explorar la manera en que tanto los así llamados cuerdos y los así llamados locos construyen un lenguaje a través del cual ambos tomarán identidades específicas en sus sociedades” (191). En *Verde Shanghai*, Rivera Garza busca definir la identidad de una mujer loca que alguna vez estuvo cuerda y que ahora, desde su posición, puede evocar eso que fue y jugar con lo que no fue pero que pudo haber sido o con lo que ella cree, debido a su locura, que fue.

Por otra parte, es necesario hacer evidente la complejidad que la obra riveriana plantea y no se debe olvidar que, en especial, *Verde Shanghai* es una novela que podría catalogarse como de lectura “difícil”, pues requiere una participación activa por parte del lector ya que hay cosas sugeridas y que no son explícitas, de esa manera el lector podrá interpretar la obra y elegir si hay más de una manera de explicarse los acontecimientos. La propia Rivera Garza dice que en este tipo de libros es importante “la implicación audaz y dinámica en un juego de acertijos . . . Es el lector quien, después de un trabajo consigo mismo a través de textos terminará por entregarle al autor la estructura que llamamos novela, el mensaje del mismo” (“La página cruda” 23-24).

Por último, *Verde Shanghai* es una novela compleja cuya estructura tiene un ritmo similar al de la locura de Marina y al de los recuerdos, pues hay cambios bruscos tanto en los narradores, en los acontecimientos que se nos cuentan, así como en la manera en que se inserta y se reescribe *La guerra no importa*. En general, la obra de Cristina Rivera Garza nos lleva por caminos en los que recorreremos la realidad y la ficción, la cordura y la locura, y no sabemos a ciencia cierta cuál es el terreno que pisamos. El lector deberá armar su historia y arriesgarse a recorrer o no el camino que se apegue a ella.

1.2 Estructura de *Verde Shanghai*

Con una lectura lineal de *Verde Shanghai* la historia aparece como un conjunto de historias diferentes, desordenadas e inconexas, lo que sugiere que la estructura de la novela es más compleja. Por eso, para los efectos del desarrollo de mi análisis, trabajaré en asentar el desarrollo de los acontecimientos o fábula. *Verde Shanghai* consta de 34 capítulos repartidos en cuatro partes:

- *I. Originales y copias* comprende del capítulo 1 al 12

En esta parte conocemos a Marina Espinosa, ella inventa el accidente que le cambiará la vida, al menos en su mente, y que la ayudará a reinventarse en el presente mediante los fragmentos de su pasado olvidado y de lo que cree que le pasó. El único herido en el accidente es Rodrigo Salas, quien juega un papel importante en la primera parte porque será, junto con Xian, uno de los personajes que ayudará a Marina a recordar. Instantes después del accidente, Marina ve a Xian, una parte de sí misma que ya no recordaba, aspecto en el que profundizaré en el capítulo 2. Conocemos a Horacio Oligochea, esposo de Marina, y nos enteramos de la peculiar relación que

hay entre ellos, la cual está ligada al silencio. Marina busca y lee *La guerra no importa*, el libro que Cristina, la escritora, le envió. Dicho libro está basado en lo que Marina le contaba a Cristina, y el cual Marina reescribirá en el café Verde Shanghai.

En una visita que Marina hace al café para tratar de encontrar a Xian, intenta hablar con el dueño del café y en su lugar la recibe doña Aída, la esposa del dueño, una mujer que la conoce de antes y que promete ayudarla a encontrar a Xian si accede a hablar con Chiang Wei, su primer marido, el hombre con el que fue comprometida en la infancia.

- *II. El interlocutor* está integrado por los capítulos del 13 al 23

En esta segunda parte, Marina conoce a Chiang Wei y se entera de cómo se realizó el acuerdo matrimonial entre las dos familias. Posteriormente, Marina abandona su casa y se refugia en La Vía Láctea, hotel donde se hospedará y en donde ya ha estado antes con Cristina. Chiang Wei le cuenta a Marina la historia de su abuelo, para así hacerla recordar y poder convencerla de que ya se conocían. En esta parte, Marina también recuerda al viejo que la llamaba *petite*, quien le pedía que le comprara whisky y quien le entregó un maletín con cartas para que se deshiciera de ellas. Chiang Wei la acompaña en la búsqueda de Xian.

- *III. La cosa recordada* consta de los capítulos del 24 al 29

Marina continúa con la búsqueda de Xian. Chiang Wei la acompaña a un bar y ahí se encuentran a Su Muy Key¹, una mujer que formó parte de la historia del abuelo de Chiang; en ese lugar Marina y Chiang Wei se ven envueltos en un problema y son secuestrados por órdenes de Juana

¹ Este personaje alude a la actriz y bailarina exótica Su Muy Key, de ascendencia china, que era conocida como “La Muñequita China”. Fue, junto con Tongolele y otras, una de las pioneras de las bailarinas exóticas en México.

Olivares, una importante líder del narcotráfico. Por su parte, Horacio intentaba que Marina regresara con él y le envía una nota.

- *IV. Andamos perras, andamos diabras* se sitúa del capítulo 30 al 34

En esta última parte, Xian busca a Marina y la espera en el cuarto de hotel en donde ésta se hospeda. Marina y Xian conversan. Xian desaparece. Horacio envía a unos hombres para que secuestren a Marina y la lleven con él. En el último capítulo de esta parte, Marina está sola en una habitación, quizá la de un sanatorio mental, y sabe qué le contará —todo lo que ha inventado y recordado— a Cristina.

1.2.1 *Verde Shanghai* es otros

Ya he hablado de la estructura formal de *Verde Shanghai*, esa que sostiene y da forma al texto, sin embargo, hay otra estructura, la concerniente a los niveles narrativos, los cuales contribuyen a hacer de esta novela un texto aún más complicado. *Verde Shanghai* es tres libros en uno, debido a las relaciones de persona y las relaciones de nivel, como las denomina Gérard Genette. A continuación menciono brevemente los tres libros, en el apartado “2.3.2 Niveles narrativos” del capítulo 2 los expondré detalladamente debido a su pertinencia por la relación que guardan con la noción de metalepsis:

- *Verde Shanghai* 1. Historia de Marina contada por Cristina Rivera Garza

Cristina Rivera Garza escribe una novela titulada *Verde Shanghai*, que se publicó en 2011, en la que narra la historia de Marina Espinosa. En esta novela, Rivera Garza utiliza *La guerra no*

importa 1², libro de cuentos escrito por ella misma, para contar parte de la historia de Marina.

- *Verde Shanghai* 2. Historia de Marina contada por Cristina —*La guerra no importa* 2—

Dentro de *Verde Shanghai* 1 se incluye *La guerra no importa* 1, con ligeras modificaciones de las que hablaré más adelante en este capítulo y en el capítulo 3, esa historia que cuenta *La guerra no importa* 1, corresponde a *La guerra no importa* 2, libro escrito por Cristina, la escritora, personaje en *Verde Shanghai* 1, acerca de la vida de Marina.

- *Verde Shanghai* 3. Historia de Marina contada por Marina —reescritura de *La guerra no importa* 2—

Marina, para poder contar su historia de la manera que ella considera adecuada, reescribe *La guerra no importa* 2, libro que Cristina escribió acerca de ella. Estos tres niveles narrativos de *Verde Shanghai* conforman una parte importante de la identidad de la misma y me servirán de apoyo en el capítulo 2 y 3 de esta tesis.³

1.2.2 Personajes

Los personajes principales de esta novela son Marina Espinosa, Xian y Cristina, la escritora. Los

² La numeración que aparece junto al título del libro de cuentos *La guerra no importa* es mía y corresponde a la necesidad que tengo de explicar cuántas versiones hay dentro del libro. Uso el numeral que aparece junto al título de una obra para referirme a una versión de ella (probablemente dentro de otra obra). Este numeral no debe confundirse con el ordinal (1º, 2º, 3º) que sirve para referirse a los niveles narrativos de una obra.

³ Alguien podría decir que no es que *Verde Shanghai* tenga tres niveles narrativos, sino que a partir del motivo de la novela hay tres focalizaciones diferentes. La focalización implica un cambio en el punto de vista desde el que se narra la historia, en cambio los niveles narrativos del texto colocan a los personajes y a los acontecimientos en distintos planos, es decir, dentro o fuera de la historia principal que se cuenta. Por lo tanto, sostengo que en *Verde Shanghai* hay tres niveles narrativos, ya que se plantean tres maneras de leer la historia de Marina y esa manera de plantearlas está alejada de la focalización porque lo que importa no es desde qué punto de vista se narra la historia, lo que en verdad importa es lo que implica que existan tres niveles narrativos y que la historia de Marina se cuente desde esos niveles narrativos, incluidos en la historia principal. La explicación detallada puede consultarse en el punto “2.3.2 Niveles narrativos” del capítulo 2.

personajes secundarios, Ángeles, Carolina, Chema Lyu, Chiang Wei, Cristóbal Saldívar, doña Aída, el abuelo Chiang Wei, el hermano de Marina, Horacio Oligochea, Julia O Bradaigh, Juana Olivares, las amigas de Marina, las bautizadoras, Lisa, Rodrigo Salas y Su Muy Key. Es importante mencionar a los personajes de *Verde Shanghai* porque, en primer lugar, los mencionaré a lo largo de este trabajo y, en segundo lugar, porque contribuye a la configuración de la identidad de Marina y Xian como la misma persona y a la configuración de la identidad de la novela ya que participan en las historias que conforman la historia de Marina.

1.3 Análisis estructural de *Verde Shanghai*

Para analizar el discurso narrativo de *Verde Shanghai*, utilizaré la propuesta del teórico francés Gérard Genette en *Figures III*, ya que me permite una visión completa de los aspectos que me interesan y que revisaré en este apartado. La propuesta de Genette consta de cinco aspectos, aunque sólo me referiré a cuatro debido a que la frecuencia narrativa no es un aspecto que me permita indagar en lo que me interesa, ya que no se presenta repetición en los eventos narrados, es decir, los acontecimientos ocurren una vez.

1.3.1 Orden

Debemos tener en cuenta que “« Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)” (Genette 77). El orden temporal en el relato, como se mencionó en la cita, corresponde al del relato⁴ y al de la cosa contada, es decir, a la sucesión de eventos en la historia⁵ y al orden de la disposición de

⁴ Genette entiende al relato como el enunciado, el significante o el discurso, es decir, el texto narrativo.

⁵ Genette entiende por historia al significado, es decir, al contenido narrativo.

dichos eventos en el relato.

Entre el orden de la historia y el orden del relato ocurren las anacronías narrativas, las cuales son “les différentes formes de discordance entre l’ordre de l’histoire et celui du récit” (79). Hablar de anacronías narrativas implica tener en cuenta el nivel temporal del relato en el que ocurre la anacronía y al cual denominaremos como “relato primero”, es decir, el nivel diegético o intradiegético.⁶ Las anacronías narrativas son de dos tipos: analepsis y prolepsis.

1.3.1.1 Analepsis⁷

Genette define la analepsis como “. . . toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve . . . ” (82). La analepsis es la acción mediante la cual la narración retorna a un acontecimiento en el pasado, es decir, la analepsis es regresar a un punto anterior en la historia, es recordar.

Verde Shanghai, en gran parte, está construida mediante analepsis, ya que hay una constante evocación a los acontecimientos pasados, a detalles relacionados con ellos, independientemente de si éstos ocurrieron en realidad o de si Marina los está inventando. La analepsis permite que los personajes recuperen fragmentos de su pasado en el presente, es decir, el presente es lo único que tienen y en él recuerdan lo olvidado, ya que su pasado parece no ser fundamental en ellos, salvo como un pasado que se entiende sólo en el presente, en el ahora. A continuación estudiaré los diversos tipos de analepsis que se presentan en *Verde Shanghai*:

⁶ En el capítulo 2 hablaré acerca de los niveles narrativos y los tipos que hay de acuerdo a Gérard Genette y a Jaap Lintvelt.

⁷ En este apartado daré un ejemplo de cada analepsis, de tal manera que pueda mostrar cómo funciona el recurso de la analepsis y el efecto que produce en cada una de las cuatro partes de *Verde Shanghai*.

1.3.1.1.1 Analepsis externa

La analepsis externa es en la que “. . . toute l’amplitude reste extérieure à celle du récit premier” (90). Este tipo de analepsis ocurre cuando la amplitud de ésta es exterior a la del relato primero, es decir, fuera de lo que se cuenta. La información que se está dando no interviene en el relato primero, pero sirve para esclarecer y completar un antecedente.

En *Verde Shanghai*, la analepsis externa es un recurso que encontraremos, principalmente, en Marina, personaje principal, lo que nos permitirá conocerla un poco más, así como conocer ciertos aspectos que la involucran directamente y que son de vital importancia en la historia. Este tipo de analepsis se presenta en veintisiete ocasiones en la primera parte de la novela, */. Originales y copias*. En el capítulo “1. Una mujer que habla sola” hay cuatro analepsis externas, todas le ocurren a Marina:

- 1) Marina habla consigo misma y, al mismo tiempo, recuerda.
- 2) Marina recuerda el accidente.
- 3) Marina repite palabras y recuerda algo, no sabemos exactamente qué es lo que recuerda.
- 4) Una frase hace que Marina recuerde.

En el capítulo “2. El desconocimiento” aparecen cuatro analepsis:

- 1) Marina está en el hospital y recuerda haber visto a Xian.
- 2) Marina recuerda vagamente su infancia.
- 3) Marina recuerda a Rodrigo.
- 4) Marina recuerda que el nombre de Xian la hace pensar en algo.

En el capítulo “3. Escritura como traición” hay cuatro analepsis de este tipo:

1) Marina recuerda cómo se conocieron ella y Horacio:

Noviembre; los pasillos de un avión.

Los dos se dirigían a una Ciudad del Sur y al cuarto de baño al mismo tiempo. Una coincidencia geográfica y orgánica los dejaba de pie en el mismo metro cuadrado de espacio. Estáticos. Mudos. A muchos metros sobre el nivel del mar. Después, ya alrededor del carrusel donde esperaban su equipaje, los dos se habían percatado de que viajaban con una sola maleta y que nadie los esperaba. (37-38)

Esta analepsis externa ocurre cuando Marina está en una reunión con sus amigas y ella, ensimismada, recuerda el momento en que conoció a Horacio. El efecto que produce esta analepsis es el de detener el tiempo de la narración para regresar al pasado y remontarse al momento en el que Marina y Horacio se conocieron. El recuerdo de Marina nos proporciona información que tanto la narradora como Marina ocultaron, dicha información es entregada al lector mediante el recuerdo de Marina, el cual es frío y llano pues al no atribuirle alguna carga emotiva, el lector percibe parte de la personalidad de este personaje. Esta analepsis funciona como un separador inamovible entre las hojas de un libro, el libro es la relación entre Marina y Horacio la cual ya se percibía distante pero con esta analepsis entendemos las condiciones en las que la vida marital de Marina se desarrolla.

A continuación mencionaré brevemente las demás analepsis contenidas en el capítulo:

- 2) Marina recuerda de dónde viene.
- 3) Marina recuerda cómo conoció a Ángeles.
- 4) Marina recuerda que había platicado con Cristina del encuentro que tuvo con Ángeles.

En el capítulo “4. El nombre propio” hay una analepsis:

- 1) Marina visita a Rodrigo y hay un recuerdo de tiempos remotos.

En el capítulo “5. Una ciudad llena de soldados” hay dos analepsis:

- 1) Esta analepsis encierra al menos a otras tres analepsis relacionadas con la historia de Xi'an, la ciudad.
- 2) Marina recuerda a la loca del parque, Ángeles, y al hacerlo también recuerda quién era ella en ese entonces.

En el capítulo “6. He Xian-gu” hay dos analepsis:

- 1) Marina le habla a su amiga, La Llorosa, acerca de su pasado.
- 2) Marina y su amiga buscan información acerca del nombre Xian y encuentran una historia, que es en donde aparece la analepsis, acerca de He Xian-gu.

En el capítulo “7. Silencio matrimonial” hay una analepsis:

- 1) Marina recuerda el día en que Horacio le preguntó de dónde venía.

En el capítulo “9. El acuerdo” hay cuatro analepsis:

- 1) Marina habla acerca de una pequeña parte de la historia de los chinos en la ciudad de México.
- 2) Marina recuerda lo que hacía con Xian.
- 3) Doña Aída le habla a Marina de su abuelo y de lo que éste hizo para esperarla.
- 4) Doña Aída le platica a Marina acerca del acuerdo entre su familia y la de Chiang Wei.

En el capítulo “10. El temperamento científico” encontramos dos analepsis:

- 1) Horacio recuerda la primera que vez transcribió el lenguaje de una afiebrada, la Primera Esposa.
- 2) Horacio recuerda la segunda vez que transcribió el lenguaje de otra afiebrada.

En el subcapítulo “Carta para la desaparición de Xian”, el cual está en el capítulo “11. Carta para la desaparición de Xian” hay tres analepsis:

- 1) Marina comienza a escribir acerca de Xian y recuerda.
- 2) El narrador recuerda cuando conoció a Xian.
- 3) El narrador recuerda los hábitos de Xian.

En la segunda parte *II. El interlocutor* hay diecisiete analepsis. En el capítulo “13. La carcajada” hay una analepsis:

- 1) Marina recuerda los días de incertidumbre que pasó antes de decidirse a llamar a doña Aída.

En el capítulo “14. La araña que ora” encontramos cuatro analepsis:

- 1) Marina recuerda que antes ya había estado en ese mismo hotel con Cristina.
- 2) Marina recuerda que cuando estuvo en La vía láctea, el hotel, con Cristina, le contó acerca de Ángeles.
- 3) Marina y Rodrigo se reúnen. Rodrigo recuerda a Julia y a Marina, juntas.
- 4) Marina recuerda la relación que ella y Rodrigo tenían.

En el capítulo “15. Introducción” encontramos una analepsis externa:

- 1) Chiang Wei le cuenta a Marina acerca de la primera vez que la vio.

En el capítulo “16. *Je est un autre*” hay dos analepsis:

- 1) Cristóbal recuerda, de cierta manera, a Marina
- 2) Marina recuerda cuando el anciano se va.

En el capítulo “17. Hombre oriental mostrando pipas para opio, ca. 1935” hay cinco analepsis externas:

- 1) Chiang Wei le muestra una fotografía a Marina y le habla del hombre que hizo el acuerdo.
- 2) Chiang Wei habla de lo que vivían, años atrás, los chinos en algunos estados de la República Mexicana.
- 3) Chiang Wei le cuenta a Marina la historia de su abuelo, Chiang Wei.
- 4) En la carta que el abuelo Chiang Wei le escribe a Su Muy Key, le habla acerca de las veces en las que la ha visto.
- 5) Chiang Wei habla acerca de la infancia de su abuelo.

En el subcapítulo “El principio”, que está en el capítulo “17. Hombre oriental mostrando pipas para opio, ca. 1935”, hay una analepsis:

- 1) Esta analepsis encierra la mayor parte de este subcapítulo y ocurre cuando Chiang Wei recuerda la historia de su abuelo y con ella parte de la historia de la vida de los chinos.

En el capítulo “18. Currículum vitae” hay una analepsis grande que abarca la mitad del subcapítulo “El recuento de los daños”:

- 1) Chiang Wei habla acerca de la búsqueda de sustento por parte de su abuelo.

En el capítulo “22. Historias con nubes” hay una analepsis:

- 1) Marina escribe, lee y revisa y en esas acciones, recuerda.

En el capítulo “23. Los perseguidores” hay una analepsis:

- 1) Marina le cuenta a Chiang acerca del viejo y de Cristóbal.

En *III. La cosa recordada*, la tercera parte de la novela hay dos analepsis. En el capítulo “24. Las mujeres olvidadas” encontramos una analepsis:

- 1) Su Muy Key recuerda a Chiang Wei, abuelo de Chiang Wei.

En el capítulo “27. Imperativo” hay una analepsis:

- 1) Marina recuerda cuando ve, los trazos, el trabajo de Xian.

En *VI. Andamos perras, andamos diabras*, cuarta parte de la novela, hay dos analepsis. En el capítulo “30. Ella es la mujer que no habla” encontramos una analepsis:

- 1) Marina lee acerca de la captura, ocurrida varios años atrás, de Juana Olivares.

En el capítulo “34. Los veranos son muy locos aquí” hay una analepsis:

1) Marina recuerda lo que imaginó.

En total encontramos cuarenta y ocho analepsis externas en *Verde Shanghai* y no es gratuito ya que esta historia está armada con recuerdos. Si tenemos en cuenta que Marina vive entre el olvido autoimpuesto, en la locura y en una realidad inventada, y que en realidad ha olvidado muchas cosas y otras las ha guardado en lo más profundo mezclando realidad y ficción, entonces podemos entender que *Verde Shanghai* es la historia del recuerdo y de la evocación. Marina se ha dedicado a olvidar lo que era y a reconstruir su pasado mediante el recuerdo de otros. La analepsis externa trata de resarcir el vacío de ese olvido mediante el recuerdo. Hay una acumulación de información que proviene de la analepsis externa, una acumulación de recuerdos que servirán para entender otros aspectos de la historia.

Marina no recuerda su pasado pero no lo recuerda porque sea incapaz de hacerlo sino porque decidió olvidar para protegerse. Posteriormente vinieron el accidente de Julia, que es lo que detona que la locura de Marina se desate, el que Marina quiera ser otra persona para poder olvidar, el olvido y la invención de lo olvidado. A Marina no le gustaba la vida que tenía junto a su madre y pronto descubrió que podía ser otra y que la lejanía le garantizaba serlo sin impedimento alguno; evitaría convertirse en su madre. Y Marina escapa de todo lo que la relacionaría con su pasado pero su pasado es tan fuerte como lo es la locura que ha heredado de su madre.

El pasado de Marina es Xian. Marina se convierte en Xian para alejarse de sí misma pero tarde o temprano se encuentra con ella porque a pesar de todos sus intentos por alejarse de su pasado y olvidarse de él, no puede huir de quien es. Cuando Marina huye, olvida porque de esa

manera evade el dolor, porque al inventarse una nueva vida y una nueva identidad, puede vivir tranquila.

Por otra parte, no podemos olvidar que Marina está loca y que al recordar no sólo recuerda, también inventa lo que cree haber vivido o lo que le hubiera gustado vivir. Cuando Marina recuerda cosas, las cosas o sucesos que la marcaron, también añade o cambia los acontecimientos y al mismo tiempo reconstruye su pasado mediante lo que los demás le cuentan y ella confía en eso, y confía en que en algún punto podrá recordar o evocar. En *Viriditas* Rivera Garza hablaba de la elección del recuerdo: “Con frecuencia uno lee. Uno dice: lo recordaré así” (105). A partir de su locura, Marina recuerda y de esa manera se cuenta de diversas maneras su historia, de las maneras que ya había elegido pero no recuerda haberlo hecho. De esta manera queda de manifiesto la subjetividad de la memoria, aspecto importante en la obra de Rivera Garza, pues no se puede confiar totalmente en la memoria debido a que cada vez que uno recuerda, agrega u omite detalles de lo ocurrido. No podemos olvidar que para que Marina recupere la memoria, los otros personajes, es decir, Chiang Wei, la escritora, Rodrigo Salas y las amigas de Marina, por mencionar algunos, le ayudan al entregarle parte de su pasado mediante la narración de lo ocurrido. Sin embargo, las narraciones de los otros personajes le impiden a Marina recuperar su pasado de manera completa, ya que tales narraciones también están permeadas por la subjetividad de cada uno de los personajes, quienes narran desde su propia perspectiva.

En *Verde Shanghai* el pasado tiene sentido en el presente porque lo que importa es lo que se puede recuperar de ese pasado, no lo que realmente vivió. Si bien la analepsis externa nos entrega información que nos brinda datos que no conocíamos, esos datos nos servirán posteriormente para armar el rompecabezas de *Verde Shanghai*. La analepsis externa es la manera

en que Marina y los otros personajes se reconstruyen, pues a pesar de la enfermedad mental de Marina, los otros personajes están cuerdos y recuerdan pero debe tenerse presente que el recuerdo depende también de la distancia que se tenga con los acontecimientos y si el tiempo ha pasado, quizá no se recuerden todos los detalles pero se recuerda lo más significativo pues se da prioridad a lo que consideramos valioso o a lo que nos impactó en ese momento. El recuerdo no sólo depende de nosotros sino de diversos factores como los aromas, los sabores, la compañía, lo sentimental, etcétera.

1.3.1.1.2 Analepsis interna

La analepsis interna ocurre cuando la amplitud es interior, es decir, cuando ocurre dentro del relato primero. Dentro de este tipo de analepsis encontramos dos: analepsis interna heterodiegética y analepsis interna homodiegética.

1.3.1.1.2.1 Analepsis interna heterodiegética

La analepsis interna heterodiegética ocurre “. . . portant sur une ligne, et donc un contenu diégetique différent de celui (ou ceux) du récit premier” (91). Este tipo de analepsis puede ser acerca de un personaje nuevo que es introducido por el narrador y de quien explicará los antecedentes o acerca de un personaje que ya no aparece en el relato o que se ha perdido de vista y de quien se quiere recuperar el pasado reciente.

En *Verde Shanghai* encontramos este tipo de analepsis en las cuatro partes que la integran.

En *I. Originales y copias*, la primera parte, encontramos ocho analepsis:

- 1) Introduce a Xian en el relato y nos brinda una descripción de ella.

- 2) Nos habla de la escritora y la inserta en el relato.
- 3) Nos habla de Carolina, la madre de Marina.
- 4) Nos presenta la relación entre Carolina y el padre de Xian:

En la cita anterior se introduce por primera vez al padre de Marina en el relato, de esta manera el lector adquiere el conocimiento acerca de la relación que tenían la madre de Marina y él, así como el daño que éste le causó a ella. Esta analepsis sirve para que, mediante el recuerdo, se integre un nuevo personaje a la historia y este personaje, el padre de Marina, se presenta como una pieza fundamental en la vida de Carolina, la madre de Marina, así como en la vida de Marina pues él repercute en la manera de ser de Marina y en la decisión de ésta de no entablar una relación sentimental con un hombre para mantenerse protegida.

- 5) Nos da antecedentes del abuelo de Marina y nos lo presenta por primera vez en el relato.
- 6) Da antecedentes de la Primera Esposa de Horacio, el marido de Marina.
- 7) Da algunos aspectos importantes del pasado del esposo de Marina.
- 8) Nos da información acerca de Xian.

En *II. El interlocutor*, la segunda parte, encontramos cuatro analepsis:

- 1) Nos brinda información acerca de Ángeles y la escritora.
- 2) Nos muestra la relación de amistad entre Julia y Marina.
- 3) Nos ofrece los antecedentes de Rodrigo Salas.
- 4) Nos da información acerca de la infancia de Marina.

En *III. La cosa recordada*, la tercera parte, hay dos analepsis:

- 1) Nos brinda antecedentes acerca de la historia entre Marina y el viejo
- 2) Nos da información acerca de Julia

En *IV. Andamos perras, andamos diabras*, la cuarta parte, hay una analepsis:

- 1) Nos habla acerca de Julia y nos da información que no poseíamos de ésta.

En total hay quince analepsis internas heterodieéticas en *Verde Shanghai*. Vemos que la analepsis interna es utilizada en menor medida, sin embargo, no deja de ser importante la aparición de ésta porque nos obliga a estar muy atentos a los personajes, ya que no sabemos en qué momento se nos puede dar más información acerca de ellos y de qué manera esto repercutirá en la historia de Marina y por consecuencia en la de Xian.

La analepsis interna heterodieética revela, de manera indirecta, más información acerca de Marina y de los personajes que influyen en ella y que la ayudaron a ser quién era y quién no quería ser. La analepsis interna heterodieética produce el efecto de un ligero quiebre en la historia que se cuenta para poder introducir nuevamente a otros personajes. Ese quiebre permite que haya comunicación entre el presente y el pasado, así como entre el nivel narrativo de la historia que se cuenta y el nivel de la otra historia, de esa en donde encontramos al personaje recientemente evocado.

1.3.1.1.2.2 Analepsis interna homodiegética

La analepsis interna homodiegética funciona sobre la misma línea de acción que el relato primero. Existen dos categorías: analepsis completiva o «renvois» y analepsis repetitivas o «*rappels*».

1.3.1.1.2.2.1 Analepsis completiva o «renvois»

La analepsis completiva comprende los segmentos retrospectivos que se llenan después de una laguna anterior en el relato. Estas lagunas pueden ser elipsis puras y simples —alusiones breves— o paralipsis, elipsis laterales, en las que se omite un elemento constitutivo de la situación en un periodo cubierto por el relato.

1.3.1.1.2.2.1.1 Elipsis

La elipsis es una laguna anterior en el relato —alusiones breves—. Encontramos cuatro elipsis en esta novela y todas en el personaje de Marina. Dichas elipsis son alusiones breves a otros personajes o a momentos en el pasado de Marina, en los cuales se profundizará en otros capítulos. Encontramos estas elipsis en la primera parte, *1. Originales y copias*, específicamente en tres capítulos. En “2. El desconocimiento” hay una elipsis:

- 1) Marina recuerda a Xian y habla un poco más de ella, lo que no había hecho antes.

En “3. Escritura como traición” hay una elipsis:

- 1) Se da información acerca de Horacio Oligochea, esposo de Marina.

En “8. Algo destrozado sobre la calle” hay dos elipsis:

- 1) Se da información acerca de la escritora.
- 2) Se da información acerca de Carolina, la madre de Marina.

1.3.1.1.2.2.2 Analepsis repetitiva o « *rappels* »

La analepsis repetitiva es la alusión del relato a su propio pasado, recuerdos a un momento anterior. De este tipo sólo encontramos un ejemplo en el capítulo “8. Algo destrozado sobre la calle”:

- 1) Esta analepsis nos habla del pasado de Marina y del momento en que se fue de su casa.

A manera de conclusión, observamos que en *Verde Shanghai* la analepsis es un recurso que Cristina Rivera Garza, como escritora de la novela, utiliza en su escritura como una señal, un guiño, un posible camino que ilumine la oscuridad en la que nos tendrá. Dicha oscuridad es parte de la estrategia narrativa de Rivera Garza y la metalepsis es un artificio que contribuye a construir este relato mediante los recuerdos. La novela es una suerte de *patchwork* de diversos personajes e historias, los retazos de éstos construyen esa unidad que es la novela y presenta una estructural hipertextual. Toda analepsis está relacionada con Marina y con Xian, y nos revela información necesaria para entender su relación con otros personajes e incluso con ella misma, sin perder de vista que Marina y Xian son la misma persona y que construyen su historia y su identidad mediante el recuerdo.

La analepsis sirve para llenar los vacíos que el relato deja, nos explica de manera breve y fragmentaria lo más importante del pasado de Marina o lo más importante que Marina cree haber vivido. Sin embargo, cabe la posibilidad de que la analepsis sea un recurso de las narradoras, Marina o Cristina, para enfatizar algunos momentos importantes para ellas y son ellas quienes van y vienen hacia los recuerdos y el presente, sin establecer prioridad. El sentido que la analepsis tiene en el texto es el de los fragmentos, es decir, la novela es una novela construida con otros relatos y la analepsis busca que se entienda no la totalidad de Marina sino algunas partes de ella, en este caso, dos: la de Xian y la de ella. La analepsis es un intento por recopilar a través del lenguaje hechos que se desdibujan y se reconstruyen mediante la intervención de los personajes y de las narradoras.

1.3.1.2 Prolepsis

Otro tipo de anacronía narrativa es la prolepsis, que es “. . . toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d’avance un événement ultérieur” (82). Mediante la prolepsis el narrador se adelanta a las acciones, es decir, nos ubica en el futuro al contarnos lo que todavía no pasa, juega con el orden temporal y nos brinda un poco de información. En *Verde Shanghai* sólo encontramos tres prolepsis:

- 1) Nos refiere al accidente que Marina imaginará y que ocurre al inicio de la novela. El relato se adelanta a lo que todavía no ocurre, pero ocurrirá páginas adelante.
- 2) Encontraremos la segunda prolepsis en el transcurso del relato, específicamente en el capítulo “16. Je est un autre”, que pertenece a la segunda parte, en donde Marina se

encuentra con Cristóbal y le enseña el lugar donde vivió.

- 3) La encontramos en el capítulo “34. Los veranos son muy locos aquí”, el capítulo final, en donde Marina se adelanta a lo que ocurrirá, es decir, sabe que Cristina llegará y ella se adelanta a ese hecho.

En *Verde Shanghai* encontramos pocas prolepsis debido a que el relato se construye en el presente pero pensando y buscando al pasado, y en pocas ocasiones alude al futuro. Marina hace una reconstrucción de su pasado, por lo que el futuro aparece casi vedado porque no es prioritario ni para los narradores ni para los personajes. La prioridad de Marina es entender su presente mediante su pasado y al entender su presente, aceptará su pasado. Sin embargo, las prolepsis son significativas porque cambian el ritmo del relato y rompen con él, pues ese constante regreso al pasado y la evocación del mismo nos mantiene en un vaivén y la prolepsis es un alto que se suma a la confusión ya creada.

1.3.2 Duración

La duración del relato está relacionada con el ritmo que éste y la historia tienen. Hay cuatro movimientos narrativos: el sumario, la elipsis, la escena, comúnmente dialogada, y la pausa descriptiva. En este análisis nos ocuparemos solamente de la pausa descriptiva debido a predominan en el relato y aportan información relevante para comprender la historia de Marina. Mediante la pausa descriptiva recuperamos el pasado de Marina, no importa si fue real o es un hecho inventado porque eso también contribuye para configurar tanto la identidad de Marina, de otros personajes y de la novela.

1.3.2.1 Pausa descriptiva

Verde Shanghai está conformada por pausas descriptivas o descripciones, las cuales según Genette “ . . . ne se rapportent pas à un moment particulier de l'histoire, mais à une série de moments analogues . . . ” (133). Este tipo de pausas narrativas no hacen que el ritmo de la obra se vuelva lento. En el caso de *Verde Shanghai* encontramos muchas pausas narrativas que están relacionadas con el pasado de Marina. Las pausas narrativas que están presentes en *Verde Shanghai* pocas veces describen lugares, generalmente describen situaciones en las que se quiere transmitir alguna emoción, también hay descripciones acerca de la apariencia de los personajes, respecto a esto último encontramos varias descripciones acerca del aspecto de Marina y Xian.

1.3.3 Modo

La función del relato es la de contar una historia y el modo en el que se hace es forzosamente el indicativo. El modo narrativo es:

. . . la « représentation », ou plus exactement l'information narrative à ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte. (*Figures III* 183)

En *Verde Shanghai* se combinan el *récit d'événements* —relato de acontecimientos— y el *récit de paroles* —relato de palabras—. El primero se conoce como mimesis, no se percibe la

presencia del narrador y se nos brinda la mayor información posible. En el caso de esta novela, la mayor parte de ésta es así, pero también utiliza el segundo y le otorga la palabra a los personajes:

La adolescente aparecía y desaparecía sin dejar rastros. Marina luchó contra su reticencia de todas las maneras posibles. La conminó a regresar, la sedujo con promesas, le ordenó que volviera la vista atrás, le rogó que se quedara otro par de segundos, la chantajeó, le habló en voz baja, le gritó. Le dijo: Xian. Nada dio resultado. Sólo la aparición del doctor, el tacto abrupto de sus manos, logró interrumpirla.

—No hay nada roto —aseguró al tocarle los pies, los tobillos, los fémures, las rodillas. (23)

En general, la novela está construida mediante el relato de acontecimientos, es decir, hay una narradora omnisciente que nos cuenta la historia y, en menor medida, encontramos el relato de palabras sólo cuando es necesario que el personaje hable, es decir, en los momentos más significativos de cada uno y, al mismo tiempo, de la historia.

1.3.3.1 Perspectiva

La perspectiva del relato se refiere al punto de vista desde el que se cuenta el relato, es decir, al narrador o al personaje desde cuyo punto de vista se orienta la perspectiva narrativa. En *Verde Shanghai* encontramos dos tipos de narrador:

- La narradora omnisciente⁸ es Cristina en los capítulos del 1 al 15, parte del 16, del 17 al 19, del 20 al 26, del 28 al 34 y en los cuentos que integran algunos capítulos: “Algo destrozado sobre la calle”, “La guerra no importa IV”, “VIII”, “La guerra no importa X” (la narradora en segunda persona es Cristina), “La guerra no importa XII”, “El secuestro” y “Los veranos son muy locos aquí”. Como se puede observar, Cristina es la narradora que cuenta la mayor parte de la historia porque Marina le ha contado su pasado y Cristina ha inventado otras partes del mismo.
- Hay tres narradores personaje. La primera narradora personaje —en primera persona— es Marina en “El desconocimiento”, “La guerra no importa I”, “La guerra no importa II”, “La guerra no importa III”, “La guerra no importa V”, “La guerra no importa VI”, “VII”, págs. 205-210, “La guerra no importa X”, “La guerra no importa XIII”, “La guerra no importa XIV”.

El segundo narrador personaje es un personaje que sólo aparece en dos ocasiones en *Verde Shanghai* pero éste ya había aparecido en “El último signo”, cuento *de La frontera más distante*. Este hombre es el Hombre del Árbol, el hombre que busca a Xian. Este narrador personaje está presente en “Carta para la desaparición de Xian”, cuento integrado en “11. Carta para la desaparición de Xian”.

La tercera narradora personaje en primera persona es Cristina en “34. Los veranos son muy locos aquí”, en el fragmento “Esto es lo que imaginé al final, cuando ya no quedaba nada más que imaginar, nada más que decir” (306).

⁸ En el primer nivel, es decir, en el nivel extradiegético Cristina es la narradora omnisciente de la historia que ella quiere contar acerca de Marina.

- El narrador personaje y omnisciente es Chiang Wei, nieto, en “El principio” y “El recuento de daños”.
- Hay dos narradores en segunda persona, Xian en “27. Imperativo” págs. 249-250-254-255, 257 y 258, y narrador omnisciente en segunda persona en “La guerra no importa XI”.

1.3.3.2 Focalización

Verde Shanghai presenta focalización variable porque el personaje focal que cuenta la historia cambia a lo largo de los capítulos y de esa manera podemos acercarnos a la evocación de un mismo acontecimiento dependiendo del punto de vista del narrador en turno. Vemos que:

- En los capítulos del 1 al 15, parte del 16, del 17 al 19, del 20 al 26, del 28 al 34 y en los cuentos que integran algunos capítulos: “Algo destrozado sobre la calle”, “La guerra no importa IV”, “VIII”, “La guerra no importa X”, “La guerra no importa XII”, “El secuestro” y “Los veranos son muy locos aquí”, la focalización está en Cristina quien es la narradora omnisciente.
- En “El desconocimiento”, “La guerra no importa I”, “La guerra no importa II”, “La guerra no importa III”, “La guerra no importa V”, “La guerra no importa VI”, “VII”, págs. 205-210, “La guerra no importa X”, “La guerra no importa XIII”, “La guerra no importa XIV”, la focalización está en Marina, quien narra su propia historia.

- En “Carta para la desaparición de Xian”, cuento integrado en “11. Carta para la desaparición de Xian”, la focalización está en el narrador personaje que sólo aparece dos veces en *Verde Shanghai* y de cuyos antecedentes ya he hablado.
- En “34. Los veranos son muy locos aquí”, en el fragmento “Esto es lo que imaginé al final, cuando ya no quedaba nada más que imaginar, nada más que decir” (306), la focalización está en Cristina.
- En “El principio” y “El recuento de daños” la focalización está en Chiang Wei, nieto.
- En “27. Imperativo” págs. 249-250-254-255, 257 y 258 la focalización está en Xian.
- En “La guerra no importa XI” la focalización está en un narrador omnisciente en segunda persona.

En resumen, *Verde Shanghai* tiene focalización interna variable, lo que contribuye para que la historia sea contada de diversas maneras en los tres niveles narrativos que ya he mencionado y en los que profundizaré en el capítulo 2. La focalización interna variable permite que los acontecimientos sean contados por diferentes personajes, desde su punto de vista, en este caso Marina y Cristina son quienes cuentan la historia desde diferentes ángulos pues la primera es quien conoce totalmente su historia y le ha contado a Cristina sólo una parte; por su parte,

Cristina con el poco conocimiento de Marina cuenta la historia de ésta pero a su manera, con la ayuda de la ficción.

1.3.4 Voz

1.3.4.1 Tiempo de la narración

El tiempo de la narración es importante porque ésta se sitúa en un tiempo específico. *Verde Shanghai* es una narración ulterior, es un relato que utiliza los tiempos del pasado, pero también es una narración simultánea porque ocurre entre los momentos de la acción. Respecto a la narración ulterior, Genette menciona que es una característica propia de los relatos en tercera persona:

L'emploi d'un temps du passé suffit à la designer come telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire. Dans le récit classique « à la troisième personne », cette distance est généralement comme indéterminée, et la question sans pertinence, le prétérit marquant une sorte de passé sans âge. . . (*Figures III* 232)

1.3.4.2 Metalepsis

Los clásicos denominan metalepsis de autor a la acción “ . . . que le poète « opère lui-même les effets qu'il chante » . . . ” (citado en Genette 244). El poeta, o el autor, interviene como personaje en lo que relata. La metalepsis narrativa es una transgresión como “ toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc) ou inversement . . . ” (244). Dichas transgresiones juegan en la doble

temporalidad de la historia y de la narración. Como se menciona en la cita, la metalepsis narrativa es la intrusión del narrador en lo que cuenta o del narratario fuera de su contexto, puede ser también la intrusión de los personajes fuera del texto del que son partícipes. Este tema se estudiará con detenimiento en los capítulos 2 y 3 de este trabajo de investigación.

1.3.4.3 Persona

En *Verde Shanghai* no sólo hay una persona o narrador. En los relatos, el estado del narrador o de la persona depende del nivel narrativo en el que esté ubicado así como de su relación con la historia. En *Verde Shanghai* hay seis narradores. La primera narradora es Cristina, por su nivel narrativo es intradiegético y por su relación con la historia es heterodiegético, por lo tanto es intradiegético-heterodiegético. La segunda narradora es Marina, ésta desempeña la función extradiegético-homodiegético porque nos cuenta su propia historia.

Posteriormente encontramos narradores que intervienen en pocas ocasiones, dentro de ellos está Chiang Wei, nieto, quien es un narrador extradiegético-heterodiegético, ya que cuenta la historia de su abuelo Chiang Wei y en otros momentos es extradiegético-homodiegético porque cuenta parte de su propia historia. Otro narrador es el Hombre del Árbol, el hombre que escribe una carta por la desaparición de Xian, este narrador es extradiegético-heterodiegético porque cuenta parte de su vida con Xian pero el texto se centra totalmente en ella y no en él. Xian también funge como narradora extradiegética-homodiegética porque narra un fragmento de su vida. Por último, también hay un narrador extradiegético-heterodiegético.

Dentro de este apartado de persona encontramos a los atributos clásicos del personaje, información que no brinda una idea general de la personalidad del personaje. En este caso, los

personajes que revisaremos son Marina y Xian.⁹

1.4 Intertextualidad¹⁰

Gérard Genette, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, define a la intertextualidad como:

. . . una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio . . . que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo . . . (10)

Una vez entendida la definición de intertextualidad es que podemos llegar a Martínez Fernández, quien retoma la definición de Pérez Firmat, “T= texto, IT= intertexto y ET=exotexto. El texto sería igual a la suma del intertexto más el exotexto, entendiendo por exotexto «lo que queda de un texto después de haber abstraído el intertexto», es decir, el texto que sirve de marco o de engaste al intertexto y que no es el texto global T” (77). De esta manera, Gutiérrez Estupiñán

⁹ En el capítulo 2 revisaremos los atributos clásicos de los personajes, específicamente, de Marina y Xian, ya que estos atributos contribuyen a la configuración de la identidad de estos personajes.

¹⁰ A partir de este apartado aplica lo que mencioné en la introducción de este capítulo, expondré en primer lugar la familia de nociones teóricas generales que necesito para el análisis y posteriormente las aplicaré en el análisis de *Verde Shanghai*.

propone un esquema en el que establece que la intertextualidad es una relación entre un texto A, texto anterior o subtexto, y un texto B, texto nuevo que es la suma del intertexto y el exotexto:

El subtexto (ST) sería el fragmento textual del texto A que en el texto B funciona como intertexto (IT); quiere decirse que el intertexto es, a su vez, un fragmento textual (dentro de un texto), que guarda algún tipo de relación con un subtexto. El intertexto presupone la existencia del exotexto (ET), que viene a ser el marco del intertexto; exotexto e intertexto formarían el nuevo texto, según la fórmula precedente de Pérez Firmat. (77)

Cuando hablamos de intertexto, debemos tener en cuenta éste se presenta de dos maneras, ya sea como *intertexto marcado o explícito*, cuando aparece ante el receptor como cita y se auxilia por alguno de los marcadores convencionales como el epígrafe, la nota al pie, la cursiva o las comillas, por mencionar algunos, o como *intertexto no marcado o implícito*, cuando el intertexto no aparece marcado como tal y depende de la competencia del lector, la cual lo reconocerá o no.

Quintana Docio propone las siguientes categorías al hablar de intertextualidad:

1. Intertextualidad externa o intertextualidad. Los textos de otros autores se ven afectados por el mecanismo intertextual. Este tipo de intertextualidad puede ser endoliteraria o exoliteraria. La intertextualidad endoliteraria se encarga de la cita y la alusión, o *intertextos literarios*.

Cuando Claudio Guillén habla de la alusión, misma que entiende como la evocación de un texto recordado y la forma más directa de la inclusión es la cita. De tal manera que, “Citar es introducir

el discurso de otro en el propio discurso; de otra manera, es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo sus palabras directamente o sintetizándolas, reelaborándolas, reformulándolas (citado en Martínez 83).

2. Intertextualidad interna o intratextualidad. Los textos de un mismo autor son afectados por el mecanismo intertextual. El autor puede aludir a sus textos, citarse e incluso reescribir alguno de sus textos anteriores, “La «obra» es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero «tejido»” (151-152).

El autor menciona que su interés está en los fenómenos intratextuales que están vinculados con la reescritura y “ . . . a la intención del poeta de orientar y reorientar la lectura de su obra” (153). Lo que el autor distingue como reescritura es “ . . . cuando la escritura previa ha sufrido una transformación notable. Hablamos de reescritura cuando quedan huellas de reconocimiento del primitivo poema y sobre él, operando sobre él (reescribiéndolo) nace un poema nuevo, un nuevo texto” (162).

1.4.1 Procesos intertextuales

1.4.1.1 Des-contextualización y re-contextualización

“El proceso intertextual supone mecanismos de escisión e inserción, de escisión del subtexto y su inserción como intertexto, lo cual puede producir algún obstáculo («ruidos») en la percepción.” (94). De acuerdo con José Enrique Martínez Fernández, para que se lleve a cabo la des-

contextualización, es necesario que en un texto se inserte una cita de otro texto, lo que nos lleva a la re-contextualización de dicha cita, del tal manera que entendemos a estas acciones como un proceso que está compuesto por fases:

En la primera fase del proceso, el texto que sirve de cita (subtexto) sale fuera del contexto lingüístico en el que está inserto, perdiendo parte de los valores significativos adquiridos en relación con el contexto (en el doble sentido de cotexto o conjunto textual — intratextual— y situación histórica y social —contexto situacional) en el que nació, sin despreciar las interpretaciones habidas a lo largo del tiempo. El texto-cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como *intertexto* en un nuevo contexto textual e histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos. Cuando la cita forma parte de la memoria colectiva, la recontextualización funciona, además, en relación con el significado previo, es decir, con el significado que el texto cita tenía en su contexto originario. (94)

En el momento en que una cita de otro texto —subtexto— está en un texto “nuevo”, esa cita se descontextualiza, es decir, pierde el significado primero, el de ese texto al que pertenecía. Dicho texto se vuelve un intertexto al integrarse al “nuevo” texto, ya que se recontextualiza, es decir, adquiere una significación nueva.

1.4.1.2 «J'est un autre»

Otro caso interesante es éste en el que se habla de la relación entre el autor del libro y un personaje o “una figura textual” que se le asemeja. De tal manera que:

“El caso opuesto al «yo-otro» (al «sí mismo como otro», por decirlo con palabras de Ricoeur), puede ser aquel en que el autor produce «una figura textual análoga al productor empírico, verificable en el uso del nombre propio, de las circunstancias biográficas y de la situación de escritura, una estrategia discursiva por la cual quedan homologados hablante y autor real» (citado en Scarano, 1994, 19)

El hablante y el autor real se muestran como la misma persona, lo que se pone de evidencia mediante los desdoblamientos del sujeto o los heterónimos.

1.5 Hipertextualidad

Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, es decir, aquellas relaciones, evidentes o no, que tiene un texto con otros textos. El cuarto tipo de las relaciones transtextuales es la hipertextualidad, la cual es definida, por él, como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14).

Hablamos de hipertextualidad cuando un texto deriva de otro texto y tal derivación puede presentarse de diversas maneras:

1. Un metatexto habla de otro texto.
2. Un hipertexto no habla del hipotexto sin el cual no existiría, pero que evoca sin hablar directamente de él o citarlo, en este caso ocurre una transformación. Tal transformación puede efectuarse de dos maneras: transformación simple o transformación indirecta o

imitación.

2.1 Transformación simple

Consiste en transponer, en el hipertexto, la acción de un hipotexto a otro momento histórico. En la transformación de un texto “. . . puede bastar con un gesto simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora)” (16).

2.2 Transformación indirecta o imitación

En la imitación “. . . es preciso adquirir un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación” (16), es decir, se debe conocer bien el elemento a imitar y dominar la manera de hacer de lo imitado.

1.5.1 Relaciones de transformación y de imitación

Genette aborda los cuatro géneros hipertextuales, dentro de los cuales se presentan dos tipos de relaciones: de transformación y de imitación. Dentro de las relaciones de transformación encontramos a las transformaciones serias, denominadas también como transposición y se divide en tres categorías, de las cuales sólo me ocuparé de la primera:

- Transformación temática (inversión ideológica) en la que la transformación del sentido está ligada al propósito.

Según Genette, un texto literario puede sufrir dos tipos de transformación cuantitativa: reducción y adición. Se debe tener en cuenta que al reducir o aumentar un texto se está produciendo otro

texto que deriva del anterior, el cual puede ser breve o largo.

En el campo de la reducción hay dos tipos de alteraciones reductoras y son la escisión y la concisión. La escisión consiste en realizar una supresión simple, es decir, en quitar una parte al texto. Dentro de la escisión debemos considerar a la auto-escisión la cual consiste en una supresión del texto realizada por el autor del mismo. La concisión consiste en “Abreviar un texto sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero reescribiéndolo en un estilo más conciso” (300). Al hablar de la adición ésta ocurre por medio del aumento, en donde encontramos una extensión temática, lo que es un aumento por adición masiva.

1.6 Intertextualidad en *Verde Shanghai*

Verde Shanghai, de acuerdo con la definición de Genette, es un texto en el que la intertextualidad ocupa un lugar muy importante debido a que está relacionado con otros textos, de la misma autora o de otros escritores, ya sea de manera explícita o implícita. Hay citas y alusiones, por mencionar algunos aspectos. La primera relación que estudiaré, quizá por ser la más evidente y porque es la que me interesa debido al objetivo de esta tesis, es la que tiene con *La guerra no importa*. De tal manera que desde la perspectiva de Pérez Firmat, *Verde Shanghai* es el *texto*, compuesto por el *intertexto* —es el fragmento textual que pertenece a otro texto— y el *exotexto* —lo que queda en el texto después de haber quitado el intertexto—. El *texto* consta de las cuatro partes en las que está dividida la novela y de los 34 capítulos repartidos en ellas, incluyendo los siete cuentos de *La guerra no importa*, que en la novela funcionan como subcapítulos:

I. Originales y copias

1. Una mujer que habla sola

exotexto

2. El desconocimiento	exotexto
EL DESCONOCIMIENTO	intertexto
3. Escritura como traición	exotexto
4. El nombre propio	exotexto
5. Una ciudad llena de soldados	exotexto
6. He Xian-gu	exotexto
7. Silencio matrimonial	exotexto
8. Algo destrozado sobre la calle	exotexto
ALGO DESTROZADO SOBRE LA CALLE	intertexto
9. El acuerdo	exotexto
10. El temperamento científico	exotexto
11. Carta para la desaparición de Xian	exotexto
CARTA PARA LA DESAPARICIÓN DE XIAN	intertexto
12. Cuatro maneras de interpretar la fuga	exotexto
II. El interlocutor	
13. La carcajada	exotexto
14. La araña que ora	exotexto
15. Introducción	exotexto
LA GUERRA NO IMPORTA I.	intertexto
16. <i>Je est un autre</i>	exotexto
LA GUERRA NO IMPORTA II.	intertexto
17. <i>Hombre oriental mostrando pipas para opio, ca. 1935</i>	exotexto

18. Currículum vitae	exotexto
19. Retrospectiva	exotexto
20. La voz femenina que entra por la ventana mientras un hombre y una mujer hacen el amor	exotexto
21. La energía sexual de las palabras	exotexto
LA GUERRA NO IMPORTA III.	intertexto
LA GUERRA NO IMPORTA IV.	intertexto
22. Historia con nubes	exotexto
LA GUERRA NO IMPORTA V.	intertexto
23. Los perseguidores	exotexto
LA GUERRA NO IMPORTA VI.	intertexto
VII.	intertexto
VIII.	intertexto
IX.	intertexto
III. La cosa recordada	
24. Las mujeres olvidadas	exotexto
25. El día más largo	exotexto
26. El día más corto	exotexto
27. Imperativo	exotexto
LA GUERRA NO IMPORTA X.	intertexto
XI.	intertexto
XII.	intertexto

28. Una teoría del amor	exotexto
XIII.	intertexto
LA GUERRA NO IMPORTA XIV.	intertexto
29. El fin de la memoria	exotexto
IV. Andamos perras, andamos diabras	
30. Ella es la mujer que no habla	exotexto
31. Andamos perras, andamos diabras	exotexto
EL SECUESTRO	intertexto
32. Noticias intrascendentes	intertexto
33. Estar en el segundo contiguo	exotexto
34. Los veranos son muy locos aquí	exotexto
LOS VERANOS SON MUY LOCOS AQUÍ	intertexto

Es importante mencionar que los relatos de *La guerra no importa* se incorporan a *Verde Shanghai* como parte de un proceso de reescritura, aspecto en el que profundizaré más adelante en este mismo capítulo y en el capítulo 3. Estos relatos de *La guerra no importa* son el intertexto de *Verde Shanghai* y se presentan como intertextos marcados o explícitos, ya que aparecen con una tipografía distinta a la principal. Sin embargo, para algunos lectores pueden presentarse como intertextos no marcados o implícitos al no tener la referencia acerca de *La guerra no importa*.

En *Verde Shanghai* está presente la intertextualidad interna, que es la relación que se establece entre diversos textos del mismo autor, en este caso de Cristina Rivera Garza. Una de las características narrativas presentes en la obra de esta escritora es que en ella aparecerán, de

diversas maneras, fragmentos pertenecientes a otros de sus textos o incluso textos completos, alusiones a personajes de otras obras, personajes que aparecen nuevamente, lugares, temáticas, e incluso frases. Los aspectos que destacaré son:

- Los nombres y apellidos de los personajes

Cristina

En *Verde Shanghai* aparece por segunda ocasión en la obra narrativa de Rivera Garza el personaje de Cristina, quien sabemos que es una escritora a quien Marina le cuenta parte de su vida, “Supuso que diría: Cristina, tengo algo que contarte” (315). Anteriormente, la escritora Cristina había aparecido, por primera vez, en *La muerte me da* (2008), “—Dígame, por favor, Cristina, quién es ese «todo mundo» que conoce tan bien este tipo de poesía —y entonces me volví a ver a la Detective como si acabara de regresar de un largo viaje o de despertarme de un sueño muy oscuro. Poesía. *Este tipo de poesía*” (33).

Me atrevo a insinuar que Cristina es la misma escritora en las dos novelas y que este personaje, junto con otros, forma parte del directorio de personajes que configuran el mundo riveriano.

Oligochea

En *Verde Shanghai* aparece nuevamente el apellido Oligochea, el cual le pertenece a “—Horacio Oligochea —dijo cuando le extendió la mano—. Soy médico y estoy asistiendo a una conferencia aburridísima” (38). Horacio es también el esposo de Marina.

El apellido Oligochea se presentó antes en *Nadie me verá llorar* (1999). Oligochea es el

apellido de Eduardo Oligochea “médico internista que recibió a Matilda en La Castañeda un 26 de julio” (26). Un aspecto interesante es que en *Verde Shanghai* encontramos el apellido Oligochea en el personaje de Horacio, personaje que también comparte la profesión con Eduardo Oligochea, personaje en *Nadie me verá llorar*.

Xian

En *Verde Shanghai* aparece por tercera vez en la obra narrativa de Rivera Garza el personaje de Xian, sin embargo en esta ocasión conocemos más acerca de ella, “. . . era una joven de cabellos cortos y ojos pequeños que los miraba de frente, sin pestañear. Una mujer envuelta en una gabardina negra que, al pasar a su lado sin virar el cuello, dejó un aroma de nardos a su paso” (66-67).

La primera vez que Xian aparece en el mundo riveriano es en “El último signo”, cuento perteneciente a *La frontera más distante* (2007), en donde es una mujer que desaparece un día de remolino. El personaje masculino, el Hombre del Árbol, dice “—Xian —lo diría en voz alta para nadie—, Xian es una mujer extraña” (199). Por otra parte, es interesante descubrir que este cuento es una parte de la historia de la vida de Xian y que este cuento es el antecedente a “Carta para la desaparición de Xian”, cuento perteneciente a *La guerra no importa* y a *Verde Shanghai*.

La segunda vez que Xian aparece en el mundo riveriano es en *La guerra no importa*, “Xian está tirada sobre la cama, tratando de salirse de la piel del miedo. Terri, por Dios, ya cállate” (60).

- Los lugares

En *Verde Shanghai* hay un café de chinos que se llama Verde Shanghai, lugar donde le ocurren la

mayor parte de los acontecimientos importantes a Marina:

Temió que el café de chinos hubiera sucumbido ante los embates de la pobreza o del tiempo como tantos otros negocios, pero se equivocó. A lo lejos, resguardado entre dos edificios de mayor estatura, el café permanecía ahí, ileso, detrás de los ventanales cuidadosamente aseados. En letras que parecían estar recién pintadas, el nombre del lugar Verde Shanghai formaba un arco en uno de los costados. (70)

En *La muerte me da* se hace mención a un restaurante chino del que no se conoce el nombre, pero que podemos relacionar con el Verde Shanghai, “. . . los ladrillos de la pared del restaurante chino, específicamente los ladrillos de la esquina donde termina el restaurante y detrás de la cual se desdobra, con su estrechez monumental, el Callejón del Castrado. Ya lo llamaban así” (22).

- Frases

En *Verde Shanghai* un capítulo y un subcapítulo se intitulan “Algo destrozado sobre la calle”, en *La guerra me importa* encontramos un cuento con el mismo nombre y en *La muerte me da* hay una frase que incluye ese título, sin hacer referencia alguna al título de *Verde Shanghai* pero quizá sí a *La guerra no importa*, “Para ser algo destrozado sobre la calle sin duda gozabas de un gran sentido del humor” (35).

Respecto a la intertextualidad externa, específicamente a la alusión¹¹, en *Verde Shanghai* encontramos una alusión a *Heartbreak Hotel*, canción interpretada por Elvis Presley, “Te

¹¹ Sólo menciono una alusión, lo que no indica que sólo haya una en la novela.

acuerdas de aquella canción sobre un hotel para corazones rotos?” (29). En lo concerniente a la inclusión, ya se ha dicho que la forma más directa es la cita y en *Verde Shanghai* encontramos una gran cantidad de citas que sirven para reforzar lo que Cristina Rivera Garza quiere decir o quiere que el lector conozca, descubra, entienda y sienta. A continuación mencionaré las citas explícitas e implícitas que hay en toda la novela, dividiéndola en las cuatro partes que la conforman:

- *I. Originales y copias*

En “1. Una mujer que habla sola”, capítulo uno, hay citas de *Historia* de David Huerta, *Fugitives Pieces* de Anne Michaels, *El Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik, *The English Patient* de Michael Ondaatje, *Fundational Problems in the Special Sciences* de John Wheeler, Georgia O’Keeffe, *The Stillest Day* de Josephine Hart, Xian.com¹², *Deshielo* de Claudia Hernández del Valle-Arizpe, *El disco de Newton* de Cristina Rivera Garza y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

- *II. El interlocutor*

Diaries de Ludwig Wittgenstein, *A veces gran amor* de José Agustín Goytisolo, *Antígona* de Sófocles, *Weather. The Nature Company Guides* de Burroughs y Crowder, *The End of The Affair* de Graham Greene, *El árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik, *The Master of Petersburg* de J. M. Coetzee, *View with a Grain of Sand* de Wislawa Szymborska y de *Anil’s Ghost* de Michael Ondaatje.

¹² La referencia fue tomada de *Verde Shanghai*, posiblemente sea un juego de la autora ya que la dirección lleva a otro sitio que no guarda relación alguna con la novela.

- *III. La cosa recordada*

View with a Grain of Sand de Wislawa Symborska, *Wild is the Wind*, *The Stillest Day* de Josephine Hart, *El árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik.

- *IV. Andamos perras, andamos diabras*

Una noticia de Miguel Ángel Morales, “Lola la Chata, emperatriz de las drogas”; *The Body Artist* de Don DeLillo, *Diáspora* de Cristina Peri Rossi y *El árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik.

No podemos pasar por alto el hecho de que al final de la novela hay un apartado intitulado “Citas textuales”, en el que la propia Cristina Rivera Garza coloca las referencias de las cuales ha extraído las citas que conforman su novela.

Por otra parte, hay un proceso de des-contextualización y re-contextualización entre el texto y el intertexto, en tales procesos se recontextualiza la cita y mediante el epígrafe y las cursivas advertimos que es un texto extraído de otro texto, que es lo que pasa con las citas que Rivera Garza inserta en *Verde Shanghai* y las cuales se nos presentan en una tipografía distinta y están separadas mediante un espacio del demás texto.

Martínez Fernández habla de «J’est un autre», como una figura textual que equipara al hablante con el autor real. En *Verde Shanghai* hay un personaje que se llama Cristina y es una escritora, dicho personaje puede homologarse con Cristina Rivera Garza, la autora de la novela. Este aspecto es muy interesante y se abordará en el capítulo 3, con el nombre de metalepsis de autor, fenómeno estudiado por el teórico francés Gérard Genette.

1.7 Hipertextualidad en *Verde Shanghai*

La primera relación hipertextual y la más importante que está presente en *Verde Shanghai* es la que establece con *La guerra no importa*, libro de cuentos con el que Cristina Rivera Garza ganó el Premio de cuento San Luis Potosí en 1987. *Verde Shanghai* es el hipertexto cuyo hipotexto es *La guerra no importa*, en este caso, la derivación que ocurre es contraria a lo que Genette menciona, debido a que *Verde Shanghai* como hipertexto sí cita y sí habla de *La guerra no importa*, su hipotexto. Este hipertexto no existiría sin su hipotexto, ya que como se ha mencionado en reiteradas ocasiones, *Verde Shanghai* está conformada por los relatos que integran *La guerra no importa*.

La relación hipertextual entre *Verde Shanghai* y *La guerra no importa* se da como una transformación seria, conocida como transposición. *Verde Shanghai* es una versión extendida de *La guerra no importa*, específicamente de la historia de Marina. La transposición se presenta como una transformación temática, ya que hay un cambio de sentido porque la historia se centra en Marina y, por consecuencia, en Xian.

Genette menciona que un texto literario puede sufrir dos tipos de transformación y son la reducción y la ampliación. En primer lugar me ocuparé de la reducción, particularmente de la escisión como una supresión simple, que es lo que ocurre con *Verde Shanghai* y los cuentos de *La guerra no importa*.

En *Verde Shanghai*, Cristina Rivera Garza suprime signos ortográficos, los cambia, y reescribe oraciones en la mayor parte de los textos que toma de *La guerra no importa* y lo podemos notar en la siguiente comparación que haré de los textos, en la cual subrayaré las diferencias entre los fragmentos:

“El desconocimiento”, primer relato de *La guerra no importa*:

Lo primero que aquella mujer me dijo fue que esperaba a su hombre. No a su marido, no a su compañero o amigo, dijo sencillamente que estaba esperando a su hombre desde hacía dos horas. Se citaron a las seis, pero todavía tenía esperanzas de que llegara. En realidad no le pregunté nada, 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 lo denominaba—, la única de mis historias que está llena de milagros, dijo, que es como la de todos, la historia siempre repetida del amor, ¿no te parece? (9)

En la primera parte *I. Originales y copias* de *Verde Shanghai*, en el capítulo “2. El desconocimiento” aparece el relato “El desconocimiento” de *La guerra no importa*, del cual tomaré el inicio del relato:

Lo primero que aquella mujer me dijo fue que esperaba a su hombre. No a su marido, no a su compañero o amigo, sino a su hombre. Se habían dado cita a las seis de la tarde y, después de dos horas de retraso, todavía albergaba esperanzas de que él llegara. En realidad no le pregunté nada; 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 la denominaba. (25)

En la comparación anterior podemos observar el proceso de reducción, ya que la autora suprime y cambia cosas del texto original. Por otro lado, esa escisión puede ser considerada

específicamente como auto-escisión, debido a que en ella participa la propia autora, Cristina Rivera Garza. En cuanto al aumento, *Verde Shanghai* sufre una extensión temática en relación a *La guerra no importa*, pues la primera es una novela extensa e incluye textos que no pertenecen a la segunda.

La segunda relación hipertextual es la que hay entre *Verde Shanghai* y *Viriditas* (2011), poemario escrito por Cristina Rivera Garza. Esta relación entre una novela y un poemario ya se había presentado entre *La muerte me da* (2007), novela, y *La muerte me da* (2007), poemario escrito por Anne Marie Bianco, pseudónimo de Rivera Garza. En el caso entre *Verde Shanghai* y *Viriditas*, el primero es el hipotexto del segundo que es el hipertexto. *Viriditas* es un metatexto que menciona a *Verde Shanghai* en diversas ocasiones:

Uno no sabe si inició una mañana de marzo . . . o si inició todavía después, una tarde de junio, cuando las palabras verde y Shangháí aparecieron juntas por primera vez . . .

Pero un libro es un sistema de registro del paso de algunos pocos días: treinta, tal vez treinta y dos días de un verano muy largo. Se resaltan los elementos que han aparecido: un color, por ejemplo; un lugar mítico o fantasmagórico o muy vivo. (11)

Otro momento en el que *Viriditas* evoca a *Verde Shanghai* es “Esta infancia ocurrió en otro lugar. . . Existe un verde que sólo es posible percibir en sueños” (14). Posteriormente tenemos:

Sábado, junio 12, 2010

1:41 PM

Cosa de elevar el rostro y encontrarlo. Un verse así. Desde las banquetas de la noche, los cuatro pasos. Alrededor: las melodías, las voces, los cuerpos. Adentro: el sonido de otro mundo. La rocola es un castillo de cristal. Como desde Shanghái, en el futuro. Como si viera Shanghái en el 2017. Tal vez más tarde, incluso. (15)

Y otro ejemplo más:

Domingo, junio 13, 2010

11:11 am

Cosa de asomarse al plato y encontrarlo. Un verde así. El primer contacto con los labios: una especie de abismo. Antepospretérito. La confusión de la saliva. El quehacer loco de las papilas. El proceso de digestión. *El amor es una mano suave que, lentamente, hace que el destino se aparte*. Ese caer. Ese lento callarse. La lluvia, dulcísima, alrededor. El tono de las voces que vienen desde muy lejos. Shanghái, en efecto. Shanghái en el 2015. comer ahí, teñir. (16)

El tercer tipo de relación hipertextual se establece entre *Verde Shanghai* y *El movimiento antichino en México (1871-1934). Problemas del racismo y del nacionalismo durante la Revolución mexicana* de José Jorge Gómez Izquierdo. En este caso, el hipotexto es el libro de Gómez Izquierdo y el hipertexto es *Verde Shanghai*; el segundo es el metatexto que habla del primero. En tan sólo dos capítulos, “17. Hombre oriental mostrando pipas para opio, ca. 1935” y “18. Currículum vitae”, Rivera Garza nos adentra no sólo en el pasado del abuelo de Chiang, sino

en el pasado de una parte de la historia de México y nos da los aspectos más importantes de éstos, de tal manera que el hipotexto se integra al metatexto y el primero adquiere otra significación lejos del original.

A lo largo de este capítulo hemos comprobado que la estructura de *Verde Shanghai* es compleja, no sólo por la historia sino también por la constitución de ésta. Uno de los aspectos interesantes de ésta novela es su facilidad para entregarnos distintas interpretaciones, las cuales deben ser validadas solamente por el lector, pues es quien decide la manera en que se contará la historia de Marina y de Xian. Por otra parte, la constitución de la novela incluye no sólo su relación con *La guerra no importa* sino con otros textos que enriquecen la novela y que aportan una carga importante de significado, en la que cada cita o alusión nos remite a otro texto y a otras cosas no sólo fuera de la novela sino dentro de la misma.

Verde Shanghai es una novela que desde el presente cuenta una historia fundamentada en el pasado y el recuerdo, la analepsis se convierte en una herramienta muy poderosa para reconstruir el pasado de Marina. No podemos olvidar que la invención va unida a Marina y que mediante ésta y el recuerdo creará una historia en la que la locura tiene una participación determinante.

Capítulo 2. Marina y Xian, la configuración de identidades

Marina y Xian son dos personajes que originalmente aparecieron juntas en *La guerra no importa*, libro de cuentos escrito por Cristina Rivera Garza en 1987 y publicado en 1991. Siete cuentos integran *La guerra no importa*: “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”.

Respecto a Marina y a Xian, en un par de cuentos de *La guerra no importa* ya se sugiere que Marina es reconocida en algunas ocasiones como Xian. Sin embargo, Marina y Xian no conviven en los cuentos y hasta cierto punto podría decirse que en este libro aparecen como dos personajes independientes debido a que los cuentos narran diferentes historias que tienen en común a estos dos personajes. En el caso de Marina, la encontramos en cuatro cuentos. En “El desconocimiento” no se menciona el nombre de Marina pero podemos descubrir que es ella porque Ángeles le nombra así, “Tienes razón Xian —dijo, sin preocuparse por saber si ese era o no mi nombre, bautizándome con todo su poderío—” (11-12). En “Hay algo destrozado sobre la calle” se habla de Marina y se dice que también era conocida como Xian, pero no se dan más detalles acerca de la posible relación establecida entre ellas:

Entre sus ropas todas las credenciales posibles: Marina, estudiante de CCH; Marina, aprendiz de guitarra en los cursos semigratuitos del Seguro Social. “Siempre lleva una encima por si algo pasa y tenemos que reconocerte”, le dijo el hombre. La muchacha sabe que de cualquier manera será inútil, pensarán los transeúntes primero que se trata de un jovencito enclenque y borracho que da tumbos por las calles, después la reconocerán

como Xian los amigos —porque fue el bautizo que recibió en una ceremonia de manos de una sacerdotisa loca hace apenas unos días— . . . (21)

Se menciona el bautizo de Marina y se insinúa que en algunos momentos es conocida como Marina y en otras como Xian. En “La guerra no importa”, Marina es recordada por Cristóbal como “La muchacha de los labios resechos y los tenaces silencios” (30). Marina también recuerda que el hombre, como ella le llama al viejo, la apodaba *petit* [*sic*]. Y finalmente en “Los veranos son muy locos aquí” el personaje es una mujer que dice llamarse María, “Quiere saber su nombre, ella inventa: María” (69), aunque sabemos que su nombre es Marina pero no podemos descartar que su nombre también sea Xian.

Por su parte, Xian aparece también en cuatro cuentos. En “El desconocimiento” Marina se reconoce como Xian:

Fui a enjuagarme la boca al lavabo 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 frente a un espejo en que tantos otros desconocidos seguramente se habían hablado; regresé a donde estaba ella. (13)

En “Hay algo destrozado sobre la calle” se sabe que a Marina también se le identifica con el nombre de Xian. En este cuento el personaje masculino a quien Xian busca, la reconoce como Xian, “No hace el amor Xian, hace la súplica, el ruego; detenme, que tu cuerpo sea el muro de agua que ahogue el desierto, que tu cuerpo sea el velo para poder abrir los ojos” (21). En “Carta

para la desaparición de Xian” se habla de Xian y de sus hábitos, “Me aprendí tu nombre, Xian, observé que tenías hambre —porque después devoraste, sí, devoraste la pizza que te invité a comer, la primera—” (26). En “Andamos perras, andamos diabras”, Xian es el personaje principal, “Xian se retuerce a causa del ardor en el estómago y los intestinos, ¿se podría morir de gastritis o úlcera?” (61).

Posteriormente, Xian apareció, de manera individual, como personaje en otro cuento escrito por Rivera Garza. En “El último signo”, cuento incluido en *La frontera más distante* (2007), Xian es una mujer que desaparece un día de remolino y La Detective se encarga de buscarla. El Hombre del Árbol dice “—Xian —lo diría en voz alta para nadie—, Xian es una mujer extraña” (199), observamos que Xian conserva la personalidad misteriosa que la caracteriza en *La guerra no importa* y también estará presente en *Verde Shanghai*. En “El último signo” encontramos el antecedente a “Carta para la desaparición de Xian” —relato incluido en *La guerra no importa* y posteriormente en *Verde Shanghai*—, es decir, la información faltante que explica cómo desapareció Xian.

Marina y Xian reaparecen en 2011, junto con *La guerra no importa*, en *Verde Shanghai*. Marina se convierte en el personaje principal y, por supuesto, va acompañada de Xian. Aquí la relación entre Marina y Xian es confusa y en algunos momentos parece que son dos personas distintas y en otros se da a entender que son la misma persona. Mediante la interpretación 1, en la que se centra mi investigación, ya he explicado que Marina y Xian son la misma persona en diferentes momentos a lo largo de la vida de Marina.

En el primer apartado de este capítulo, desde la noción teórica de Genette estudiaré a Marina y Xian a partir de la perspectiva clásica de los personajes, también mostraré a estos personajes de manera individual para así reforzar la idea de que en realidad son la misma

persona. El nombre, las características físicas y morales me ayudarán a presentar detenidamente a Marina y a Xian, personajes en los que centraré la mayor parte de mi atención en este capítulo, mediante la información mostrada conoceremos los aspectos primordiales que forman su identidad, lo que me servirá en el siguiente apartado. En el segundo apartado revisaré *Le stade du miroir* de Jaques Lacan y la teoría de la *imago*, la cual me permitirá estudiar a Marina y, por consecuencia, a Xian, así como las *imago*s que las conforman y que permiten que esta mujer se identifique con otros personajes de *Verde Shanghai* y de esa manera configure su identidad que se presenta fragmentada en dos. En el tercer y cuarto apartado abordo la noción teórica de la metalepsis, en el primer caso retomo la teoría que me permite configurar mi estudio y en el segundo reviso esa teoría en *Verde Shanghai*.

2.1 Marina y Xian como personajes independientes

En este apartado utilizo los atributos clásicos del personaje, información que deriva del apartado “1.3.4.3 Persona” del capítulo 1. Los atributos clásicos del personaje son nombre propio, características físicas y características morales, estos datos serán muy útiles para entender cómo se configuran la identidad de Marina y de Xian, así como sus similitudes y diferencias, y, sobre todo, cómo es que esas identidades conforman una sola, la de Marina. La pertinencia de este apartado reside en que una vez que conozcamos a Marina y a Xian será más fácil identificarlas como la misma persona. Este apartado muestra a dos personajes femeninos en los que no me interesa profundizar en su rol de género sino en lo que hace que estos personajes sean ellos y nos otros.

2.1.1 Marina

2.1.1.1 Nombre

Rodrigo habla con Marina y la narradora se da cuenta de que por primera vez utilizaba su primer nombre, “Sería lo mismo si la hubieras contado tú, Marina. Era la primera vez que pronunciaba su nombre original desde el accidente” (139). Sólo se conoce un apellido de Marina, Espinosa, me aventuro a decir que quizá se trate del apellido materno debido a la ausencia del padre.

Marina tiene diversos nombres y sobrenombres que le atribuyen distintos personajes. Marina recuerda que “El hombre me llama Marina, *petite* Marina desde que conoce mi nombre” (184). Horacio, su esposo, la llamó algunas veces como Mar, “. . . que no hacía mucho su marido la había llamado Mar. Un nombre quebrado” (294). En el pasado la reconocían como Marina y como Xian, “[Una muchacha, hija, una adolescente que sale de noche a perseguir fantasmas. Entre sus ropas todas las credenciales posibles: Marina, estudiante; Marina, aprendiz de guitarrista; Marina, nadie . . . Los amigos te reconocen como Xian —el nombre que recibiste en una ceremonia bautismal de mano de una sacerdotisa loca” (81).

2.1.1.2 Características físicas

Marina Espinosa es una mujer joven, quizá está en sus treinta y algo. En algún momento de su pasado, ella se describe como “Soy joven, parece” (184). Marina se describe nuevamente, “Soy pequeña, pequeño mi cabello de muchacho, pequeñas mis manos, mis ojos” (184). En la cita anterior vemos la fragilidad de Marina, su complexión y su apariencia andrógina.

Acerca de los ojos de Marina, cuando Juana Olivares la observa, ésta vio, “Sus ojos minúsculos, de pupilas oscuras, amedrentaban por el blanco tan definitivo que las rodeaba. Un blanco casi iridiscente” (268).

La narradora la describe “Marina se llevó la mano sana al flequillo y luego hacia el cuello de la blusa de manera automática. Parecía una mujer discreta. Pequeña de apariencia, frágil casi. Normal” (47). La apariencia de Marina es frágil, delgada.

Como ya he mencionado, Marina está casada con Horacio Oligochea. Cuando Horacio y Marina se conocieron, él le dijo “. . . nunca había conocido a alguien como tú” (39) y no lo decía de una manera romántica, ni aludiendo a esa frase tan gastada, sino por la manera en que ella andaba por el mundo, “Una muchacha delgada de pequeños ojos color vino oscuro. El cabello corto y la piel un poco grasosa en la nariz y la barbilla. Alguien a la intemperie. No llevaba maquillaje y su arreglo personal sugería descuido o indiferencia” (39). Marina es descuidada en su aspecto físico y en su salud, lo que se refleja en la manera en que Cristóbal la reconoce, “La muchacha de los labios resecos . . .” (155). El descuido al que se hace referencia es una característica de Marina, ya que ella se preocupa más por pensar, por imaginar, por evadir la realidad y evadir lo que ella fue alguna vez. Ya he dibujado un retrato de Marina. A continuación la conoceremos por sus características morales.

2.1.1.3 Características morales

Marina es una mujer huidiza, tranquila, silenciosa, aburrida, independiente y rutinaria. Xian considera que Marina es “—Una de esas señoras jóvenes y aburridas . . .” (220). También piensa que es una “mujer anodina y rutinaria” (246). A pesar de estar casada, Marina pasa la mayor parte del tiempo sola, debido a los constantes viajes que Horacio realiza; Marina no tiene profesión ni trabaja y debido a la condición socioeconómica de su esposo, la vemos desenvolverse sin preocupaciones aparentes.

Marina es libre, no se ata ni a su marido, ni a su pasado. Tiene un fuerte desapego hacia

las personas a pesar de tener amigas pero no mantiene una relación estrecha con ellas, tan estrecha como otras mujeres las tienen. Marina se reúne con sus amigas pero no confía en ellas ni en nadie. Marina sólo confía en una de sus amigas, La Llorosa, cuando siente miedo y se siente atrapada.

Quizá lo que arraiga a Marina a sí misma y la ayuda a ser otras es la escritura, ocupación que comienza a desarrollar cuando relee su historia en las páginas del libro de una escritora. La narradora omnisciente —Cristina— describe a Marina como una mujer solitaria que parece estar desconectada del mundo y de sí misma, y que además está habituada a olvidar, “Hablabla 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 luego olvidaba sin remedio” (15).

Marina no recuerda, las imágenes la rondan y ella las nombra sin saber de dónde vienen o qué relación tiene con ella. La narradora nos muestra que Marina es “Pequeña de apariencia, frágil casi. Normal” (47). Marina se ve como una mujer normal que no presenta indicio alguno de inestabilidad mental aunque Juana Olivares le dice “—Ya me habían dicho que tienes una mente maligna, pero eso no va a funcionar conmigo, Marinita . . . ” (268).

Por otro lado, Marina habla de su opinión acerca del amor, una característica que determinará su relación con los demás y, principalmente, con Horacio, su esposo:

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 minan la cordura y la paz, ese pedazo de ácido ribonucleico que destruye una figura hermosa para convertirla en un

montón de carne macilenta, expectante, sólo deseosa del deseo. (27-28)

Otros rasgos morales de Marina son que no tolera la falta de certeza y nos deja ver que es fácilmente manipulable y débil:

Cuando sus ojos enrojecieron, yo, lejos de sentirme interesada, empecé a molestarme por estar ahí, escuchando tontería tras tontería de una historia un tanto larga, otro tanto amarga. 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. (28)

Xian, personaje del que hablaré más adelante, también describe a Marina y lo hace para decir todo lo que no le gusta de ella y al mismo tiempo hacer una distinción entre las dos:

Detestaba la manera en que Marina caminaba, viendo siempre hacia el frente, como si pudiera flotar sobre las aguas o no tuviera miedo de caerse. Le molestaba esa manera de hablar, suave y recóndita a la vez, como si no pensara en otra cosa más que en escapar de la conversación justo cuando estaba en medio de ella. Le parecía totalmente despreciable que eligiera rosas y coles para recibir de regreso a un marido parco e infiel como si se tratara de un hijo pródigo y, además, bienvenido. Resentía su canina manera de callar, terca, determinada. Odiaba el hecho de que Marina no tuviera un trabajo, ninguna otra actividad productiva en realidad. Marina era, en resumidas cuentas, una pesada. Una de

esas damitas mimadas y aburridas que muy poco sabían de la vida real y verdadera que se vive justo al dar vuelta a las esquinas. (246-247)

Por último, las amigas de Marina también hacen referencia a su tendencia a olvidar y a lo distraída que es, “—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” (20).

Marina inventa un accidente automovilístico porque su vida es plana, aburrida, porque ya había en ella indicios de la locura de la que quiso huir y el accidente le ayuda a recordarse al traer a Xian dentro de su locura, al traer su pasado.

2.1.1.4 Otras características¹³

Marina era friolenta, Horacio “Sabía que Marina era susceptible al frío de maneras que a él le parecían exageradas, francamente incomprensibles” (110). Durante un tiempo, Marina fue alcohólica y en el momento en que es narrada la historia, después del accidente, ella es bebedora ocasional pero antes, en el tiempo en que conoció al viejo del maletín bebía frecuentemente, “Salgo corriendo a comprar whisky y tabacos oscuros; y regreso alborozada y sedienta para después, entre dos o tres palabras, servir el licor en los vasos desechables que he comprado con anterioridad. Luego tomamos juntos hasta ver el sol de nueva cuenta o hasta adivinarlo detrás de las cortinas” (184).

De estas dos características, la relevante es el alcoholismo de Marina porque junto con la locura conforman dos de las características que hereda de su madre y de las que no pudo huir por

¹³ Agrego este punto para complementar la identidad de los dos personajes: Marina y Xian.

más que lo intentó.

2.1.2 Xian

2.1.2.1 Antecedentes

Xian, como ya sabemos, apareció por primera vez como personaje en la obra de Rivera Garza en *La guerra no importa*, posteriormente apareció, por segunda ocasión, en *La frontera más distante* (2008), libro de cuentos. En “El último signo”, cuento perteneciente a *La frontera más distante*, Xian es una mujer que desaparece. El Hombre del Árbol, por mencionar tan sólo uno de sus apelativos, el hombre que la pierde, menciona algunas características de Xian, “Le gustaba la medida de sus movimientos, esa manera suya de moverse entre los objetos del mundo como si estuviera a punto de romperse o de destrozarla. Su voz modulada. La forma en que bajaba la vista frente al halago, el coqueteo o la vergüenza. Sus menudos pasos sobre la duela” (196).

Xian desapareció un día de remolino y el Hombre del Árbol le describe a la Detective¹⁴ la conducta de Xian ese día antes de su desaparición y también le habló de la desaparición misma:

La había encontrado en el restaurante de siempre, un establecimiento pequeño, sin pretensión alguna que, sin embargo, servía platillos de sabores a la vez complejos y delicados que, rápidamente, habían provocado su devoción entusiasta. Entre bocado y bocado habían conversado, como de costumbre, sobre asuntos cotidianos. El clima. El tráfico. La presencia de la pimienta o del clavo. El regusto del ajo. Luego, después del

¹⁴ La Detective es un personaje recurrente en la narrativa de Rivera Garza, apareció en *La muerte me da* (2007) y en varios cuentos de *La frontera más distante* (2008). En “El último signo” se dice que “Tiempo después, justo cuando trataba de resolver uno de los casos más difíciles de su historia, el caso de los Hombres Castrados, la Detective estaría a punto de lanzar su mano, las yemas de sus dedos, hacia la marca del cuerpo de otro sospechoso” (216).

café, habían decidido caminar de regreso, cosa que también hacían con frecuencia. Él tomó su portafolio; ella, su bolso de mano. Cruzaron la avenida y, fue ahí, justo en el camellón de los álamos, que el remolino se formó, súbito y de la nada. Él sólo alcanzó a cerrar los ojos y, por instinto, se aproximó a algo que, segundos después, reconoció como el tallo de un árbol. Supuso que la mujer había hecho lo mismo. (197)

El mismo hombre diría que “—Xian —lo diría en voz alta para nadie—, Xian es una mujer extraña (199). Él tenía debilidad por las mujeres chinas y Xian era una de ellas. Vemos que esta Xian de *La frontera distante* es parecida a la Xian de *La guerra no importa* y de *Verde Shanghai*. Esta Xian tiene el antecedente que nos faltaba, el antecedente a “Carta para la desaparición de Xian” y nos entrega el sobrenombre del Hombre del Árbol, que es quien escribe la carta para Xian.

2.1.2.2 Nombre

No conocemos el apellido de Xian y no tenemos muchos antecedentes de ella pero el personaje masculino de “Carta para la desaparición de Xian” recuerda, “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 —porque después devoraste, sí, devoraste, la pizza que te invité a comer, la primera—, y que tenías, además, una tendencia fundamental hacia el silencio. La barrera” (113).

Respecto al nombre de Xian, ella siempre reaccionaba cuando escuchaba su nombre “—Xian —oyó su nombre, y su nombre, en esa voz desconocida, le sonó distinto . . . Y fue. Sin pensarlo fue. Cuando la llamaban, Xian nunca podía no ir” (237).

2.1.2.3 Características físicas

En *Verde Shanghai*, el hombre que le escribe, el Hombre del Árbol, la carta a Xian, le reclama “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). Xian es de complexión delgada pero tiene una mala condición física, “Pronto se dio cuenta, sin embargo, de que su condición física era patética y dejó de correr porque ya no podía respirar. Se dobló en dos . . .” (238).

Por otro lado, cuando Chiang encuentra a Xian, vio que “La mujer parecía platicar con gran animación, con un hombre del que sólo era visible la espalda. Relajada, con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda y un cigarrillo permanentemente encendido entre los dedos, Xian no sabía que era observada” (211).

En otro momento, el Hombre del Árbol habla del aspecto cansado de Xian, “. . . hasta esas ojeras profundas, misteriosas, alrededor [*sí/c*] tus ojos cansados” (112). Por otra parte, una mujer observa a Xian y “Veía sus cabellos cortos y los lóbulos de las orejas, de donde colgaban un par de aretes de rubíes. Observaba los codos reseco, las muñecas frágiles, los dedos largos, las uñas a medio cortar bajo las cuales se notaban resabios del color aguamarina” (232). Si bien, Xian viste un poco a la moda y cuida los aspectos relacionados con su vestimenta, descuida, debido a su profesión de artista plástica, sus brazos y sus manos.

Sabemos que Xian es una mujer joven, más joven que Marina, delgada, quizá porque no se alimenta bien. Xian viste de manera sobria y pone un poco más de atención, al compararla con Marina, en su apariencia. Posteriormente, cuando Marina se encuentra a Xian en el café Verde Shanghai, nota que:

Se encontraba de espaldas a Marina, frente a la barra y frente al espejo que reflejaba la totalidad del restaurante. La mujer, sin embargo, no la veía. Estaba concentrada en el movimiento con el que se quitaba un abrigo negro que le quedaba grande. Cuando terminó, se arremangó el pulóver guinda hasta los codos. Perlas grises en los lóbulos de las orejas. Las botas color negro y el ajustado pantalón del mismo tono la hacían aparecer casi a la moda. (84)

En otra ocasión, Marina recuerda a Xian y le da envidia lo que vio en ella, “Xian se veía más joven que ella, más moderna, más atractiva. Sus movimientos sugerían cierta capacidad para reaccionar con rapidez ante cualquier estímulo. Un gato. La imagen le causaba envidia. Y, luego, deseo” (87). Marina envidió lo que vio en Xian porque ésta se ve “viva”, activa y dinámica.

2.1.2.4 Características morales

Xian es una mujer independiente, sus acciones evidencian que lo es. Nada la ata ni a alguien, ni a nada. Sin embargo, es una mujer un poco resentida por su condición económica, pero satisfecha consigo misma, ya que hace lo que quiere. Es una mujer joven y desenfadada. Es libre.

Cuando Marina va por Horacio al aeropuerto, éste ve a la mujer de la que Marina le estaba hablando en ese momento y observa que físicamente son parecidas, y que también compartían la falta de piedad, “Y fue entonces, justo en el momento en que le daba la espalda, que recapacité en el parecido. Los ojos de la joven mujer: los ojos de Marina. La piel. La cadencia de los pasos largos. La falta de piedad” (67).

La falta de piedad de Xian se muestra en la indiferencia que ésta tiene por Marina y en general por el mundo. La falta de piedad también está relacionada con esa manera de ver la vida, de juzgar al mundo y a los demás.

El Hombre del Árbol habla de la libertad de Xian y al mismo tiempo de lo caótico de su forma de ser, de su vivir dando tumbos y de su silencio, “Si yo estaba totalmente cercado por tu sombra, gustosa ante tu quehacer anárquico en la casa —ese cambio de muebles, de colores, hasta la reconstrucción del baño fue divertida—; si yo como una bestia dócil admiraba la ingravidez de tus movimientos; tu manera de callar” (113).

Ese mismo hombre habla de la fortaleza de Xian, de eso que ella decía, “Si todo se reducía a ser la mujer fuerte del circo para levantar las pesas, los ademanes diarios” (111). Por su parte, Xian acostumbra huir y el Hombre del Árbol lo relata, “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, estarías de vuelta. Esta vez, sin embargo, todo fue distinto. No me dejaste nada” (112-113). También la califica como “terrible” porque es mala ama de casa, porque no cumple funciones propias de su sexo, pero también habla de su nerviosismo y de sus hábitos, de su descuido:

Y también fuiste terrible, tengo que decírtelo. Totalmente nefasta en la cocina, totalmente ineficaz en el arreglo de la casa, totalmente imposibilitada para estar en calma. Me refiero a ese nerviosismo mudo, a esa tensión que te obligaba a abrir las ventanas —razón por la cual todo se llenaba de polvo, polvo que a ti, insensata, no te interesaba limpiar después. Me refiero a tu estúpido asombro cuando por descuido te cortabas los dedos y brotaba sangre roja, roja, no el líquido blanco de los transfugas. (113)

Ese hombre dice “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” (114). El hombre habla de que Xian era una fumadora compulsiva, “Tú estabas fumando como loca, cigarro tras cigarro, caja tras caja de tus horribles tabacos rubios” (112).

Un aspecto muy importante es que Xian también es una enferma mental. Xian inventa y a veces no puede reconocer si las cosas han ocurrido o si lo ha imaginado, “Xian pensó en el incidente por muchos días, recreándolo en todo detalle hasta hacerlo irreal. Algunas veces se convencía de que nada había ocurrido y, otras, creía con el mismo fervor que todo lo había soñado” (217). Respecto a la tendencia de Xian a inventar y de esa manera recordar, la narradora dijo:

Tenía años recreándola, inventándola, añorándola, con la misma minuciosidad con la que otros atienden las necesidades de un amante caprichoso o difícil de complacer. Tenía mucho tiempo, toda una vida quizá, dentro de su propia invocación. Alguien con el nombre de Marina recorría la Ciudad de Adentro sin ayuda de linternas. Alguien con ese nombre se iba y regresaba en tenues movimientos oscilatorios. A veces se quedaba por mucho tiempo y, otras, apenas si dejaba la huella de su olor tras de su huida. Una paloma nocturna. Una plaga. La detestaba por eso (218).

Xian es una mujer fuerte, responsable, decidida. Xian ha tenido una vida complicada y ha salido adelante por sus propios medios, uno de ellos es la pintura. Xian es una mujer independiente que a pesar de todo no puede evitar caer en los hábitos ya muy marcados de su personalidad como

Marina y es que Xian también inventa debido a su enfermedad mental. Xian es extrovertida y tiene una personalidad complicada y caótica.

2.1.2.5 Otras características

Cristóbal le dijo a Xian que cuando las conoció a Julia a y a ella, “Tú no trabajabas y ella, que yo sepa, nunca ha hecho nada de provecho (290). Así nos enteramos que Xian no trabajaba y quizá a eso y al tiempo difícil que vivió se debe el disgusto que le causa el hecho de que Marina no trabaje, obedece a que ella en algún tiempo tampoco lo hizo pero su situación no era tan cómoda como la de Marina.

Por otra parte, a Xian le disgustan los paisajes y el color, “¿Te disgustan los paisajes? Lo sabía. Demasiado color, demasiados trazos, demasiado óleo. Ya te diste cuenta de que todos estos fueron hechos con la mano derecha, la que pinta en contra del resto del cuerpo” (249). Esto puede ser tomado en cuenta como evidencia de que Xian es zurda y que si pintó un paisaje fue por enojo, como una manera de sacar todo lo que la molestaba.

2.2 Marina y Xian, la misma persona

En los puntos anteriores hemos visto cómo son Marina y Xian, y hemos percibido las similitudes entre éstas. En este apartado justificaré que estos dos personajes son la misma persona, así como el hecho de que Xian es el pasado de Marina y Marina el presente de Xian, aunque se debe considerar que Xian puede convertirse en el presente de Marina y Marina en el pasado de Xian, todo depende de si Marina decide dejar de ser Marina por un tiempo y entonces aparece como Xian.

La interpretación atomista 1, que es en la que se basa esta investigación, sostiene que

Marina y Xian son la misma persona porque Marina está loca y recuerda e inventa su pasado y en ese recordar e inventar evoca a Xian, una parte de sí misma que fue durante un tiempo y quien le hubiera gustado ser en realidad.

Sabemos que Ángeles bautizó, sin razón aparente, a Marina como Xian, “—Tienes razón, Xian —dijo, sin preocuparse si ése era o no mi nombre, bautizándome con todo su poderío—” (28). Posteriormente, Carolina, su madre, habla de Marina, identificada por sus amigos como Xian y menciona a Ángeles, la loca, que la bautizó, “Marina, estudiante; Marina, aprendiz de guitarrista; Marina, nadie . . . Los amigos te reconocen como Xian —nombre que recibiste en una ceremonia bautismal de mano de una sacerdotisa loca. Al final sólo tu padre y yo, sólo ese hombre y yo, sabemos que se trata de ti, la adolescente que no responde, no nos mira y se va . . .” (81).

En el capítulo “22. Historia con nubes”, se habla de los nuevos hábitos de Marina, que son los hábitos de Xian, es decir, vemos la transición que hay entre estos dos personajes, de Marina a Xian:

Los nuevos hábitos emergieron poco a poco, pero Marina no los notó sino hasta que estuvieron todos completos frente a sí. Se trataba de cosas intrascendentes, ciertos gestos, movimientos, reflejos, cuyas sutiles transformaciones sólo ella era capaz de notar. Estaba, por ejemplo, esa manera inédita de tomar la taza de café, evitando usar el asa; o el rito de caminar mientras recorría calles llenas de gente, más veloz ahora, impregnado de una ligereza antes desconocida. Una mañana descubrió que la raya que dividía su cabello en dos se había mudado del lado izquierdo de su cabeza hacia el centro. Miraba al cielo con mucha frecuencia en esos días. (190)

Tales nuevos hábitos de Marina obedecen a su inestabilidad mental y a esa costumbre de ser otra, de despojarse de quién es para poder sentirse protegida. Tales cambios de Marina son el paso de Marina a Xian, lo que nos demuestra que en realidad son la misma persona.

La Llorosa le dice a Marina, acerca de ella y de Xian, “—Porque es evidente que se trata de dos, ¿no es cierto? (61). Para la Llorosa es claro que se trata de dos personas, para Marina no. En otro momento, Marina piensa en *La guerra no importa* y se explica que “Claro que se trataba de ella. Por supuesto que Marina la del libro y Marina la de fuera del libro eran la misma persona. Tan cierto era eso como que no había relación alguna entre las dos” (160). De esta manera encontramos que Marina acepta que el libro está relacionado con ella y que ese personaje del libro es ella pero también reconoce que no hay relación entre las dos porque la mayor parte de las cosas narradas son obra de Cristina, aunque no podemos olvidar que Marina padece de sus facultades mentales y, posiblemente, no recuerda qué es verdad y qué es mentira.

Ya sabemos que Xian y Marina son la misma persona, como una evidencia más tenemos el que Xian recuerde haber estado en ese bar:

Xian no pudo evitar pensar en la coincidencia. El déjà vu.

—¿Ya habías estado aquí, verdad? —la mujer hacía como que preguntaba pero en realidad lo afirmaba. No esperaba ninguna respuesta.

—Mauricio, por favor —le dijo al mesero cuando estuvo lo suficientemente cerca como para que pudiera tomarlo del codo (233).

Por último, después de que Marina y Xian hablan, ésta última desaparece porque Marina ya no

necesita recordar su pasado, porque Marina ya recuerda:

—Me persigues.

—Y tú a mí.

—Deja de decir lo que acabo de decir.

Las dos guardaron silencio. ¿Podrían los muertos enterrar a sus muertos? ¿Podrían, de verdad, con esa carga?

—Si no estuvieras aquí, seguramente te habría inventado —dijo Marina mirándola de frente.

Si la invento es porque no existe./ Y ésa es razón suficiente para inventarla. (281)

En la cita anterior se hace referencia a la necesidad de inventar a alguien porque no existe y eso es lo que Marina/Xian hacen, pues se inventan vidas que no existen para poder llevarlas a cabo de esa manera.

A pesar de que Marina es insegura, tímida, aburrida. Xian es decidida, atractiva. Marina y Xian son distintas moralmente pero idénticas físicamente, sin embargo, son la misma persona. Se complementan y la identidad de la entidad que forman ellas dos como una sola, se construye a partir de la relación que existe entre las dos. Marina es el presente de Xian y Xian es el pasado que Marina ha olvidado y del cual ha huido para protegerse y no ser como su madre.

2.3 *Le stade du miroir* de Jacques Lacan y la teoría de la *imago*

Jacques Lacan plantea que el estadio del espejo comienza cuando “. . . le petit d'homme à un âge où il est pour un temps court, mais encore pour un temps, dépassé en intelligence instrumentale par le chimpanzé, reconnaît pourtant déjà son image dans le miroir comme telle” (93). De acuerdo con Lacan, el estadio del espejo es una identificación, es decir, “la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image” (94). Específicamente, en el estadio del espejo se identifica como sujeto al niño que asume la imagen de sí mismo, la cual se le presenta en el espejo. Sin embargo, esa imagen será identificada como *imago*, la cual es una imagen que sirve para hacer identificaciones. La imagen primera, por llamarla de alguna forma, servirá para que el sujeto pueda, posteriormente, identificarse con otras cosas o personas similares que representen esa imagen. La función de la *imago* es la de establecer una relación entre el organismo y la realidad. En este caso, la función de la *imago*—ver su imagen en el espejo— es la de establecer una relación entre el organismo —niño— y la realidad. La función de ver su imagen en el espejo permite que el niño se identifique con un sujeto. La función del estadio del espejo es un caso particular de la función de la *imago*. La *gestalt* es la forma total del cuerpo del sujeto y determina las identificaciones futuras —o secundarias—, ya que representa la permanencia mental del yo, forma primera con la que se identificó en el espejo, y prefigura su destino alienante. Las identificaciones futuras serán aquellas imágenes que coincidan con la forma total del cuerpo, es decir, todo aquello que se acomode a esa forma total. El sujeto olvida que tiene lo que no forma parte de la identificación o de las identificaciones actuales.

La imagen del espejo permite que se forme algo que está entre el *ello* —expresiones psíquicas de pulsiones y deseos— y el organismo. La *imago* permite que se forme el *yo* —entidad física que regula el ello para poder vivir en la realidad—. El *yo* permite satisfacer pulsiones y

deseos dentro de los marcos que la realidad lo permita.

Por otra parte, Lacan también habla de las identificaciones secundarias —cuya función resulta de vital importancia para el apartado 2.4.1 de este capítulo— con las cuales se refiere a la familia, los amigos, etc., es decir, el sujeto se identificará con ellos y las imágenes asumidas no son las del sujeto mismo. Debemos entender que tales identificaciones secundarias son posibles porque el sujeto primero pudo identificarse consigo mismo y las identificaciones secundarias representan algo similar a lo que es el sujeto.

2.4 Marina desde la perspectiva de *la teoría de la imago*

Antes de desarrollar este punto me interesa reflexionar un poco acerca del siguiente fragmento de “LA GUERRA NO IMPORTA. X.”, incluida en el capítulo “27. Imperativo” de *Verde Shanghai*, en donde Marina hace un descubrimiento de sí misma:

En una orilla de la estancia, entre pared y pared, se sostiene un gran espejo ovalado frente al cual todos pasan a la distraída, pero dentro del cual se observan detalladamente. Frente al espejo, días después, conoceré mi cuerpo. Julia lo devela, lo des-vela, y me consagra una posibilidad antes desconocida: la de inventar una historia no impuesta, la de destruir su único gran descubrimiento: el ser uno, solamente uno, solo, uno y no muchos. (251)

En este fragmento, Marina vive en un departamento con Julia, quien es reconocida también como Terri, y otras personas más. Lo que me llama la atención es la presencia de un espejo en el que todos se observan detalladamente pero, principalmente, en el que Marina conoce su cuerpo, como ella misma lo menciona. Este espejo me parece una alusión al estadio del espejo de Jacques

Lacan pero mi reflexión va más allá de eso porque el hecho de que Marina conozca su cuerpo, me hace pensar que es justo el momento en el que se reconoce, es decir, asume la imagen que ve en el espejo. Y aunque Marina ya es una joven cuando reconoce su imagen en el espejo, para mí representa su infancia, el momento en que el niño se ve en el espejo por primera vez. Marina se acepta como una persona que puede ser varias personas y que puede inventar una historia acerca de sí misma pero no sólo porque puede hacerlo sino porque padece una enfermedad mental.

Como ya se sabe, Marina es el personaje principal en *Verde Shanghai* y este apartado está dedicado a entender cómo y en qué se ha identificado con otras personas, para eso recurriré a la teoría de la *imago* y la *gestalt*, entendida como lo he explicado en el apartado anterior. Debemos tener en cuenta que las identificaciones de Marina con otras personas nos sirven para entender de qué manera eso ha repercutido en su personalidad y cómo es que eso determinó lo que es ahora.

Sabemos que Marina y Xian son la misma persona, y que en el momento en el que ocurren las acciones Marina se sabe Marina pero antes e incluso después fue Xian. Para entender todo esto debemos tener presente que a lo largo de su vida Marina ha sido identificada de maneras similares.

2.4.1 Identificaciones que algunos personajes hacen de Marina

Debido a que no hay muchas referencias a la infancia de Marina, tomaré en cuenta las identificaciones que otros personajes hacen de ella y de esa manera veremos su impacto en la formación de su identidad. En primer lugar coloco la identificación que Chiang Wei hace de ella al recordar la primera vez que la vio, cuando ésta era bebé, “Abajo de las mantas estaba tu rostro, tú, sin risa ni expresión” (148). Tal recuerdo muestra dos características muy importantes de Marina, su seriedad y su indiferencia.

Por otra parte, Chiang Wei y Cristóbal se refieren al carácter “difícil” y enigmático de Marina. Chiang Wei le dice “—Parece que vienes de otro planeta . . .” (128). Cristóbal subraya que “Marina siempre se las arreglaba para salir con algo inesperado. Seguía siendo tan difícil ahora, como lo había sido entonces, adivinar las rutas de su cabeza” (139).

La narradora, Cristina, define a Marina como “Esposa de médico. Horacio” (39). Doña Aída, la dueña del Verde Shanghai, le dijo a Marina “—Todos ustedes son iguales, huyen, se la pasan ocultándose y luego se presentan con nombres distintos —la voz se le agitaba dentro de la garganta—” (92). Doña Aída se refiere a la familia de Marina y a su tendencia a huir y a ocultarse, y podemos entender que presentarse con otro nombre también es una manera de ocultarse, lo que le enseñaron a Marina a hacer y lo que posteriormente se volvería su modo de vida.

Respecto a la predilección que Marina tenía por la soledad y que puede no ser tan evidente, debemos tener en cuenta que la mayor parte del tiempo ella vive sola y con límites en sus relaciones personales, “—Lo que pasa, Marina —dijo Chiang atreviéndose a tocar el dorso de la mano femenina—, es que estamos muy solos. Tan solos que no podemos ni siquiera recordar” (212). A pesar de que está casada con Horacio, vive sola debido a los constantes viajes de trabajo de su esposo.

Horacio hace referencia a lo aburrida que es Marina ya que tiene una rutina establecida que sigue escrupulosamente, a su monotonía, a su forma de ser rutinaria, “Estaba acostumbrado a su rutina, al ritmo sosegado que había establecido en su hogar” (107). Marina es reconocida como una mujer muy distraída, respecto a ello tenemos las palabras de una de sus amigas y de Horacio, su esposo. Una de sus amigas, de quien no conocemos el nombre, la identifica como una mujer muy distraída, “—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” (20). Horacio también hace referencia a su distracción y piensa que “Su distracción legendaria, a veces, alcanzaba el límite de la grosería” (110).

Otra característica de Marina es que es descuidada no sólo en su aspecto físico sino, y quizá sea el más importante, en su manera de vivir y en su cuidado. Chiang Wei le dijo “—Eres descuidada. ¿Por qué no has comido nada?” (172). En otro momento, la narradora en su papel de escritora se pregunta y al mismo tiempo califica a Marina, “¿Qué le podía contar esa amiga desgalichada y hosca que no le hubiera contado antes?” (132).

Por otra parte, Carolina, Lina o Na, la madre de Marina, identifica a Marina con la siguiente *imago*:

[Una muchacha, hija, una adolescente que sale de noche a perseguir fantasmas. Entre sus ropas todas las credenciales posibles: Marina, estudiante; Marina, aprendiz de guitarrista; Marina, nadie. Tu padre lo aconsejaba: siempre lleva una identificación encima por si algo pasa y no podemos reconocer el cuerpo. Pero tú sabes que de cualquier manera eso es inútil. Los transeúntes piensan que se trata de un jovencito enclenque y borracho que da tumbos por las calles. Los amigos te reconocen como Xian —el nombre que recibiste en una ceremonia bautismal de manos de una sacerdotisa loca. Al final sólo tu padre y yo, sólo ese hombre y yo, sabemos que se trata de ti, la adolescente que no responde, no nos mira y se va]. (81)

Tal *imago* es, sin duda, la *imago* de Marina, pues sabemos que Marina siempre huye y que en

unos momentos es Marina y, en otros, es Xian. También Carolina menciona las diferentes facetas de Marina, ya sea como adolescente, estudiante, hija, entre otras. Tales facetas no sólo la presentan como diversas mujeres que forman parte de la entidad que constituye a Marina como una sola persona que puede ser varias dependiendo el momento y la situación. Una parte importante de las identificaciones que hacen de Marina es su aspecto andrógino, lo que encontraremos en otras ocasiones más.

Finalmente abordaré la locura de Marina, a la que se refieren al menos tres personajes. Horacio, el esposo de Marina, le dice “—Me preocupas, Mar —le dijo Horacio la noche en que decidió regresar al barrio Chino—. Tal vez deberíamos consultar a un especialista, ¿no te parece?” (88). La narradora, que asumo es Cristina, dice “Que Marina tenía otro lugar dentro de sí misma y afuera de sí misma” (116). Y también, en otro momento, señala, “Yo siempre supuse que Marina huía de algo, pero no de algo externo, sino interno” (118). Juana Olivares hace lo propio y le dice a Marina “—Ya me habían dicho que tienes una mente maligna, pero eso no va a funcionar conmigo, Marinita—dijo” (268).

Esto es tan sólo un acercamiento a la *imago* de Marina y a sus identificaciones secundarias. En los siguientes dos apartados reuniré más información que me servirá para conformar la identificación de Marina y aventurar algunas conclusiones que se reforzarán en los apartados siguientes de este capítulo.

2.4.2 Identificaciones que Marina hace de sí misma

Marina ha reconocido una imagen de sí misma y eso se hace evidente cuando ella se describe. El hecho de que Marina se reconozca de esa manera permite que pueda identificarse con otras personas y que tenga afinidad con ellas. Ya he mencionado que una de las características de

Marina es que habla sola, característica de la que ella no se había percatado, “. . . sólo se dio cuenta de que hablaba sola cuando alcanzó a escuchar los eco de su propia voz enronquecida” (137).

Marina es una mujer reservada y que habla poco. Ella no sabe en qué momento decidió ser así, “¿Cuándo había decidido callar? . . . A veces, sin embargo, creía que la decisión de callar había sido tomada antes del viaje, que la Ciudad del Sur era el resultado y no la causa” (62). Por otra parte, Marina alude a que puede matar a alguien al recordarlo u olvidarlo si así lo desea, pues sabemos que ella olvida lo que la lastima y a quien la lastima, de esa manera ella dice “Tengo el poder de matarlo o definitivamente o de conservarlo en la vida de la memoria si ése es mi gusto” (206).

En cuanto a la profesión de Marina, ella confiesa “Yo en realidad no hago nada —añadió con un mohín reticente en el rostro” (38). En lo relacionado a su enfermedad mental, “Frente al espejo, mientras se cepillaba el cabello, la mujer se convencía de que lo suyo era mental, resultado tal vez del aburrimiento, tal vez de la nostalgia” (87). Marina sabe que su esposo la considera loca y ella le reclama “—Tú lo que quieres es encerrarme en un hospital psiquiátrico —le contestó al fin, con una firmeza que la asustó” (88). Marina también se reconoce como “—No eres más que una esposa que huye de su casa —le dijo al espejo” (135). Ella se reduce al papel que tiene en relación con Horacio, su esposo. Marina sabe que tiende a olvidar y que “Necesitaba decirle a alguien que no sabía cómo contarse la historia de sí misma” (137). Finalmente, Marina, en su faceta de Marina misma y también de Xian, con ayuda de Xian se definen como:

—Dubitativa.

—Insegura.

—Incierta.

—Sin convicción alguna.

Las mujeres se definían (280).

Marina se reconoce como dubitativa, insegura, incierta y sin convicciones. Por otra parte, es necesario mencionar que Marina no se identifica con su madre, al contrario, Marina busca por todos los medios no parecerse a ella, para eso utilizaré las imágenes de Carolina y las compararé con Marina, de esa manera podremos entender a esta última.

Marina dice que su madre “—Amaba a mi padre de una manera extraña —le había dicho sin verla a los ojos, concentrándose en el fondo de la taza de té—. Enfermiza.” (70). Marina es renuente al amor por eso considera que la manera de amar de su madre era extraña y respecto a esa manera de amar, Marina dijo:

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 minan la cordura y la paz, ese pedazo de ácido ribonucleico que destruye una figura hermosa para convertirla en un montón de carne macilenta, expectante, sólo deseosa del deseo. Eso que es peor que la heroína y nadie se preocupa ya por ello. (27-28)

Marina cree que el amor acaba con las personas, tal como el amor que su madre le tenía a su padre acabó con ella. Respecto a Carolina, la madre de Marina, ésta la describe de la siguiente

manera:

[Una mujer tras la ventana, mamá; una mujer muy sola que alguna vez tuvo un nombre, Carolina. El nombre que el tiempo y el cariño fueron devastando, Lina. Hasta que finalmente llegó el otro, el hombre amado, la bestia dócil y amarga que quebró como una vara las dos sílabas y conservó la última para llamarla Na. Na: un rostro que ha cubierto el polvo hasta difuminarlo . . .

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. Él la adiestró para reconocerlas. Él le educó los sentidos para poder captar dentro de sí, todo entero, el espanto. Cuando ella empezó a saber, sin embargo, él desapareció. Entonces se dejaron de escuchar los golpes sobre las paredes, el griterío vespertino, el llanto, los susurros de auxilio. *Por lo que más quieras*. Entonces desaparecieron las amenazas que los obligaban a esconderse en la cocina, abajo de las camas, dentro de los clósets. Y se diluyeron los sollozos del hombre, su súplica enferma, su derrota. *Por lo que más quieras, Na. Muérete conmigo . . . (79)*

La cita anterior nos revela que Carolina estaba loca y que había amado ciegamente al padre de Marina, quien la golpeaba y posteriormente la abandonó. Carolina se olvidó de sí misma al enamorarse tan perdidamente del padre de Marina, incluso se olvidó de sus dos hijos. El amor desmedido que Carolina tenía por el padre de Marina la lleva a desposeerse a sí misma:

Pero ella le había amado, le había dado dos hijos, le había entregado su nombre. La

locura. No pudo deshacerse de su encanto, de su herida. [Una mujer que lo perdió todo, mamá; . . . Ahora una botella de ron barato en tu mano derecha y esos labios que se impactan sobre el orificio del cristal. Una mujer que grita sin apenas alzar la voz, que escupe y escupe un abandono incomprensible sobre una muchacha que no entiende, no puede. (80)

La locura y el amor llevan a Carolina al alcoholismo.¹⁵ Por eso, Marina huye, entre otras cosas, de lo que cree que podría ser su vida, de esa “herencia” que no quiere. Marina sabe que no quiere convertirse en una mujer como su madre y lo consigue salvo por la locura que también está presente en ella. Marina logró no ser casi todo lo que su madre era, pues no pudo huir de la locura. Marina sí es una enferma mental, tal como su madre y su hermano, “En ese momento lo decidió: prefería su desvarío a la locura propia. De inmediato, sin embargo, se contradijo” (200).

2.4.2.1 Identificaciones entre Marina y Xian

Este apartado es necesario ya que sostengo que Marina y Xian son la misma persona, por ello es importante destacar las identificaciones que Marina hace de Xian y las que Xian hace de Marina. Sabemos que Marina y Xian son idénticas físicamente, para eso recorro a la definición de la *gestalt*, que es la forma total del cuerpo. Marina ve a Xian y reconoce el parecido entre ellas, “Xian se veía más joven que ella, más moderna, más atractiva” (87).

En otro momento, Marina se encuentra con Xian y la ve “. . . era una joven de cabellos

¹⁵ Hay una similitud entre Carolina y Ángeles, la loca que Marina conoció en un parque, quien esperaba a su hombre y la bautizó como Xian, Carolina y Ángeles se asemejan porque la segunda es “. . . una mujer loca que sufre y se burla y se desnuda” y “. . . parecía necesitar sólo alcohol y a su hombre para mantenerse viva. Seguramente era una idiota o una loca, o ambas cosas . . .” (32).

cortos y ojos pequeños que los miraba de frente, sin pestañear. Una mujer envuelta en una gabardina negra que, al pasar a su lado sin virar el cuello, dejó un aroma a nardos a su paso” (66-67). La apariencia de Xian y la de Marina es la misma, dependiendo del momento en que se encuentren, sobre todo cuando, en los recuerdos, coinciden en edad.

Marina “Pensó en Xian y los lienzos en los que plasmaba algo que nunca vio; Xian y su soledad cubierta en tonos aguamarina; Xian que tenía otras cosas que hacer, compromisos, fechas” (294). Marina podía darse cuenta de la soledad de Xian, esa soledad que Xian ocultaba al decir que estaba muy ocupada trabajando, evadiendo todo lo demás con el pretexto de sus ocupaciones como artista plástica. Ahora revisaré las identificaciones que Xian hace de Marina. Xian se pregunta y confirma lo que cree de Marina:

¿Qué había hecho esa mujer anodina y rutinaria para merecer estar en la primera página de un diario? ¿De qué medios se había valido una esposita tranquila y silenciosa, ese pasivo ser de gestos regulares y predecibles, para imponerle su rostro a cuanto transeúnte fisgoneara en los estantes de periódicos de la ciudad?

—Debe tratarse de una verdadera mustia —murmuró para sí misma mientras recomenzaba una vez más el ataque contra su lienzo—. Una mosquita muerta. (246).

Xian odiaba varias cosas de Marina:

Detestaba la manera en que Marina caminaba, viendo siempre hacia el frente, como si pudiera flotar sobre las aguas o no tuviera miedo de caerse. Le molestaba esa manera de hablar, suave y recóndita a la vez, como si no pensara en otra cosa más que en escapar de

la conversación justo cuando estaba en medio de ella. Le parecía totalmente despreciable que eligiera rosas y coles para recibir de regreso a su marido parco e infiel como si se tratara de un hijo pródigo y, además, bienvenido. Resentía su canina manera de callar, terca, determinada. Odiaba el hecho de que Marina no tuviera un trabajo, ninguna otra actividad productiva en realidad. Marina era, en resumidas cuentas, una pesada. Una de esas damitas mimadas y aburridas que muy poco sabían de la vida real y verdadera que se vive justo al dar vuelta a las esquinas. (246-247)

Xian critica a Marina por su manera de ser, por su forma rutinaria de vivir. Xian sabe que Marina es aburrida, tranquila, silenciosa y, sobre todo, que es una mujer que goza de una buena condición social y que no tiene preocupaciones en su vida, así como tampoco ocupaciones.

2.4.2.2 Identificaciones que Xian hace de sí misma

Xian y Marina se definen como:

—Dubitativa.

—Insegura.

—Incierta.

—Sin convicción alguna.

Las mujeres se definían (280).

Xian y Marina definen algunas de sus características, las cuales comparten. Las identificaciones que Xian hace de sí misma son escasas pero ya hemos visto que ésta se reconoce mediante la

oposición con Marina. En resumen, Xian es libre, trabajadora, sociable, extrovertida.

2.4.2.3 Identificaciones que algunos personajes hacen de Xian

Cuando Horacio vio a Xian, “. . . fue entonces, justo en el momento en que le daba la espalda, que recapacité en el parecido. Los ojos de la joven mujer: los ojos de Marina. La piel. La cadencia de los pasos largos. La falta de piedad” (67). Horacio se percata del parecido entre su esposa y la mujer que pasó cerca de ella, así como de la falta de piedad, la cual hace referencia a la indiferencia con la que Marina y Xian ven al mundo.

Uno de los amantes de Xian la describió como “Loca, mil veces loca, afantasmas tu presencia, te desvaneces sin previsión alguna” (112). Ese desvanecimiento al que el hombre se refiere es la predilección de Xian por huir. Ese mismo hombre describe el hábito de Xian de salir y ausentarse por un día, unas horas o unos días, “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, estarías de vuelta” (112). El hombre también la describe como insensata y hace una diferencia entre ellos dos, “Tuyo (y tú, insensata, jamás firmarías así ningún papel; egoísta, sádica)” (115). El hombre sabe que Xian es egoísta, que no es prudente y que nunca dirá cosas que la gente espera que diga y mucho menos dirá algo que no siente.

2.4.3 Identificaciones de Marina con otros personajes

Para que Marina pueda identificarse con otros personajes primero debió reconocerse a sí misma. De tal manera que la identificación primordial que Marina tiene es con su hermano, quien también padece de sus facultades mentales. La narradora dice que “. . . el primogénito hace dibujos de pájaros negros dentro de su cuarto . . .” (83). Marina quería ser como su hermano, por

eso su apariencia es un tanto andrógina y “Los transeúntes piensan que se trata de un jovencito enclenque y borracho que da tumbos por las calles. Los amigos te reconocen como Xian . . .” (81). Marina intentaba ser como su hermano porque él era libre, en su locura, y al mismo tiempo ella quería vivir, de alguna manera, la vida que él no podría vivir debido a su locura, la misma que ella padecía pero que aún no se manifestaba, de esa manera ella vivía por él al inventarse otra personalidad.

De la misma manera, Marina se identifica con su padre, de quien no conocemos el nombre y a quien se menciona en contadas ocasiones, porque él es quien destruye, quien huye, quien deja a Carolina, quien no vuelve la vista atrás y sigue. Él no dejó de ser quien era al estar con la madre de Marina y tampoco deja de ser quien es para quedarse con ella, “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*” (79).

Cuando Marina dejó la casa en la que vivía con su madre jamás consideró regresar. Ella no iba a dejar de hacer lo que quería, ni a dejar de ser quien era,¹⁶ “Nunca volvió. Nunca tuvo la tentación de regresar. Ni siquiera después, ni siquiera durante los días que la llevaron a la Ciudad del Sur pensó en su recámara, en el reducido espacio del departamento que compartía con su familia, como un refugio o una posibilidad” (75).

Marina también se identifica con la escritora porque la escritora estaba interesada en su historia, porque con ella podía ser quien era. La escritora, a través de la escritura, podía ser tantas personas como quisiera e inventar historias a su antojo, incluso aunque no tenga conocimiento de

¹⁶ Al decir que Marina “no iba a dejar de ser quién era” me refiero a que ella no iba a olvidarse de sí misma para cuidar a su madre y estar con ella. Si Marina deja de ser Marina o deja de ser Xian es para no ponerse en peligro.

las cosas que narra. A Marina también le gustaba inventar historias y vivir otras vidas, por eso la afinidad. Marina y la escritora también compartían el gusto por la lectura y por la enfermedad, “Usualmente llegaban ahí después de buscar, siempre sin éxito, los comederos de opio que un escritor extranjero describiera en alguna novela. Eso leían entonces. Novelas extranjeras. Todo era enfermedad a su alrededor. Epidemias. Daño. No podían ver al país, a la ciudad, de otra manera” (69).

Marina ve algo de sí en la escritora y por eso se identifica con ella. En el caso de Julia, “Julia era una inmigrante. Julia no tenía casa. Julia pasaba por aquí y, luego, por allá” (135). Marina se identifica con Julia porque ésta última no pertenece, no se arraiga. Julia vive a su manera y Marina es así.

Hemos observado que Marina hace pocas identificaciones de sí misma y que al mismo tiempo esas identificaciones son muy precisas, ya que resumen la personalidad de ésta. Por otra parte, revisar las identificaciones que Marina tiene con otros personajes y las identificaciones que otros personajes hacen de Marina nos muestran la coincidencia en la imagen que tienen de ella y que ella tiene de sí misma, al mismo tiempo esa información nos ayuda a entender las relaciones que Marina establece con otros personajes, así como su manera de actuar.

Marina tiene identificaciones muy fuertes con su hermano y con su padre, de tal manera que la carencia de una figura paterna le afecta en sus relaciones con su esposo Horacio pero al mismo tiempo la definen como persona, pues de su padre obtiene la fuerza en su carácter y de su hermano la figura masculina constante y al mismo tiempo ausente, quizá esa figura masculina idealizada pero intocable la hacen querer ser de otra manera, querer ser fuerte porque el modelo femenino más cercano que tiene está en su madre y ese modelo se le presenta deteriorado y destruido por el rechazo masculino. En una segunda faceta de la vida de Marina, la fuerza del

carácter femenino se impone en las figuras de Cristina, Ángeles y Julia, de quienes toma lo más semejante a ella y por eso se acerca a ellas. No hablo de género pero es importante señalar que en un principio dos figuras masculinas influyen en Marina y posteriormente tres figuras femeninas harán lo propio, de esa manera se forma el carácter y la personalidad de Marina.

Por otra parte, las identificaciones que hacen Marina y Xian de sí mismas sirven para mostrar los puntos en común que tienen y las diferencias entre las dos; a pesar de ser la misma persona, representan dos facetas de una sola. Marina y Xian tienen personalidades distintas y cada una ha vivido distintos momentos. En el momento en que leemos la historia, Marina es Marina y en su locura se redescubre como Xian y en cualquier momento podría dejar de ser Marina y ser Xian, entonces, quizá, se redescubriría como Marina. La complejidad de ser dos personas a la vez se hace patente en Marina, y en ella y en Xian se conservan los rasgos más fuertes de la personalidad de una, lo que conforma la identidad de Marina y al mismo tiempo la de Xian.

2.5 La metalepsis¹⁷

Para definir la metalepsis¹⁸ recurro a uno de los dos criterios¹⁹ que Sonja Klimek menciona en “Metalepsis in Fantasy Fiction”:

¹⁷ Ya en la introducción del este capítulo he mencionado que en este apartado abordaré en primera instancia la noción teórica de la metalepsis y posteriormente la aplicaré en Verde Shanghai.

¹⁸ Gérard Genette denomina a este tipo general de metalepsis como metalepsis narrativa y, en *Figures III*, la define como “. . . toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique das l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc) ou inversement [. . .]” (244). Es importante mencionar que Genette es quien relaciona la metalepsis con la narratología y que a partir de sus reflexiones en *Métalepse. De la figura à la fiction*, se han desarrollado diversos estudios acerca de este fenómeno que no sólo está presente en la literatura sino también en medios visuales (artes visuales, cómics, series televisivas, películas, etcétera). No podemos olvidar que Genette ya asociaba a la metalepsis con el cine.

¹⁹ Los dos criterios que Sonja Klimek menciona en “Metalepsis in Fantasy Fiction”, incluido en *Metalepsis in popular culture*, consisten en la aplicación del término “metalepsis narrativa”, acuñado por Genette, en diferentes medios, pues considera a la metalepsis como un “*transmedial phenomenon*”.

There must be a sort of ‘mise en abyme’, a nested structure, for example a novel within a novel, a picture within a film, a play within a television series, or any other representation of a fictive world within an artefact (whether the nested representation is in another medium or the self-same medium). This nested structure describes the relation between the two ‘worlds’ within a text: the level of representation (the world “où l’on raconte” / *in* which one tells) and the level of what is represented (the world “celui que l’on raconte” / which one tells; Genette 1972: 244f.). (24)

Considero pertinente hacer una aclaración al respecto de la definición antes citada ya que cuando Klimek menciona *nested structures* —estructuras anidadas— no considera las intersecciones que pueden presentarse entre dos o más medios, es decir, la metalepsis no sólo se encuentra en estructuras anidadas sino también en estructuras en las que al menos un personaje o un aspecto de un medio se incluye en otro medio. Por otra parte, decidí utilizar una definición general de metalepsis porque me parece importante reflexionar acerca de ésta como un fenómeno que puede estudiarse en otros medios, no sólo en el literario. Sin embargo, los diversos tipos de metalepsis a los que me referiré a continuación, en su mayoría han sido aplicados y definidos desde el punto de vista literario, por lo tanto, incluyo también una definición literaria de la metalepsis y retomo la paráfrasis que Monika Fludernik²⁰ hace de la definición de Genette:²¹

²⁰ “Changement de scène et mode métaleptique” en *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* (73-94).

²¹ En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Gérard Genette retoma, en la segunda nota a pie de página, la definición que utilizó en *Figures III*; la metalepsis es “. . . toda clase de transgresión, sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática, como cuando un autor finge introducirse en su propia creación, o sacar de ella alguno de sus personajes” (470).

. . . un franchissement existentiel des frontières, soit entre niveaux extradiégétique et diégétique du récit, soit entre les niveaux (intra)diégétique et métadiégétique, ou, en bref, comme le déplacement d'existants ou d'actants de tout niveau hiérarchiquement déterminé vers un niveau supérieur ou inférieur (étant entendu que ce mouvement est aussi susceptible de court-circuiter des niveaux intermédiaires). (75)

2.5.1 El texto narrativo literario

Según Jaap Lintvelt en *Essai de typologie narrative. Le „point de vue“*, el texto narrativo literario se caracteriza por la interacción entre instancias diferentes que se ubican en cuatro planos:

- Autor concreto – Lector concreto

El autor concreto es “le créateur réel de l'œuvre littéraire, adresse en tant que destinataire un message littéraire au *lecteur concret* . . .” (16). El lector concreto “ . . . fonctionne comme destinataire/récepteur” (16). Es importante entender que “L'auteur concret et le lecteur concret sont des personnalités historiques et biographiques, qui n'appartiennent pas à l'œuvre littéraire . . .” (16). En *Verde Shanghai* el autor concreto es Cristina Rivera Garza y el lector concreto es el receptor de la obra, el cual varía con el paso del tiempo.

- Autor abstracto – Lector abstracto (dentro de la obra literaria)

El autor concreto “ . . . produit en même temps une projection littéraire de lui-même, c'est-à-dire son *second moi* (Tillotson) . . . ou [auteur] *abstrait* (Schmid) (17). El autor abstracto “est le producteur du *monde romanesque*” (17). Por su parte, el lector abstracto es el

destinatario/receptor de ese mundo romanesco. Tanto el autor abstracto como el lector abstracto forman parte de la obra literaria “sans qu'ils y soient pourtant représentés directement, car ils ne s'énoncent jamais directement ni explicitement” (17). El autor abstracto representa el sentido profundo, el significado total de la obra literaria. El lector abstracto es la imagen del receptor ideal, del destinatario propuesto por la obra literaria. El autor abstracto no es más que una versión idealizada del autor concreto; en *Verde Shanghai*, Cristina, la escritora, es el autor abstracto y, al compartir el nombre del autor concreto, se le asocia con Rivera Garza, pero no con esa persona “real” sino con “une version purifiéé extrêmement raffinée, plus avisée, plus sensible, plus perceptive qu'aucun homme réel pourrait être” (19).

- Narrador ficticio – Narratario ficticio (*monde romanesque*)

El narrador ficticio pertenece al mundo romanesco y “communique le monde narré au lecteur fictif” (22). Schmid menciona que es mejor denominar narratario ficticio al lector ficticio. En *Verde Shanghai* hay varios narradores ficticios: Cristina, Marina, Chiang Wei y un narrador omnisciente. Si pensamos en Cristina escribiendo *La guerra no importa*, su narrataria ficticia es Marina. Y cuando Marina reescribe *La guerra no importa*, su narrataria ficticia es Cristina.

- Actor – Actor (mundo narrado)

Lubomír Dolezel le asigna funciones primarias u obligatorias y funciones secundarias u opcionales al narrador y a los personajes, tales funciones pueden cambiarse entre el narrador y los personajes. En el caso de *Verde Shanghai* tenemos narradores, salvo el omnisciente sin nombre, que ejercen la función de acción pues son narradores y también personajes, también

cumplen con la función de representación porque narran y la función de control pues el narrador puede enmarcar su propio discurso en el discurso del personaje.

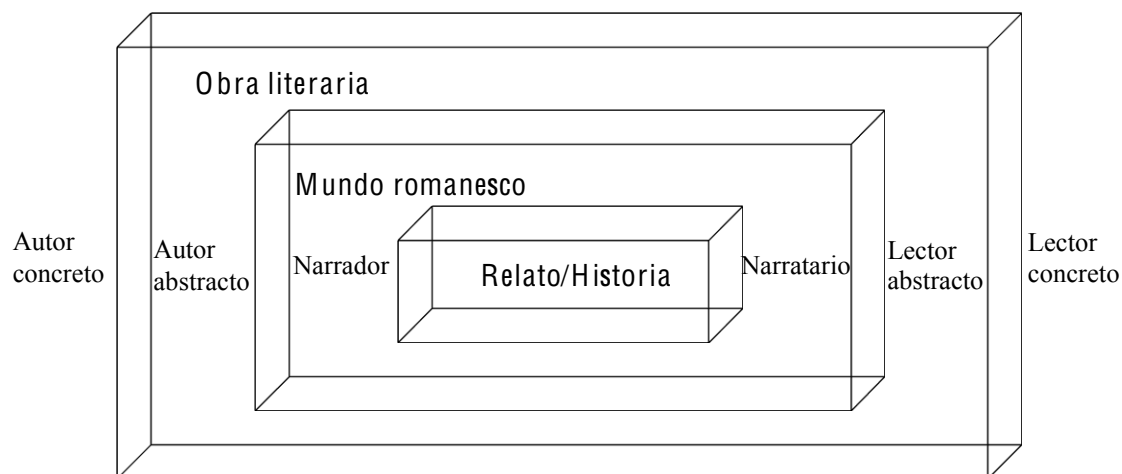
Estos cuatro planos serán de mucha utilidad en el siguiente apartado de los niveles narrativos, pues desde aquí ya vemos una división en las funciones y en los espacios que ocupan cada uno de los involucrados.

2.5.2 Niveles narrativos

Gérard Genette dice que “. . . la teoría de los niveles narrativos no es más que una sistematización de la noción tradicional de «inserción», cuyo principal inconveniente era indicar insuficientemente el *umbral* que representa, de una *diégèse* a otra, el hecho de que la segunda esté a cargo de un relato hecho en la primera” (*Nuevo discurso del relato* 57). Para ello propone la siguiente división:

- Nivel extradiegético: es la representación de un mundo que es considerado como real en un texto. Es el primer nivel, es decir, el nivel en el que ocurre el acto narrativo productor del relato.
- Nivel diegético o intradiegético: es el mundo ficticio que se encuentra dentro del mundo real (nivel extradiegético). En este nivel ocurre el acontecimiento contado o el relato.
- Nivel metadiegético: narrativa en segundo grado.

Retomando a Jaap Lintvelt y al apartado “2.3.1 El texto narrativo literario”, el modelo de las instancias del texto narrativo literario es el siguiente:



Cuadro 1. Instancias del texto narrativo literario

Este modelo permite determinar los niveles narrativos del relato 1º o relato de primer grado, del relato *encadré* 2º o relato enmarcado 2º y relato *encadré* 3º o relato enmarcado 3º y se conforman de la siguiente manera:

1. Nivel narrativo del relato 1º

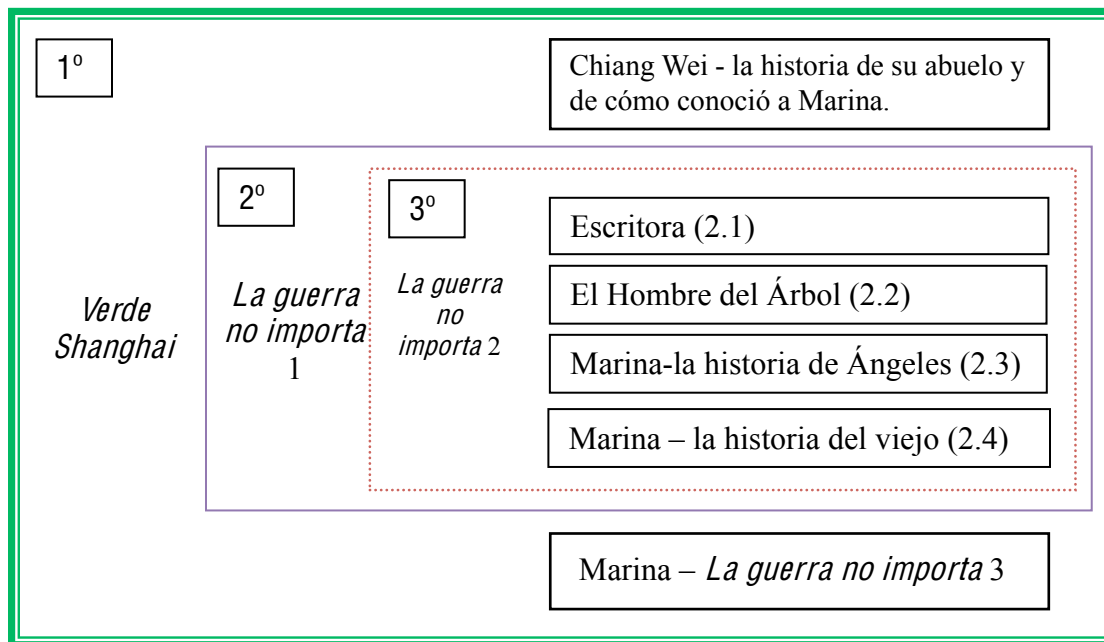
El narrador comunica a su narratario un relato 1º en donde el narrador relata una historia 1º en la que participan los actores. Genette considera que todo acontecimiento contado en un relato está en un nivel diegético superior al nivel en el que se encuentra el acto narrativo que produce el relato. Jaap retoma lo anterior y afirma que el acto narrativo de un relato siempre está en un nivel superior en relación con el nivel en donde encontramos el contenido narrativo de un relato. Éste es el nivel extradiegético en el que la narración y la recepción ocurren fuera del relato 1º.

2. Nivel narrativo del relato *encadré* 2º

Tenemos un narrador del relato 1º, historia 1º, en este relato hay actores 1º y uno de estos actores contará un relato 2º. En el relato 2º ocurre la historia 2º que son los acontecimientos. En este relato hay actores 2º. Tanto el acto narrativo como el acto receptivo del relato 2º ocurren en la historia 1º. El narrador y el narratario son diegéticos.

3. Nivel narrativo del relato *encadré* 3º

El narrador 1º puede insertar en su relato 2º un nuevo relato que es contado por otro narrador. En el capítulo anterior, en el apartado “1.2.1 *Verde Shanghai* es otros”, del capítulo 1, mencioné que desde mi punto de vista hay tres *Verde Shanghai*, lo que obedece a los niveles narrativos que se manejan en la novela. Los niveles narrativos de *Verde Shanghai* son:



Cuadro 2. Niveles narrativos en *Verde Shanghai*

En el capítulo 1, apartado “1.2.1 *Verde Shanghai* es otros” dije que desde mi punto de vista hay

tres Verde Shanghai. En *Verde Shanghai 1*, Cristina Rivera Garza es una narradora extradiegética que nos cuenta la historia 1° de Marina Espinosa y, por consecuencia, de Xian. En esa historia que Rivera Garza nos entrega, encontramos actores diegéticos dentro de los que destaco a Chiang Wei, quien se convierte en narrador diegético de una historia 2°, la historia de su abuelo Chiang Wei y de cómo se hizo el acuerdo matrimonial entre su abuelo y la familia da Marina, así como de la primera vez que Chiang Wei vio a Marina. Dentro de la misma historia 1°, contenida en lo que denomino *Verde Shanghai 1*, uno de los actores diegéticos es Cristina, la escritora, quien se convierte en narradora diegética de una historia 3°, la historia es *La guerra no importa 1* que ha sido reescrita y entonces es *La guerra no importa 2*, en esta historia 3° Cristina narra la historia de Marina pero una historia que ella inventa a partir de lo que Marina le contó y lo que ésta le contó no es la verdad acerca los acontecimientos narrados. Por su parte, Marina, personaje diegético, se convierte en narradora de una historia 4° en donde cuenta su vida y reescribe *La guerra no importa 2*, por lo tanto a esa *reescritura* la denomino *La guerra no importa 3*.

Lo que denomino *Verde Shanghai 2* es la historia de Marina contada por Cristina —*La guerra no importa 2*—, he mencionado que esta historia es la historia 3° cuyo narrador diegético es el personaje de Cristina, la escritora, esta historia contiene cuatro historias metadiegéticas. La historia metadiegética a la que denominaré 2.1 es la de El Hombre del Árbol quien narra su historia con Xian. La historia 2.2 contenida en la historia 3° es la de Marina y el viejo con el maletín de cartas, Marina y el viejo son actores metadiegéticos y Marina se convierte también en narradora diegética 2° La historia 2.3 es la que Marina narra acerca de su encuentro con Ángeles. Y la historia 2.4 es la que Marina narra acerca de su relación con Julia y Cristóbal.

Finalmente, *Verde Shanghai 3* es la historia de Marina contada por Marina, es decir la reescritura que ésta hace de *La guerra no importa 2*. Marina es un actor diegético que se

convierte en narrador diegético de una historia 4°. Los niveles narrativos de Verde Shanghai son de vital importancia porque servirán en el estudio de la metalepsis.

2.5.3 Tipos de metalepsis

Ya he definido el término metalepsis, a continuación abordaré la división²² que Marie-Laure Ryan propone y que el uso narratológico contemporáneo contempla acerca de este término:

2.5.3.1 Metalepsis retórica

Este tipo de metalepsis fue estudiado y descrito por Gérard Genette. Este tipo de metalepsis permite que un nivel diegético se introduzca en otro nivel, pero tal acción no tiene un efecto contaminante ya que respeta la diferencia entre los niveles. La metalepsis retórica “présente un acte de communication entre deux membres du même monde au sujet d'un membre d'un autre monde” (207). Dentro de esta categoría encontramos los siguientes tipos de metalepsis: las contribuciones de Genette, las de Sabine Schlickers y Klaus Meyer-Minnemann, y las de Sophie Rabau.

2.5.3.2 Metalepsis ontológica

La metalepsis ontológica ha sido estudiada por Brian Mc Hale, cuyo fundamento parte de los conceptos de Douglas Hofstadter.²³ La metalepsis ontológica es la transgresión de un nivel hacia otro, pero esa transgresión rompe la estructura del nivel transgredido. Esta metalepsis “. . . met

²² Gerard Genette ya había hablado de estos dos tipos de metalepsis pero no hizo la división.

²³ Douglas Hofstadter habla de *Strange Loop*, la cual “occurs whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves back where we started” (Mc Hale 119). Dicha curva regresa al nivel en el que estábamos pero permite que se recorran los distintos niveles narrativos que existen en el relato.

en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts” (207). En esta categoría encontramos las contribuciones de John Pier.

En este trabajo incluyo los tipos de metalepsis que son pertinentes para mi estudio. Monika Fludernik identifica cuatro tipos de metalepsis en la teoría de Genette, sólo retomaré el tipo 2 y el tipo 3. Dentro de esos dos tipos agregaré otras clasificaciones similares que han sido propuestos por otros estudiosos de la metalepsis.

2.5.3.2.1 Tipo 2. Metalepsis ontológica 1 o metalepsis de narrador personalizada

El narrador o el narratario se mueven hacia un nivel inferior. Este tipo de metalepsis “consiste dans le déplacement littéral du narrateur vers le niveau narratif inférieur que forme un univers diégétique enchâssé, ou dans celui d'un personnage vers un niveau (intra)diégétique inférieur” (77).

Sabine Schlickers y Klaus Meyer-Minnemann, en “Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française”, denominan a este tipo de metalepsis como metalepsis de enunciación; no la delimitan a la transgresión del narrador o del narratario, ellos hablan de la transgresión de dos situaciones de comunicación. Proponen una clasificación de la cual sólo tomo una parte, ya que la otra estará incluida en, el punto siguiente, la metalepsis tipo 3:

1. Metalepsis de enunciación —métalepsés d'énonciation—

1.1 Metalepsis de enunciación vertical²⁴

“Il y a une transgression entre deux situations de communication qui se trouvent sur différents niveaux narratifs” (152). La metalepsis de enunciación vertical es bidireccional, ya que funciona si la transgresión del narrador se realiza de un nivel superior a un nivel inferior²⁵ y si ocurre de un nivel inferior a uno superior. Dentro de este punto incluyo a la metalepsis ascendente y a la metalepsis descendente, categorías propuestas por John Pier.²⁶

- Metalepsis ascendente

La metalepsis ascendente ocurre cuando un personaje va del nivel intradiegético al extradiegético, lo que obedece a un movimiento extrametaléptico.

- Metalepsis descendente

Por su parte, la metalepsis descendente se presenta cuando un personaje va del nivel extradiegético al intradiegético, lo que obedece a un movimiento intrametaléptico.

2.5.3.2.2 Tipo 3. Metalepsis ontológica 2 o metalepsis de lector implícito

Intercambio narratario/personaje, es decir, “implique le narrataire au niveau de l'histoire ou le

²⁴ Schlickers y Minnemann subdividen la metalepsis vertical en dos: metalepsis vertical hacia arriba —*métalepse verticale vers le haut*— y metalepsis vertical hacia abajo —*métalepse verticale vers le bas*—. No utilizo esos términos porque no me ayudan en la aplicación de la teoría a *Verde Shanghai*, que es mi objeto de estudio.

²⁵ Hasta este punto se asemejan el Tipo 2. metalepsis ontológica 1 de Monika Fludernik y la metalepsis de enunciación vertical. La metalepsis de enunciación vertical propuesta por Sabine Schlickers y Klaus Meyer-Minnemann es más permisible, debido a que contempla el desplazamiento de un nivel superior a un nivel inferior y viceversa.

²⁶ “Métalepse et hiérarchies narratives” en *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*. No tomo en cuenta el punto 1.2 en las categorías de Schlickers y Minnemann porque la metalepsis implica un cambio de nivel narrativo entre el mundo de lo contado y de lo que se cuenta, la metalepsis de enunciación horizontal viola ese postulado, ya que implica la existencia de dos mundos en el mismo nivel narrativo.

protagoniste comme narrataire à un niveau (de discours) supérieur (78). En este tipo de metalepsis incluyo las otras categorías de Schlickers y Minnemann:

1. Metalepsis de enunciado —métalepsés d'énoncé—

1.1 Metalepsis de enunciado vertical²⁷

Ocurre cuando el personaje pasa de un nivel narrativo superior a un nivel narrativo inferior o viceversa.

1.1.1 Metalepsis de enunciado vertical hacia arriba

Ocurre cuando hay ficcionalización del autor, es decir, “l'auteur implicite s'incrit dans la diégèse qu'il a créé lui même . . . il y rencontre des personnages créés également par lui, et il agit à la fois comme personnage narrant et personnage narré” (156). El autor se convierte en un personaje del relato.

1.2 Metalepsis de enunciado horizontal

Un caso de este tipo de metalepsis se presenta cuando “. . . un personnage échappé d'une autre œuvre littéraire, filmique ou dramatique constitue par son entrée dans une autre œuvre . . . ” (159).

Ya hemos visto que tanto las aportaciones teóricas de Genette, Sabine Schlickers y Klaus Meyer-Minnemann, y John Pier se complementan; el siguiente tipo de metalepsis se relaciona con los anteriores pero introduce un cambio:

²⁷ Este tipo de metalepsis será abordado en el capítulo 3 de este trabajo, ya que está relacionado con la metalepsis de autor.

- Metalepsis ilusoria

Miklós Kiss en “Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan’s *Inception* (2010)” define a la metalepsis ilusoria como las interferencias que hay entre los diferentes niveles de lo relatado, es decir, un personaje o personajes pueden entrar y salir de un nivel superior o inferior pero éstos regresarán al nivel al que pertenecen.

- Heterometalepsis

La heterometalepsis, definida por Sophie Rabau en “Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives”, es el resultado “de l'action d'un tiers qui agit sur l'œuvre déjà écrite” (60). En este caso, se desdibujan las fronteras enunciativas al reescribir un texto. El lector, es el tercero del que se habla, ahora escritor, reescribe la obra que ha leído pero en esta reescritura conviven el autor, su personaje o personajes y el lector. La historia es [re]escrita una vez; ocurre en otro tiempo y en otro lugar.

2.6 La metalepsis en *Verde Shanghai*

Verde Shanghai es una novela en la que la metalepsis está presente como un recurso narrativo que sirve, entre otras cosas, para configurar la identidad de la novela y de los personajes; pondré atención a los casos de los personajes de Marina, Xian y Cristina, la escritora, ya que son los personajes que estudio en esta tesis. Como se ha podido observar, *Verde Shanghai* es una novela con una estructura “complicada” que tiene diferentes niveles narrativos dentro de los cuales encontramos otras historias que se enlazan a la historia principal que es la historia de Marina

Espinosa y de, su otra parte, Xian. En esta parte utilizaré la teoría de los niveles narrativos propuesta por Gérard Genette.

2.6.1 Tipo 2. Metalepsis ontológica 1 o metalepsis de narrador personalizada

La metalepsis ontológica 1 o metalepsis de narrador personalizada se presenta en *Verde Shanghai* en dos casos. El primer caso es el de Cristina, personaje en la historia que Cristina Rivera Garza cuenta de Marina. Cristina desciende a otro nivel al convertirse en narradora de la historia que ella escribe acerca de Marina en *La guerra no importa*²⁸, es decir, de la mayor parte de *Verde Shanghai*. Cristina, la escritora, como personaje está ausente ya que sólo es mencionado por Marina cuando habla del libro *La guerra no importa* o cuando recuerda sus encuentros con ella, “La escritora no hizo más preguntas después, optando en su lugar por los terrenos conocidos: los libros, las pinturas, los discos” (73). Cristina como narradora, “Hablabla consigo misma con frecuencia. Era algo automático, algo que casi todo el tiempo le pasaba desapercibido” (15). Cristina como narradora se ubica en el nivel extradiegético y como personaje está en el nivel diegético, es decir, Cristina pasa de un nivel a otro aunque la mayor parte del tiempo se queda en el extradiegético.

Por otra parte, Marina como personaje de *Verde Shanghai*, busca *La guerra no importa*, “Abrió los cajones del escritorio con la mano sana y, después de revolver algunos papeles, se dirigió a los cajones del archivero. Le tomó apenas unos minutos encontrar el libro que buscaba. *La guerra no importa*. Lo observó con desdén y, luego, lo hojeó al descuido” (34). Posteriormente lee el libro y decide reescribirlo, entonces se convierte en la narradora de su propia historia:

²⁸ Ya me he referido a esta numeración.

Puso la jarra del té sobre el libro abierto en la página 17. Extrajo una pequeña lap top de su bolsa y la colocó sobre la mesa, justo a un lado del libro. Y empezó a transcribir. A corregir. A conversar. Tecleaba con una sola mano, la derecha.

ALGO DESTROZADO SOBRE LA CALLE

El rostro desvanecido de Na,
La vela y la muchacha, una rata.

Seguramente esta ventana.

Ella estaría aquí, detenida. (77)

De esta manera, Marina como personaje está en el nivel intradieético o diegético y como narradora se ubica en el nivel metadieético. En el nivel metadieético, Marina cumple dos funciones, la de narradora de su propia historia y al mismo tiempo es personaje de esa historia que narra; se convierte en personaje de su reescritura:

[Una muchacha, hija, una adolescente que sale de noche a perseguir fantasmas. Entre sus ropas todas las credenciales posibles: Marina, estudiante; Marina, aprendiz de guitarrista; Marina, nadie. Tu padre lo aconsejaba: siempre lleva una identificación encima por si algo pasa y no podemos reconocer el cuerpo . . . Al final sólo tu padre y yo, sólo ese hombre y

yo, sabemos que se trata de ti, la adolescente que no responde, no nos mira y se va.] (80-81)

Respecto a la metalepsis de enunciación vertical, encontramos al menos tres casos. El primer caso se presenta en el personaje de Chiang Wei, primer esposo de Marina, “Chiang volvió a jalar a Marina de la mano para llevarla hacia el centro de esa habitación” (147). Chiang Wei se convierte en narrador de la historia de su abuelo, en este caso hay un paso o transgresión del nivel superior al inferior, del nivel intradiegético al metadiegético:

—Es la historia de donde nace la manera en que te conocí en 1962 —acto seguido Chiang Wei le pasó sus propios folios numerados. Marina, una vez más entre conmovida y aterrada, los tomó y se dispuso a leerlos en el más absoluto de los silencios.

EL PRINCIPIO

Por Chiang Wei

Está anocheciendo una vez más. Afuera de mi claustro, de este cuarto pequeñísimo que he ido convirtiendo en una especie de estudio privado, se oye el agua que cae de la regadera. Lisa está bañando a los niños . . . Estoy tratando de invocar una historia para ti, Marina Espinosa. (165)

El segundo caso es el de Marina, quien es personaje en la historia que Cristina Rivera Garza narra en *Verde Shanghai*, posteriormente se convertirá en narradora de tres historias más. Marina

narrará su versión de *La guerra no importa*, de la que ya he hablado. Marina narrará también la historia de cómo se encontró con Ángeles, “Lo primero que aquella mujer me dijo fue que esperaba a su hombre. No a su marido, no a su compañero o amigo, sino a su hombre” (25). Y por último, Marina narrará su historia con Julia y Cristóbal, “Parece que Cristóbal o, aún más, que Julia ha sido una mancha enorme que le imposibilita verme, tenerme cerca. Y en realidad, sí, Julia siempre fue una mancha. Nada más” (203). Las dos últimas historias en las que Marina es narradora pertenecen al nivel metadieético.

Respecto a la metalepsis ascendente, ésta se presenta en Cristina, pues es personaje que posteriormente narrará una parte de la vida de Marina. La metalepsis descendente se presenta cuando el nombre de la escritora real de la novela se inserta en el texto y aparece el personaje de Cristina que también es narradora.

Hemos visto que la metalepsis ontológica 1 o metalepsis de narrador personalizada presenta a Cristina, Chiang Wei y Marina como personajes del primer relato, quienes también serán narradores de otras historias debido a la necesidad que tienen de contar otra historia para que su historia sea válida ante los ojos del otro. De tal manera que el acto de narrar cobra una gran importancia en *Verde Shanghai* porque de esa manera consolida la existencia de otras historias que se relacionan con la historia principal: la de Marina Espinosa.

2.6.2 Tipo 3. Metalepsis ontológica 2 o metalepsis de lector implícito

Este tipo de metalepsis se presenta en cuatro ocasiones en *Verde Shanghai*. La primera de estas metalepsis ocurre cuando Marina se vuelve la narrataria de la historia de Cristina, la historia contenida en *La guerra no importa*. Marina se encuentra en un nivel superior al nivel en el que Cristina presenta la historia en su libro. Cristina o “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).

La segunda ocasión la encontramos cuando Marina es la narrataria de la historia que Chiang Wei le cuenta. Él le ha escrito, “—Es la historia de donde nace la manera en que te conocí en 1962 —acto seguido Chiang Wei le pasó sus propios folios numerados. Marina, una vez más entre conmovida y aterrada, los tomó y se dispuso a leerlos en el más absoluto de los silencios” (165).

La tercera ocasión se presenta en el viejo, quien se convierte en narratario de las cartas que su hija le escribió:

*Ya estamos más cerca de ti, papá. Déjanos alcanzarte. Si tú desapareces habrá desaparecido contigo nuestro pasado. Nos dejarás volando sobre la tierra de nadie, sin saber quiénes fuimos, en quiénes habitamos a destiempo. Te vamos a atrapar de cualquier manera, no lo dudes.*²⁹ (206)

Por último, la cuarta ocasión está en Marina, narrataria de la carta que el viejo le escribió:

Marina, petite:

Protégeme de la curiosidad, no me arrastres hasta el peligro del mundo. Lee cuanto quieras, pero no olvides destruirme. Disuélveme. Yo no puedo hacerlo por mí mismo. Carezco del valor. Tengo una absoluta confianza en ti, tengo una absoluta confianza en

²⁹ Cursivas en el original.

ti... (206)

La metalepsis de enunciado horizontal la encontramos cuando el personaje de otra obra “escapan” es decir, sale de la obra a la que pertenece y se integra en una obra nueva. Esta acción la realizan nueve personajes de *Verde Shanghai*. El primer caso es el de Ángeles, personaje que “pertenece” a *La guerra no importa*, en donde el personaje femenino que intuimos es Marina y ella se conocen. Marina recuerda que “Ángeles me pidió que le encendiera un cigarrillo, pero fue Mauricio, el mesero que había sido su amante, el que se acercó solícito al percibir el gesto” (11). En *Verde Shanghai*, Ángeles cumple la misma función que en *La guerra no importa* pero en la novela es reconocida como una de las bautizadoras, “Ángeles me pidió que le encendiera un cigarrillo, pero fue Mauricio, el mesero que había sido su amante, quien se acercó solícito al percibir el gesto” (28).

El segundo caso es el de Carolina, la madre de Marina, quien aparece en *La guerra no importa*, “Ella observándolo todo, revolviéndose en la taza de café con el dolor, cayéndose gris ceniza a ceniza sobre el suelo, temblándose en la piel llena de frío, guardando silencio. (Una grieta oscura se abre en la cabeza, mamá; estatua malherida, estatua muerta, mamá.) (18). En *La guerra no importa* el lenguaje utilizado es mucho más poético, al menos en “Hay algo destrozado sobre la calle” y el sufrimiento de Carolina hace muy densa la lectura. Se siente. En *Verde Shanghai*, Carolina cumple el mismo papel que en *La guerra no importa*, “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).

El tercer caso es el de Cristóbal, también personaje en *La guerra no importa*, “Cristóbal

prometió regresar, pero no dijo hora o día o mes. Se subió al coche, antes de arrancar le dijo que lo esperara” (37). Cristóbal desempeña el mismo papel en *Verde Shanghai*, “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 (193).

El cuarto caso es el de Julia y también aparece en *La guerra no importa*, “Julia aparece detrás del humo de un escape de autobús. Yo la observo, me gusta seguir a la gente y asustarla. Ella pasa junto a un hombre que vende pájaros . . .” (47). Posteriormente aparecerá en *Verde Shanghai*, “Julia aparece detrás del humo de un escape de autobús. Yo la observo, me gusta seguir a la gente y asustarla. Es una costumbre de mucho tiempo. Ella pasa junto a un hombre que vende pájaros . . .” (250).

El quinto caso el Hombre del Árbol, quien solamente aparece en el cuento “Carta para la desaparición de Xian” de *La guerra no importa*, en donde este personaje no tiene nombre, “Pero ¿por qué tenías que huir? Si yo estaba totalmente cercado por tu sombra, gustoso ante tu quehacer anárquico en la casa —ese cambio de muebles, de colores, hasta la reconstrucción del baño fue divertida—; si yo como una bestia dócil admiraba la ingravidez de tus movimientos . . .” (25). Su segunda aparición será en “El último signo” cuento de *La frontera más distante*. En este cuento conocemos su nombre; este cuento representa el antecedente a “Carta para la desaparición de Xian”, “Apenas abrió los ojos, el Hombre del Árbol fue hacia ella. Tenía preparada la sonrisa del reencuentro. . .” (195). Y la tercera aparición de este personaje en la obra de Rivera Garza es en *Verde Shanghai*, en donde desempeña el mismo papel que en *La guerra no importa*, “Pero, ¿por qué tenías que huir? Si yo estaba totalmente cercado por tu sombra, gustosa [*sic*] ante tu quehacer anárquico en la casa —ese cambio de muebles, de colores, hasta la reconstrucción del baño fue divertida—; si yo como una bestia dócil admiraba la ingravidez de tus movimientos . . .” (112).

El sexto caso es el del viejo, que también aparece en *La guerra no importa*,

No lo conozco, y él llena mis manos de montones de billetes y dice: “ya sabes”, efectivamente ya lo sé, whisky y tabacos oscuros, salir corriendo y regresar alborozada y sedienta, para después entre dos o tres palabras servir el licor en los vasos desechables que ya he comprado y tomarlo hasta ver el sol de nueva cuenta o adivinarlo hasta las cortinas.

(33)

Y en *Verde Shanghai* es el mismo personaje:

Apenas si nos conocemos y, sin embargo, ya me agrada su falta de preguntas, lo parco de su plática. Él sólo me manda de tarde en tarde a comprar whisky importado y cigarros oscuros, sólo tabaco oscuro para su garganta . . .

—Ya sabes —dice al depositar los billetes en mis manos. Y yo, efectivamente, ya lo sé. Salgo corriendo a comprar whisky y tabacos oscuros; y regreso alborozada y sedienta para después, entre dos o tres palabras, servir el licor en los vasos desechables que he comprado con anterioridad. Luego tomamos juntos hasta ver el sol de nueva cuenta o hasta adivinarlo detrás de las cortinas. (184)

El séptimo caso es el de Marina que, como los personajes anteriores y los posteriores, también aparece en *La guerra no importa*, “Soy joven, parece. El hombre me llama Marina, petit [*sic*] Marina desde que conoce mi nombre. Creo que tiene razón, soy pequeña, pequeño mi cabello de muchacho, pequeñas mis manos, mis ojos” (32). En *Verde Shanghai*, Marina tiene un papel más

importante que en *La guerra no importa* y no sólo eso, también tenemos más información acerca de ella, “Soy joven, parece. El hombre me llama Marina, *petite* Marina desde que conoce mi nombre” (184).

El octavo caso es el de Xian, quien también es personaje en *La guerra no importa*, “Xian se dirige al cuarto de baño, está hastiada de tanta estupidez. Abre los grifos del agua para llenar la tina, mientras tanto se desnuda” (61). Xian, posteriormente, aparecerá en “El último signo” cuento incluido en *La frontera más distante*, junto con el Hombre del Árbol, “Se trataba de un ademán antiguo que, en su imaginación, sólo podía venir de muy lejos, de un mundo a punto de desaparecer. Eso era Xian para él, se daría cuenta: un mundo lejano, en proceso de extinción” (198). La tercera incursión de Xian en una obra de Rivera Garza ocurre en *Verde Shanghai*, “Xian se incorporó con mucha dificultad de la cama y, sin verlo, se dirigió una vez más al baño. Él la siguió de cerca y, cuando abrió el grifo del agua y se quitó la bata, no pudo hacer nada más que sentarse sobre el retrete con una docilidad espantosa” (290).

El noveno caso, y último, es el de Cristina y es distinto a los ocho mencionados anteriormente ya que este personaje de la escritora apareció anteriormente en *La muerte me da*, “Sobre ese papel y con esa tinta, en una de las cuatro secciones casi perfectas, estaba escrito mi nombre completo: cristina rivera garza. Todo en minúsculas” (74). En 2011 aparece en *Verde Shanghai*, sólo que aquí no se habla de sus apellidos pero sabemos que se trata de la misma escritora “La escritora no hizo más preguntas después, optando en su lugar por los terrenos conocidos: los libros, las pinturas, los discos” (73). Hemos visto que la metalepsis de enunciado horizontal es recurrente en *Verde Shanghai*, y en general en la obra de Rivera Garza, de esta manera queda la idea de la continuidad y de que las diversas historias que ella cuenta ocurren en un mundo determinado en el que hay un repertorio de personajes que le ayudan a contar una gran

historia que encierra a toda su obra.

Respecto a la metalepsis ilusoria, ésta funciona en *Verde Shanghai* de la siguiente manera, cuando Cristina entra a su narración como narradora y personaje pero después regresa al nivel en el que estaba, fuera de la narración. Sabemos que Cristina Rivera Garza es la autora *de Verde Shanghai* y que funciona como narradora extradiegética de la novela pero también es un personaje dentro de la novela y al mismo tiempo se convierte en narradora de otra historia, *La guerra no importa*.

Finalmente, encontramos la heterometalepsis en el hecho de que Cristina Rivera Garza, escritora “real” reescribe su libro de cuentos *La guerra no importa* y lo integra en su novela *Verde Shanghai*. Rivera Garza reescribe *La guerra no importa*, lo que deriva de su papel como lectora y de su gusto por releer obras diversas, incluida su propia obra. No es algo nuevo que Rivera Garza reescriba alguno de sus textos, al contrario la reescritura es una actividad que realiza constantemente en su trabajo periodístico. En *Verde Shanghai* encontramos que “—Una historia sólo tiene sentido dentro de otra historia” (161).

A manera de conclusión, la metalepsis es un recurso narrativo que contribuye en la configuración de la identidad de *Verde Shanghai*, es decir, mediante este recurso la novela adquiere características propias como el ser una novela *matrioska* porque cuenta una historia que contiene a otras sin las cuales la novela no estaría completa. *Verde Shanghai*, al ser considerada como una novela *matrioska*, puede ser leída de manera distinta a la convencional, de inicio a fin, pues cada capítulo se consideraría como un cuento, de tal manera que se leería de manera arbitraria y cada cuento le contaría una historia individual al lector.

La metalepsis crea una estructura rectangular de la novela, dicha estructura puede verse como una *matrioska* que concentra en sí misma el significado total de la novela y al mismo

tiempo esa estructura evidencia su complejidad al mostrar diversos niveles narrativos en los cuales los personajes se desenvuelven. Dichos niveles narrativos funcionan como una muñeca más dentro de la *matrioska*, pues cada nivel narrativo implica otra historia. La metalepsis funciona como el artificio que sirve como puente entre los personajes y las obras de Rivera Garza, así como con otras obras. Mediante la metalepsis se entabla una comunicación intertextual entre *Verde Shanghai* y otras obras. En el caso particular de la relación intertextual que hay entre la novela y otras obras de Rivera Garza, podemos observar que *Verde Shanghai* le permite a la autora reflexionar y regresar a una historia que no estaba terminada pero no en el sentido de que *La guerra no importa* haya estado incompleta sino en el sentido de que todavía existían posibilidades tanto narrativas como significativas que podían ser exploradas. *La guerra no importa* es el otro, es decir, ese otro texto que es la contraparte de *Verde Shanghai* y sin el cual ésta no sería lo que es.

Por otra parte, la metalepsis configura la estructura de *Verde Shanghai* en su relación con lo otro, es decir, no sólo con otras obras sino también con otros géneros literarios, con personajes que nos llevan a otras historias y que al integrarse a la novela dejan la alusión que resignifica y da sentido al complementar la idea general.

Para dar cierre a este capítulo se debe tener presente que Marina y Xian configuran su identidad mediante la oposición que hay entre ellas, la cual nutre las características que comparten y que nos llevan a entender a Xian como la contraparte de Marina. Por otra parte, mediante la *imago* se pudo llegar a las identificaciones primarias con las que Marina se reconoce, mismas que determinaron la percepción que esta aceptó como suya. Al revisar las identificaciones entre Marina, Xian y otros personajes se confirmaron las intuiciones que ya tenía acerca de la compleja personalidad de Marina.

Capítulo 3. Cristina, la configuración de una identidad dentro y fuera de la obra riveriana

Cristina es un personaje importante dentro y fuera de *Verde Shanghai*, dentro de la novela desempeña dos funciones: es narradora y, también, es personaje, la escritora de *La guerra no importa*, libro basado, sin autorización, en la vida de Marina. El nombre de este personaje y su ocupación nos hacen identificarla con Cristina Rivera Garza, la escritora “real” de *La guerra no importa* y *Verde Shanghai*. Y si el nombre y la ocupación de Cristina no son considerados como evidencia suficiente para pensar que este personaje tiene una relación con la escritora real, la alusión a otras obras escritas por Rivera Garza nos confirma que hay algo más ahí y eso es lo que conforma la mayor parte de este capítulo.

En este capítulo me ocuparé de estudiar a Cristina como personaje y narradora de *Verde Shanghai*, así como de Cristina Rivera Garza, autora de *Verde Shanghai* y *La guerra no importa*, y otras obras. Para estudiar a Cristina como personaje y narradora, en primer lugar, recurriré a la noción teórica de metalepsis de autor. Posteriormente, en otro apartado, estudiaré la metalepsis de autor como un caso particular en *Verde Shanghai* y por último revisaré la figura de la escritora Cristina Rivera Garza y algunos puntos de su poética, la cual repercute en su manera de entender la literatura y escribirla.

3.1 Cristina Rivera Garza

Cristina Rivera Garza nació en Matamoros, Tamaulipas en 1964. Es ensayista, narradora, poeta, historiadora y profesora de Creación Literaria en el Departamento de Literatura de la Universidad de California en San Diego. Estudió Sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y es doctora en Historia Latinoamericana por la Universidad de Houston. De 1984 a

1985 fue beneficiaria de la Beca Salvador Novo, en cuento; de 1994 a 1995 contó con el apoyo de Jóvenes Creadores del FONCA, en novela; de 1999 al 2000 tuvo el apoyo de Jóvenes Creadores del FONCA, en poesía. Desde el 2007 pertenece al Sistema Nacional de Creadores Artísticos. Obtuvo el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero en 1997, el Premio Internacional IMPAC-Conarte-ITESM en 1999 y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, en 2001 con *Nadie me verá llorar*; en 2009 obtuvo el Premio Sor Juana Inés de la Cruz por *La muerte me da*; el Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo en 2001 por *Ningún reloj cuenta esto* y el Premio Internacional Anna Seghers 2005. En 2013 obtuvo el Premio Roger Caillois de Literatura Latinoamericana, el cual es otorgado por el Pen Club de Francia, la Maison de l'Amérique Latine en París y la Sociedad de Lectores y Amigos de Roger Caillois.

Su obra abarca los siguientes géneros: novela, cuento, poesía y ensayo. Tiene seis novelas publicadas: *Nadie me verá llorar* (1999), *La cresta de Ilión* (2002), *Lo anterior* (2004), *La muerte me da* (2007), *Verde Shanghai* (2011) y *El mal de la taiga* (2012). *Desconocer* (1994), novela finalista en el Premio Juan Rulfo para primera novela, en 2003 se sabía que era un manuscrito en preparación con el título *Mírame caer*. Escribió la novela *Cruzar el Atlántico con los ojos vendados* (2001) pero no la ha publicado. Cuatro libros de cuento: *La guerra no importa* (1991), *Ningún reloj cuenta esto* (2002), *La frontera más distante* (2008) y *Allí te comerán las turicatas* (2013). Cinco libros de poesía: *La más mía* (1998), *Los textos del yo* (2005), bajo el seudónimo de Anne-Marie Bianco publicó *La muerte me da* (2007), *El disco de Newton, diez ensayos sobre el color* (2011) y *Viriditas* (2011). Tres libros de ensayo: *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013) y *Rigo es amor. Una rocola de dieciséis voces* (2013). Dos Compilaciones: *La novela según los novelistas*, del cual es coordinadora, (2007) y *Romper el hielo. Novísimas voces al pie del volcán* (2005). Una

traducción: *Notas sobre conceptualismos*, Robert Fitterman y Vanessa Place, trad. Cristina Rivera Garza (2013). Un estudio histórico, *La Castañeda: narrativas dolientes desde el Manicomio General, 1910-1930* (2010).

Cristina Rivera Garza no reduce su obra a un género literario en particular, al contrario, ha escrito cuentos, ensayos, novelas, poemas, reseñas, etcétera. Su obra narrativa es peculiar, en ella se pueden encontrar poemas o fragmentos de éstos, propios o ajenos, notas periodísticas, cuentos, entre otros. Dicha manera de conformar un texto narrativo le permite crear relatos en los que plasma su interés, entre otras cosas, por el lenguaje y por la reflexión del mismo. Un lenguaje que transita libre entre la prosa y el verso, entre lo real y lo poético. La escritura es su lenguaje y mediante él busca al lenguaje mismo. Lo convencional queda fuera de su escritura, lo podemos ver en el uso de las estructuras gramaticales al jugar con ellas para producir efectos distintos en el lector y con eso orientarlo hacia diferentes significados.

En los últimos años se ha consolidado, en palabras del escritor Carlos Fuentes, como una de las voces más importantes de la joven generación de autoras y autores mexicanos y latinoamericanos. Su obra ha sido traducida al alemán, coreano, esloveno, francés, inglés, italiano y portugués.

Han catalogado sus obras dentro del Crack, el realismo sucio, la literatura del norte, la novela histórica, entre otros; de la misma manera, su obra ha sido estudiada desde distintas perspectivas pero hay quienes insisten en encasillarla en los estudios de género, sin embargo, esa misma búsqueda a través del lenguaje, en los géneros, en las disciplinas y en los temas ha hecho que su obra se deslinde y al mismo tiempo, lo permita todo. Al respecto, Oswaldo Estrada dice:

No proviene de ninguno de los *Macondos*, ni de los reinos del *Crack*, ni ha dedicado horas

interminables a enterrar a los grandes del *boom* latinoamericano. Escribe sobre mujeres. Y también sobre hombres. Se mueve en las arenas movedizas del feminismo y la masculinidad, los estudios de género y culturales, la etnografía, lo *queer*, lo trans, lo bi, lo fronterizo y lo otro. (29)

Actualmente, publica en su bitácora electrónica intitulada *No hay tal lugar*, así como en @criveragarza, su cuenta de Twitter. Desde finales de noviembre de 2006 hasta el 5 de noviembre de 2013 publicaba en *La mano oblicua*, una columna semanal en el diario *Milenio*. Durante seis meses en el 2014, comenzando en el mes de enero, publicó en *Segundas Oportunidades*, columna que inició a finales de enero de 2013 en *El País*, en donde reseñaba obras literarias.

3.1.1 Cristina, personaje en la obra riveriana

3.1.1.1 Antecedentes

En *La muerte me da* (2007), cuarta novela de Rivera Garza, encontramos la primera aparición del personaje de Cristina, escritora y profesora, “La Periodista de la Nota Roja que *en realidad* era periodista apareció en mi salón de clases el día que discutíamos la relación entre el género y la creación literaria” (65). Cristina colaborará con la Detective para que ésta pueda entender a la asesina:

—El árbol de Diana —murmuré los datos sin pensarlo, sin saber en realidad cómo era que los sabía o por qué los recordaba con tal claridad—. 1962 . . .

—Dígame, por favor, Cristina, quién es ese «todo mundo» que conoce tan bien este tipo de poesía —y entonces me volví a ver a la Detective como si acabara de regresar de un

largo viaje o de despertarme de un sueño muy oscuro. (32-33)

Cristina también le ayudará a la Detective a seguir los pasos de la asesina de los Hombres Castrados. Cristina, como ya he dicho, es un personaje peculiar porque que se asemeja en nombre y profesiones a Cristina Rivera Garza, la escritora “real” de la novela *La muerte me da*, asunto que estudiaré más adelante, en el siguiente apartado de este capítulo.

3.1.1.2 Cristina en *Verde Shanghai*

Cristina es un actor, desde la perspectiva de Jaap Lintvelt, muy interesante e importante en *Verde Shanghai* ya que desempeña la función de narradora y de personaje. En *Verde Shanghai* encontramos a una escritora cuyo nombre es Cristina, quien aparece por segunda ocasión en una novela de Rivera Garza.

Un aspecto que no se debe olvidar es que en la novela el personaje de Cristina es reconocido como “la escritora” y que su nombre es revelado en el último momento, “Oyó los pasos. Supuso que diría: Cristina, tengo algo que contarte” (315). La información que se nos proporciona acerca de la escritora es escasa, no conocemos sus apellidos, su edad o algún otro dato acerca de su presente o de su pasado. En su rol como personaje la escritora no interviene directamente, y con esto me refiero a que está presente en el relato mediante los recuerdos de Marina pero no en la actualidad de la narración pues todo ocurre en el pasado. Cristina sólo interactúa con Marina y gracias a ello conoce a otros personajes solamente de oídas y desde la perspectiva de Marina. Cristina, entonces, es una presencia ausente, es decir, se sabe de su existencia pero no se ve y sólo Marina la ha visto; la escritora es un fantasma que ronda en la vida de Mariana y, al parecer, la única prueba de su existencia es *La guerra no importa*. En el

capítulo “3. Escritura como traición” de *I. Originales y copias*, Marina describe a la escritora como:

. . . una mujer. Alguien que desapareció 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)

La escritora es un fantasma que llegó a la vida de Marina de manera insospechada, cumplió su objetivo al indagar en la vida de Marina, encontró una historia y, posteriormente, desapareció de la misma manera en que llegó, sin aviso.

Ya he mencionado que mediante los recuerdos de Marina conocemos a la escritora, de tal manera que en el capítulo “8. Algo destrozado sobre la calle”, de la primera parte de *Verde Shanghai*, Marina recuerda lo que ella y la escritora solían hacer:

Le había contado cosas de su infancia en un café de chinos en el centro de la Gran Ciudad . . . 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. Pedían pescado en salsa de pepino, puerco agridulce, arroz blanco. Usualmente llegaban ahí después de buscar, siempre sin éxito, los comederos de opio que un escritor extranjero describiera en alguna novela. Eso leían entonces. Novelas extranjeras. Todo era enfermedad a su alrededor. Epidemias. (69)

Marina y la escritora pasaban el tiempo juntas, quizá Marina no se percató de que de esa manera la escritora conocería su historia y se apropiaría de ella para después escribir acerca de ella. En la cita anterior también se hace mención de las visitas que hacían al Verde Shanghai y las búsquedas que hacían, así como de las lecturas que compartían. Posteriormente nos enteramos de la fascinación que la escritora tenía por la locura y de la falta de conocimiento “real” que tenía de ésta, “La escritora deglutió una cucharada de arroz sin pestañear. Era obvio que nunca había visto o experimentado nada parecido, que su fascinación por la locura provenía de libros y cuentos, no de la vida real” (71).

En el mismo capítulo, Marina reconoce que a la escritora le interesaba su vida porque estaba lejos de ser una historia feliz, porque la escritora tenía un gran interés por historias infelices y sórdidas que quería conocer. La escritora quería tener acceso a un mundo que estaba vedado para ella:

Pudo haber escogido aspectos distintos, historias felices, momentos de súbita alegría, pero no lo hizo. Sospechaba que la escritora los conocía, que los había vivido en carne propia. Sospechaba, también, que la escritora andaba en búsqueda de algo más. Tenía cierta propensión por los barrios sórdidos, la gente lisiada, las caras tristes. En alguna otra ocasión, caminando sobre una avenida bajo la luz ambigua de la madrugada, le había oído decir que no le interesaba ser feliz. (72)

Mariana era un puente entre su realidad y la escritora, de tal manera que la escritora podía conocer de oídas un mundo que la intrigaba y que al mismo tiempo la seducía. Cristina exploraba

el mundo de Marina con los ojos de ésta para poder entender y encontrar algo que contar. Posteriormente, la escritora hace alusión a lo que piensa acerca de la felicidad:

—¿La felicidad? Eso te da misericordia. Nada que te ayude a pensar —había afirmado en tono despectivo. Y, entonces, atravesó la calle sin mirar a los lados. Marina sospechaba que la escritora le seguía los pasos porque presentía o inventaba un mundo oscuro detrás de su faz. Un mundo que ella sólo conocía de oídas. (72)

La escritora no estaba interesada en conocer los momentos felices de Marina porque de alguna manera todos esos momentos se parecían y eran comunes a todos. Ella quería la infelicidad, el dolor, lo sórdido de la vida, lo agrio porque ahí estaban los detonantes de las historias que quería contar.

A manera de cierre, hago hincapié en que la idea y el conocimiento que tenemos de la escritora están incompletos porque a pesar de que en los recuerdos de Marina percibimos sus intenciones e intereses, no la escuchamos hablar ni conocemos sus pensamientos. Por otra parte, Cristina como personaje ejerce una influencia muy grande en Marina, de tal manera que Marina sólo buscará agradarle y para retener su atención le contará parte de su historia. La influencia que Cristina ejerce en Marina es muy fuerte, tanto que Marina intentará ser como la escritora, por ello comparte su tiempo con ella y a pesar de que comparten algunos intereses como la lectura, Marina se deja llevar por el camino que la escritora le marca. Tal es la influencia de Cristina en Marina que aun cuando ya no se frecuentan, la lectura de *La guerra no importa* la hace recorrer su pasado y la incita a escribir su pasado.

En cuanto al papel de Cristina como narradora en *Verde Shanghai*, vemos que es una

narradora omnisciente que permanece fuera de la historia cuando narra *La guerra no importa*. Cristina como narradora interviene en los capítulos del 1 al 15, parte del 16, del 17 al 19, del 20 al 26, del 28 al 34 y en los cuentos que integran algunos capítulos: “Algo destrozado sobre la calle”, “La guerra no importa IV”, “VIII”, “La guerra no importa X” (la narradora en segunda persona es Cristina), “La guerra no importa XII”, “El secuestro” y “Los veranos son muy locos aquí”.

La escritora, Cristina, es una narradora que deja muchos cabos sueltos y cuenta la historia de Marina desde diferentes momentos del pasado de ésta, al mismo tiempo entabla un diálogo con Marina, un diálogo en el que hay preguntas que sólo la Marina real, la que está fuera de su historia, puede responder pero también hay preguntas que la escritora responde porque la Marina de su historia puede hacerlo de esa manera. La escritora es una narradora peculiar ya que en el diálogo que entabla con Marina se atreve a decirle lo que debe hacer como si de esa manera pudiera dirigir los pasos de Marina, aunque en realidad sólo narra en segunda persona.

3.2 Metalepsis de autor³⁰

La metalepsis de autor es el primer caso en el que Gérard Genette, en *Metalepsis. De la figura a la ficción*, se detiene cuando trata de establecer lo que es la metalepsis. Genette retoma la definición de Fontanier, quien identifica a la metalepsis de autor como la acción de “. . . transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran [o en] representarlos como si ellos mismos causaran los efectos que pintan o cantan”, cuando un autor “es representado o se representa como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, sólo relata o

³⁰ En la introducción de este capítulo mencioné que como primer paso expondré la noción teórica de la metalepsis y posteriormente la aplicaré en *Verde Shanghai*.

describe” (Citado en Genette 10-11).

Por su parte, y de manera más general, Genette define a la metalepsis de la siguiente manera, “. . . una manipulación —al menos figural, pero en ocasiones ficcional (más adelante volveré a esa gradación)— de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (15).

Por lo tanto, la metalepsis de autor es la relación que hay entre el autor y su obra, el mecanismo narrativo que introduce al autor en una de sus obras y que funciona como un elemento que le da identidad al texto.

3.2.1 Metalepsis de enunciado vertical de arriba hacia abajo

Desde otra perspectiva, pero siguiendo con el estudio de la noción de metalepsis, Sabine Schlickers y Klaus Meyer-Minnemann proponen una clasificación³¹ de metalepsis dentro de la cual está la metalepsis de enunciado y un caso específico que es la metalepsis de enunciado vertical de arriba hacia abajo.

La metalepsis de enunciado vertical se presenta cuando un personaje se mueve de un nivel narrativo superior a un nivel narrativo inferior o viceversa. La metalepsis de enunciado vertical de arriba hacia abajo ocurre cuando hay ficcionalización del autor, es decir, “l’auteur implicite s’incrit dans la diégèse qu’il a créé lui même . . . il y rencontre des personnages créés également par lui, et il agit à la fois comme personnage narrant et personnage narré” (156). El autor se convierte en un personaje dentro y fuera del relato. De esta manera, vemos que este tipo de metalepsis funciona de manera similar a la metalepsis de autor, sólo que con otro nombre.

³¹ En el capítulo 2 de esta tesis ya me he referido de manera somera a esta clasificación.

3.3 Metalepsis de autor en *Verde Shanghai*

En *Verde Shanghai*, la metalepsis de autor funciona de una manera aparentemente simple ya que la escritora Cristina Rivera Garza aparece, como lo hizo anteriormente en *La muerte me da*, como un personaje que lleva su nombre. Esta aparición no obedece a un capricho de la autora sino a un mecanismo narrativo mediante el que la autora tiende un lazo invisible entre ella, sus obras, la realidad y la ficción, mostrando que conviven de maneras insospechadas y que todo es un relato.

En *Verde Shanghai*, Cristina es reconocida la mayor parte del tiempo como “la escritora”, cabe mencionar que Rivera Garza acostumbra otorgar sobrenombres a sus personajes, mismos que corresponden a alguna característica emocional, física, moral e incluso profesional como es el caso de la escritora. En *Verde Shanghai*, la metalepsis de autor crea un efecto mediante el que la ficción puede considerarse como un acontecimiento que en realidad ocurrió. Mediante este mecanismo el lector pensaría que está leyendo un libro basado en una historia “real” y con ello se crea confusión al darle una impresión equivocada al lector.

En *Verde Shanghai*, la metalepsis de autor no es tan evidente como podría pensarse pues, como ya he mencionado, el nombre de la escritora es revelado hasta el final de la novela, sin embargo, el que aparezca el nombre de Cristina hasta el final puede pasar desapercibido para el lector y podría asociarse a otro personaje, ya que no es claro que sea el nombre de la escritora. También es importante señalar que no todos los lectores saben que *La guerra no importa* es un libro escrito por Rivera Garza, y que si no han leído *La muerte me da* no verán las señales que la misma autora ha dispuesto en el texto para mostrar que la escritora podría asemejarse a ella.

Marina piensa en la escritora, “Alguien que había tenido, sin embargo, la decencia de mandarles el libro por correo desde un lugar de El Otro País” (42-43). Cuando el lector reconoce

las similitudes que hay entre la escritora “real”, su obra literaria y la escritora, personaje, se produce inmediatamente el efecto de asociar a la autora con su obra, de tal manera que pareciera como si ella “produjera” los acontecimientos que en realidad sólo relata cuando en realidad es Cristina, el personaje, quien al convertirse en narradora causa los efectos que relata, ya que hace que sus personajes actúen de la manera en que ella quiere.

La metalepsis de autor es un recurso narrativo que le permite a Rivera Garza crear la idea de que todos los relatos están relacionados entre sí, en este caso podemos aplicarlo también a sus historias, en las cuales ha creado una geografía y un directorio de personajes recurrentes, como es el caso de la escritora que hasta el momento ha aparecido en dos novelas y de quien podemos esperar más apariciones en obras posteriores.

Para finalizar, considero que Rivera Garza ha creado un mundo paralelo, una geografía en la que instaura un mundo en donde ocurren sus historias y en donde hay repertorio de personajes, recurrentes y no recurrentes, porque de alguna manera todo está relacionado y las historias no se suceden independientemente sino, quizá, de manera simultánea. La gente recuerda, la gente reconstruye historias a partir del pasado, a partir de documentos históricos y narrativos, porque mediante la memoria recupera y narra hechos que a los ojos de los demás pueden resultar insignificantes.

3.3.1 Metalepsis de enunciado vertical de arriba hacia abajo en *Verde Shanghai*

La metalepsis de enunciado vertical de arriba hacia abajo es otra manera de entender a la metalepsis de autor, pues la autora “real” está fuera de la obra literaria y al convertirse en un personaje que se inserta en la obra ocurre un movimiento de arriba hacia abajo, sobre todo, considerando los niveles narrativos en la novela.

En el caso de *Verde Shanghai*, ya he dicho que Cristina Rivera Garza es la autora implícita que se inserta como personaje —Cristina— en la novela que ella misma ha escrito. Sabemos que Cristina, escritora y personaje en *Verde Shanghai*, es la contraparte de Cristina Rivera Garza y lo sabemos porque comparten rasgos como el nombre, la profesión y la autoría de *La guerra no importa*. Por lo tanto, no podemos considerar que la disposición que Rivera Garza hace de estas señales es arbitraria, más bien están ahí porque, a pesar de lo que se piense, Rivera Garza quiere dejar claro que hay un sentido en ese personaje y de esa manera cierra ese sentido, cierra un misterio, el de la metalepsis de enunciado vertical o la metalepsis de autor, el cual no es tan explícito en *Verde Shanghai* como lo es en *La muerte me da*.

Se habla de metalepsis de enunciado vertical de arriba hacia abajo en *Verde Shanghai* porque la escritora “real” está en un nivel exterior al del personaje de Cristina. En este caso, la autora Cristina Rivera Garza, que está en un nivel extradiegético, se integra a la novela como un personaje intradieгético, en este caso, como el personaje de la escritora.

Para cerrar este apartado se debe tener en cuenta que tanto la metalepsis de autor como la metalepsis de enunciación vertical de arriba hacia abajo son recursos narrativos similares, los cuales Rivera Garza utiliza para jugar con la referencia del significante, es decir, ella juega con el nombre de Cristina y su ocupación para confundir al lector y despistarlo. El hecho de que Rivera Garza incluya en su obra a un personaje que comparte su nombre nos muestra su interés por enrarecer la lectura y la narración, así como por confundir al lector en lo relacionado con la veracidad del relato y la parte de ficción que lo envuelven. Y es que la presencia de Cristina, como personaje en la obra riveriana, transgrede los límites entre lo real y la ficción rompiendo la distancia que los separa al insinuar que la realidad tiene una gran dosis de ficción y que la ficción se asemeja a la realidad pero no se integra totalmente a ésta.

3.4 Características de la escritura riveriana en *Verde Shanghai*

3.4.1 El lenguaje y la escritura

El lenguaje, para Cristina Rivera Garza, va unido a la escritura; la escritura es lenguaje y no sólo cumple con el proceso de comunicación sino que también cumple con el de producción, en este caso, de lo real. El lenguaje es la materia con la que Rivera Garza trabaja, en él surgen los cuestionamientos que construyen su obra y que no pretenden dar una respuesta en concreto, quizá dan muchas o las sugieren, todo depende del lector.

En “La página cruda”, Rivera Garza reflexiona acerca de los diferentes tipos de escritura, entre ellos menciona a la que está fuera del circuito de la comunicación, ya que afirma que “. . . un verdadero libro no tiene por qué comunicar un mensaje, puesto que para eso ya están los anuncios de la televisión, los manuales de instrucciones, los manifiestos políticos” (23). Menciona que un escritor escribe sobre lo que no sabe, sobre lo que le viene de pronto, habla de lo inmediato y eso inmediato es lo que también trae el lenguaje que produce, comunica y muestra, que puede ser confuso o nítido pero que el lector entenderá o no.

Rivera Garza dice que la escritura es un viaje, “Uno va hacia el lenguaje en el lenguaje y regresa a él a través del lenguaje, inmiscuido . . . Lo que queda de esta experiencia es la escritura misma” (“La página cruda”). Para ella el lenguaje es todo y mediante él pasa la vida.

La obra de Rivera Garza reflexiona constantemente en el lenguaje mediante el lenguaje, ya que juega con él al descomponer las palabras, al explorar los significados de ellas, incluso da sus propias definiciones de palabras, juega con los tiempos verbales, con la estructuras no sólo del lenguaje sino de los géneros que trabaja y crea lenguajes con los que algunos de sus personajes se comunicarán con otros pocos. Sostiene que el lenguaje es artificio, que:

Uno escribe para tantear los límites del lenguaje, para saber hasta dónde te pueden llevar las palabras, nada más. Uno regresa de eso sin lección, sin moraleja, sin principios. Uno nada más regresa. Si tienes suerte, regresa.

Yo creo que el lenguaje es artificio, una herramienta de uso social. (Hind 195)

Su obra nos muestra hasta dónde la ha llevado y la puede llevar el lenguaje. Mediante el lenguaje, Cristina Rivera Garza nos presenta la historia entrelazada de diferentes personajes, nos da guiños pero en muchas ocasiones no nos da información definitiva, nos da aproximaciones desde diferentes puntos de vista.

Los personajes de cada obra de Cristina tienen un propio lenguaje, el de la locura, el de la soledad, el del silencio, el de la búsqueda, el de otro que no son pero aparentan ser o de ese otro que son pero que no saben que son, el de su profesión, el de su obsesión, el de su condición, por mencionar algunos.

El lenguaje de Rivera Garza va y viene entre diversos géneros, mismos que implican un lenguaje en particular pero ella los transgrede y los conjunta, crea un lenguaje en el que no hay distancia entre los géneros tanto narrativos como los géneros académicos, si es que se les puede llamar así, ya que lo periodístico, lo literario, lo histórico también habitan el mismo espacio.

La propuesta de Rivera Garza es interesante porque más allá de enarbolar el nacionalismo para defender la lengua materna y no “contaminarla”, habla de la intrusión, de la convivencia de las lenguas en un espacio distinto, de ver con los ojos de otra lengua, lo que implica una visión cultural y social que no es la propia pero que permite ver diferente. Al respecto, Cristina Rivera Garza ha dicho que ella escribe en inglés para poner distancia con la lengua materna y todo eso

que implica, “deberíamos despertar de ese sueño dirigido por la lengua materna” (Hind 194).

3.4.1 Reescritura

En *Los muertos indóciles* (2013), Cristina Rivera Garza define el acto de reescribir y dice “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 no hecho en lugar de por hecho” (267). Desde esa perspectiva, *Verde Shanghai* es una reescritura de *La guerra no importa*, en la que se deshace lo hecho al modificar las oraciones, cambiar la sintaxis, omitir personajes o cambiarles el nombre y en el caso de “Noticias intrascendentes” *deshacerlo* todo.

3.4.1.1 Reescritura. De *La guerra no importa* a *Verde Shanghai*

La guerra no importa, como ya lo he mencionado en los capítulos 1 y 2, está integrada por 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”.

Haré una revisión muy sencilla de algunos rasgos que son modificados mediante la reescritura de *La guerra no importa*. Tales rasgos contribuirán a hacer evidente el trabajo que implica la reescritura. En “El desconocimiento”, primer cuento de *La guerra no importa*, inicia con el epígrafe “Cuando más tiendes los brazos hacia el mundo, más se retira” de Henry Miller. Los personajes que aparecen en el cuento son:

- Una mujer de la que no conocemos su nombre pero sabemos que es Marina, “Tienes

razón Xian —dijo, sin preocuparse por saber si ese era o no mi nombre, bautizándome con todo su poderío—” (12).

- Ángeles, quien se le presenta a Marina diciéndole “—Me llamo Ángeles, soy uno de ellos —dijo entre nuevas risas—, a veces paso por aquí, es el lugar favorito de él y, por supuesto, el mío también” (10).
- Mauricio, mesero y ex amante de Ángeles, a quien ella describe del siguiente modo: “También ese era un hombre bueno, dijo, pero pronto la había aburrido, era tan seco y estaba tan lleno de juicios perfectos sobre todo lo que acontecía” (10).
- El hombre de Ángeles de quien Marina dijo:

Lo llegué a conocer casi completamente en el cuarto vaso de whisky, su manera de caminar, su distracción, los días felices en los que se afeitaba, sus rabietas, la curvatura exacta en sus manos al resbalar por la espalda de Ángeles, la marea de vellosidades que se movía en su cuerpo como barcas pequeñas en el más calmo de los mares, describía, así era su hombre. (10-11)

En *Verde Shanghai* este cuento conserva el título, sufre modificaciones sintácticas, pierde el epígrafe y conserva los personajes que en él aparecen. Acerca de las modificaciones sintácticas mencionaré al menos un ejemplo. En *La guerra no importa*, “Enrojecieron sus ojos y yo lejos de sentirme interesada empecé a molestarme por estar ahí escuchando tontería tras tontería, chantajeada por unos cuantos vasos de whisky; molestísima por ese aire insufrible de tristeza antigua, muy guardada . . .” (11). En *Verde Shanghai*:

Cuando sus ojos enrojecieron, yo, lejos de sentirme interesada, empecé a molestarme por estar ahí, escuchando tontería tras tontería de una historia un tanto larga, otro tanto amarga. Ángeles usaba el whisky para chantajearme; Ángeles manipulaba ese aire de tristeza antigua, muy guardada . . . (28)

El segundo cuento “Hay algo destrozado sobre la calle” tiene dos epígrafes, el primero es de Breat Easton Ellis:

... imágenes de gente que se
volvía loca por tener que vivir en
la ciudad. Imágenes de padres
que estaban tan hambrientos e
insatisfechos que se comían a sus
propios hijos. Imágenes de chicos
de mi edad que levantan la vista
del asfalto y quedan cegados por
el sol (17)

El segundo epígrafe está relacionado con el cuento:

(El rostro desvanecido de Na,
la vela y la muchacha,

una rata,
seguramente esta ventana.) (17)

Los personajes que participan en el cuento son:

- Carolina, la madre de Marina, “(Una mujer tras la ventana, mamá; una mujer muy sola que alguna vez tuvo un nombre, Carolina; un hombre [*sí*] que el cariño y el tiempo fueron devastando, Lina; hasta que finalmente llegó el otro, el hombre amado, la bestia dócil y amarga . . .” (19).
- Marina/Xian:

(Una muchacha, hija, una adolescente que sale de noche a perseguir fantasmas. Entre sus ropas todas las credenciales posibles: Marina, estudiante de CCH; Marina aprendiz de guitarra en los cursos semigratuitos del Seguro Social . . . después la reconocerán como Xian los amigos —porque fue el bautizo que recibió en una ceremonia de manos de una sacerdotisa loca hace apenas unos días. (20-21)

- El padre de Marina, “Él la adiestró para reconocer las visitas intermitentes, inesperadas, de la locura; le educó los sentidos para poder captar en sí, todo lleno, el espanto” (19).
- Un muchacho con el que Marina se relaciona, “Alguien aparece, alguien se asombra detrás de la puerta. Alguien la saluda y se despierta” (21).

En *Verde Shanghai* se conserva el título del cuento, no aparecen los epígrafes pero se conservan los personajes. El texto cambia sintácticamente y pierde su sentido poético. En *La guerra no importa*, “Las manos de ella tras el cristal, posadas sin movimiento sobre la superficie helada. Amanece, el sol se desliza lentamente sobre su rostro, va tejiendo en la oscuridad un hilo de oro que resbala por las primeras raíces del cabello” (18). En *Verde Shanghai*, “Amanece. Las manos de ella tras el cristal, posadas sin movimiento sobre la superficie fría. La luz del sol se desliza ahora lentamente sobre su rostro. Al inicio es sólo un hilo de oro que, en medio de la oscuridad, resbala por las primeras raíces del cabello . . .” (77).

En “Carta para la desaparición de Xian” hay un epígrafe de Janis Joplin, “So long, my honey, so long/too bad you had to drift away” (25). Los personajes de este cuento son dos:

- El hombre que escribe acerca de Xian, el Hombre del Árbol, “Exijo que regreses porque únicamente soy un hombre y no entiendo y no tienes derecho y... yo puedo hacerte feliz” (27).
- Xian “Y también fuiste terrible. Totalmente nefasta en la cocina, totalmente ineficaz en el arreglo de la casa, totalmente imposibilitada para estar en calma” (26).

En *Verde Shanghai* no aparece el epígrafe y los personajes se conservan; también sufre cambios sintácticos. Acerca de los cambios sintácticos en *La guerra no importa*, “Supe que ya no estabas cuando vi la casa muerta, ni los libros ni las ventanas tenían más movimiento, qué decir de los platos, de la leche, de las manzanas” (26). En *Verde Shanghai*, “Supe que ya no estabas cuando vi la casa muerta. Ni los libros ni las ventanas tenían más movimiento. Qué decir de los platos, de la

leche, de las manzanas” (112).

En “La guerra no importa” hay dos epígrafes, el primero es de Héctor Manjarrez, “Un día habrás de volver con las manos llenas de una guerra de la que nosotros sólo habremos oído hablar”, el segundo es de Thomas Bernhard, “... y querer algo significa una pena de muerte”. Los personajes de este cuento son:

- Marina, “La muchacha de los labios reseco y los tenaces silencios” (30).
- Cristóbal, “El torso es tan hermoso, el perfil, los cabellos rubios . . . Cualquiera diría que es un hombre desconcertado que no puede hablar, un hombre que teme volver el rostro y quedarse impávido” (30-31).
- El anciano que le pide a Marina que se deshaga de un maletín, que le compre cigarros y whisky. “El hombre me llama Marina, petit Marina desde que conoce mi nombre” (32).
- Ernesto, el hombre que se encarga de estar en contacto con Marina para hacerse cargo del alquiler de un cuarto que Cristóbal le pagará a ella.

En *Verde Shanghai*, como en todos los cuentos que pasan de *La guerra no importa* a esta novela, no aparecen los epígrafes. Se conservan los personajes salvo el de Ernesto, quien en *La guerra no importa* es el hombre que ayuda a Marina:

Ernesto, por encargo de Cristóbal —él desapareció hace tiempo—, me lleva con cierta impaciencia hasta la puerta del edificio. Dice que no debo preocuparme, ya saben ellos que no tengo donde dormir y han rentado un cuartito en esa pensión barata, ellos se

encargarán del alquiler mes con mes, sin falta, hasta el día en que yo decida partir. (40)

Ernesto cambia de nombre en *Verde Shanghai* y aparece como Rodrigo Saldívar:

Rodrigo, por encargo de Cristóbal, me lleva con cierta impaciencia hacia la puerta del edificio.

—No te preocupes —dice—, ya sabemos que no tienes dónde vivir y por eso te rentamos un cuarto en esta pensión. Nosotros nos encargaremos del alquiler hasta que tú decidas partir. (201-202)

Este cuento al integrarse a *Verde Shanghai* también presenta cambios sintácticos. En *La guerra no importa* vemos, al menos un ejemplo, “Estoy presa en este cuarto: una cama, una cortina deshilachada, una ventana, un pequeño banquito de madera, un ropero cojo, un hombre que me deja aquí y se da sus vueltas entre semana para saber si existo” (40). En *Verde Shanghai*, “Estoy presa en este cuarto: una cama, una cortina deshilachada, una ventana, un pequeño banquito de madera, un ropero cojo, un hombre que me deja aquí y se da sus vueltas de cuando en cuando para saber si existo. Mi vida. Esto es mi vida” (203).

En “Andamos perras, andamos diabras” aparece como epígrafe un fragmento de Alain Finkielkraut, “Sólo hay amor en la imposibilidad de detener la fuga sin fin, el infinito escurrimiento del otro” (55). Los personajes de este cuento son:

- Julia/Terri, “El primer nombre que tuvo Julia a su lado fue Terri, porque la muchacha era sin duda terrible, pero principalmente porque se le antojó que aquella era una clave

desconocida con ciertos aires del extranjero” (56).

- Xian
- Cristóbal

Este capítulo al pasar a *Verde Shanghai* conserva los personajes, pierde el epígrafe y sufre muchas modificaciones en su estructura. Respecto a las modificaciones en su estructura y los cambios sintácticos vemos que en *La guerra no importa*, “Fue en inicio de temporada de lluvias que la vio por primera vez. Terri estaba en los últimos lugares de una larga fila de espera por el autobús . . .” (56). En *Verde Shanghai*, “Fue justo al inicio de la temporada de lluvias. Terri se encontraba inmóvil en la fila del autobús . . .” (287).

“Noticias intrascendentes” inicia con un epígrafe, “La situación humana sobre la tierra es insostenible” (63) de William Burroughs. Este cuento se integra con cinco noticias: “Las calles de la ciudad”, “El zoológico”, “El acariciante cantar de las ballenas”, “Parvadas de flamings” y “Cuídese, después ya nada es igual”.

Por su parte, en *Verde Shanghai* se conserva el título y desaparece el epígrafe. El cuento se integra en el capítulo “32. Noticias intrascendentes” y está compuesto por cinco noticias: “En el verano boreal. Ex presidente yugoslavo será inculpado por crímenes en Croacia y Bosnia Zagreb, junio 29 AFP”, “Los usos del árbol. Muerte de dos menores más. NTMX”, “Las prisioneras. El mundo, AFP. Las mujeres afganas piden al mundo ayuda, no solidaridad”, “La versión científica. El monstruo de Ness, una ilusión de vapor y fuego” y “Muere mexicano radicado en París”. Este capítulo es completamente distinto al original pero conserva la idea y la estructura, es decir, se compone por noticias. La noticia “Muere mexicano radicado en París” es muy importante porque

hace referencia a Cristóbal, personaje del que sabemos muy poco y de esa manera cierra ese capítulo incompleto.

En “Los veranos son muy locos aquí”, séptimo cuento de *La guerra no importa*, aparece un epígrafe de Guillermo Marín:

Somos los niños de cristal:

filosos e hirientes.

Pero ¿puedes verme?

¿puedes sentirme?

¿puedo tocarte? (67)

Los personajes que participan son:

- Un hombre, “Se dedica al atletismo, ha dicho, [*sic*] También reza el rosario dos o tres veces por semana” (67).
- Una mujer, intuyo que es Marina, “Ella es una mujer enamorada, le dice, espera a alguien” (68).

En *Verde Shanghai* el título del cuento permanece. Los personajes se conservan y el epígrafe desaparece. Hay cambios sintácticos en este texto, lo que vemos en *La guerra no importa*, “Trata de hablar con ella porque le parece atractiva y extranjera. Ella lo desmiente pero no le hace saó. Porque no tiene nada qué hacer; porque no hace nada” (68). En *Verde Shanghai*, “Está tratando de

hablar con ella porque le parece atractiva y extranjera. Ello [*sic*] lo desmiente pero él no le hace caso. Porque no tiene nada que hacer; porque no hace nada” (308).

Hemos visto que Rivera Garza nos muestra que la reescritura no sólo implica modificaciones mínimas sino también deshacer lo ya hecho. Tales modificaciones que sufre el texto pueden parecer nimias pero más allá de eso se observa un trabajo mucho más descriptivo y con implicaciones narrativas más precisas. La reescritura también “. . . implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar, producir presente” (267). Al actualizar *La guerra no importa*, Rivera Garza reescribe el texto desde su presente, desde los intereses y las preocupaciones que en ese momento de la reescritura le aquejaban. Es necesario hablar de la reescritura como uno de los procedimientos intratextuales a los que se hace referencia en el capítulo 1.

Verde Shanghai es la actualización de *La guerra no importa*, esta actualización no puede verse como una corrección más bien es una revisión detallada del texto en la que hay una ardua labor de edición de ideas así como una exploración en el interior de los personajes. Los epígrafes en *La guerra no importa* eran muy reveladores pues la esencia del texto se percibía pronto, al desaparecer en *Verde Shanghai*, el texto se vuelve más hermético y el lector encamina su interpretación por diversos senderos. La reescritura de *La guerra no importa* muestra un trabajo narrativo encaminado a una exploración de sentidos a través del lenguaje.

Por otra parte, *Verde Shanghai* es un ejercicio de reescritura de *Viriditas*, aunque de manera más velada. En el poemario *Viriditas* (2011), Rivera Garza hace una reflexión acerca del color verde y aunque en *Verde Shanghai* no es evidente, hay una reflexión acerca del poemario.³²

³² Acerca de esto ya he hablado en el capítulo 1, ahora sólo mencionaré un ejemplo.

En *Viriditas* leemos, “Existe un verde que sólo es posible percibir en sueños” (14). En *Verde Shanghai*, “Un verde que sólo había visto en sueños” (24).

Rivera Garza acostumbra trabajar nuevamente textos que ya ha publicado, de esa manera mantiene un diálogo consigo misma y actualiza su visión o la información que ahí ha plasmado con nuevos datos más propios o cercanos al tema desarrollado. Ella se apropia, en el sentido en el que Rivera Garza lo ha definido, de otras obras y de las propias, de esa manera encuentra y brinda otros significados y otras referencias al otorgarle un peso distinto a cada palabra, a cada oración y a cada personaje. En el afán de Rivera Garza de regresar a textos ya publicados vemos el reciclaje de textos que ella actualiza porque aún tiene cosas por decir, porque tales textos se han quedado a medias, quizá, o porque conforman parte importante de su formación como escritora, investigadora e historiadora. Rivera Garza regresa constantemente a sus textos y a personajes que le permitan seguir en la búsqueda de temas y de situaciones en las que aun encuentra posibilidades narrativas.

A manera de conclusión, en este capítulo revisé la figura e identidad de Cristina como personaje y narradora en *Verde Shanghai* así como la de Cristina Rivera Garza, la escritora mexicana “real”, autora de *Verde Shanghai* y *La guerra no importa*. Tal revisión fue pertinente porque uno de los aspectos que me interesaba estudiar era cómo se configura la identidad de Cristina en sus papeles dentro y fuera de *Verde Shanghai* ya que la metalepsis de autor como un mecanismo narrativo en la novela permite afirmar que la escritora como personaje en la novela es la contraparte de Cristina, la escritora “real”. Cristina, la escritora en *Verde Shanghai*, como contraparte de Cristina Rivera Garza sirve como un rasgo más en la configuración de la identidad de la novela y del estilo narrativo de la autora pues la metalepsis de autor ha sido utilizada *La muerte me da*. Por otra parte, la reescritura es una característica esencial en la escritura riveriana

porque permite que Rivera Garza actualice sus obras, colocando en ellas una carga narrativa más fuerte y una visión quizá más compleja de la realidad y de sus preocupaciones. Mediante la reescritura de *La guerra no importa* en *Verde Shanghai*, Rivera Garza enriquece la historia de Marina y Xian y la convierte en un texto sumamente complejo no sólo por su significado sino por la estructura narrativa del mismo, en la que construye un mundo muy imbricado, un mundo plenamente riveriano.

Conclusiones

El problema que abordé en esta investigación parte de mi interés por saber cómo se configuran las identidades en *Verde Shanghai*, para ello lo delimité a tres preguntas: ¿cómo se configura la identidad de la novela?, ¿cómo se configuran las identidades de Marina y Xian? y ¿cómo se configura la identidad de Cristina? Desde mi punto de vista, la configuración de identidades en *Verde Shanghai* —a partir de los tres puntos ya delimitados— es un aspecto de suma importancia para entender la complejidad formal y temática de la novela.

En la medida en que respondí las preguntas planteadas se hicieron evidentes las relaciones con el otro o con lo otro, las cuales repercuten en la configuración de la identidad de la novela, de Marina y Xian y de Cristina. La configuración de la identidad de *Verde Shanghai* depende primordialmente de la relación con el otro, en este caso el otro es *La guerra no importa*. Esta relación es importante porque es de copresencia y de dependencia, pues *La guerra no importa* cohabita en *Verde Shanghai* y sin la primera no existiría la segunda ya que se apoya en ella para contar la historia de Marina y Xian.

La identidad de la novela también se configura mediante su estructura imbricada, lo cual consigue Rivera Garza al utilizar el recurso de la metalepsis. Lo otro, en este caso, son las historias que se entrelazan a la de Marina, de las cuales depende la reconstrucción del pasado de Marina. *Verde Shanghai* es una *matrioska* que contiene a todas las demás historias y todas pueden ser entendidas como relatos separados sin alterar a las demás historias.

En el caso de Marina y Xian, la primera relación con el otro es la que hay entre ellas pues el hecho de que Marina no se recuerde como Xian y que Xian no se recuerde como Marina, hace que las dos se reconozcan mediante la oposición con la otra, de esa manera se saben ciertas de las

diferencias que las separan y que las mantienen sin relación aparente. Esta relación es fundamental en la configuración de la identidad de Marina y de Xian como la misma persona, ya que nos revela las similitudes entre ellas y las coincidencias en los niveles narrativos de los relatos. Respecto a las coincidencias de estos personajes en ciertos niveles narrativos tenemos como ejemplo el momento en que Xian tiene un *déjà vu* cuando se encuentra con una de las bautizadoras, en ese punto Xian cree haber vivido ya ese momento, el cual Marina vivió, de esa manera encontramos ya evidencia de que en realidad Marina y Xian son una sola persona y no dos.³³

La segunda relación con el otro es la de Marina y Carolina, su madre, esta relación se nos presenta destruida pues Carolina se ha ocupado del amor que tiene por el padre de Marina y descuida a sus hijos. Marina establece una relación distante y fracturada con su madre porque no le interesa que el dolor de su madre la retenga, porque ha visto en esa mujer abandonada el fin de la vida, la cual Marina ha experimentado libremente. Marina no quiere ser como su madre, sin embargo, es más parecida a ella de lo que cree, a pesar de poner distancia a sus sentimientos y mantenerse lejos del amor, Marina durante un tiempo también fue alcohólica. Marina huye para poder olvidar de dónde viene y quién es pero no puede huir del dolor tan profundo que trae consigo, ni siquiera del alcohol y mucho menos de la locura, compañera fiel que la mantendrá cercana a su pasado.

La tercera relación de Marina con el otro es la que hay con su hermano, la cuarta la que tiene con su padre; la quinta con Julia y la sexta con la escritora. Estas relaciones repercuten no sólo en la formación de la identidad de Marina sino en la manera en que se relacionará con los demás.

³³ En lo consecuente, al hablar de Marina y Xian como la misma persona sólo mencionaré el nombre de Marina.

En cuanto a la relación de Marina con lo otro hay que pensar en cuatro puntos: la relación con la otra esposa de Horacio, conocida como la Primera Esposa, tal relación es inexistente a simple vista pues no existe entre ellas comunicación algo pero sí existe un lugar que cada una ocupa. Marina no tiene problema alguno con ser la Segunda Esposa de Horacio y tampoco le molesta que éste tenga una hija con ella. Para Marina no representa un reto ser mejor que la exesposa de Horacio. La segunda relación que Marina tiene con lo otro es con el amor pues prefiere mantenerse alejada de él porque sabe que su madre sufrió a causa de éste y que, probablemente, si ella se enamorara terminaría en la misma posición que su madre. La tercera relación con lo otro es la que tiene con el alcohol. Marina se refugia en él para olvidar, para dejar de ser quien es, aunque sea momentáneamente. Y la última relación con lo otro es la que tiene con su pasado ya que, como se sabe bien, Marina decide poner distancia entre lo vivido y lo que vivirá. Marina prefiere alejarse de eso y ser otra para no padecer el destino que padecería si se quedara. El pasado es lo otro ya que Xian es el pasado que ésta acepta y Marina olvida para protegerse porque no le gusta en lo que puede convertirse: su madre. Sin embargo, por más que Marina trata de huir de no ser como su madre: una mujer que se pierde en el alcoholismo por el dolor que le dejó la pérdida del amor, Marina no puede huir de la locura, que es lo que la hermana con su madre y con su hermano mayor. Cuando Marina recuerda en un acto de conciliación con su pasado, no puede evitar seguir huyendo e inventa lo que le hubiera gustado ser o vivir porque de esa manera evade su futuro, su pasado y su presente. Por su parte, Xian está cómoda con su pasado y eso le permite ser quién es y saber que no quiere ser como Marina, lo que consigue al protegerse de ella.

La identidad de Cristina se configura de tal modo que repercute en la estructura de la novela no sólo como narradora o personaje, sino como un reflejo de la escritora real de la novela,

lo que afianza la identidad de *Verde Shanghai* mediante el recurso narrativo de la metalepsis.

La teoría de la *imago* propuesta por Jacques Lacan en *Le stade du miroir* me permitió estudiar a Marina y, por consecuencia, a Xian, así como las *imago*s que las conforman y que permiten que esta mujer se identifique con otros personajes de *Verde Shanghai* y de esa manera configure su identidad, la cual se presenta fragmentada.

Para entender a Marina y a Xian como personajes que pertenecen a otro texto y que al mismo tiempo son personajes en *Verde Shanghai*, utilicé la noción de metalepsis narrativa, “. . . toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement . . .” (244). La intrusión de Marina y de Xian como personajes diegéticos en *La guerra no importa*, en un universo metadieético —*Verde Shanghai*— y de manera inversa como personajes diegéticos —*Verde Shanghai*— en un universo metadieético —*La guerra no importa*—, revela una identidad narrativa riveriana.

Por su parte, para entender la manera en que Cristina se presenta como personaje y como persona en *Verde Shanghai*, recurrí a la noción de la metalepsis de autor, mediante la cual Rivera Garza construye su relato, dotándolo de una característica propia en su narrativa, lo que permite que el texto sea “complicado”.

Finalmente, para entender la manera en que la novela se relaciona con otros textos, especialmente con *La guerra no importa*, estudié la hipertextualidad desde la postura teórica de Gérard Genette. *Verde Shanghai* en su relación con lo otro establece relaciones con otros textos, lo que crea un mundo lleno de significados nuevos que refuerzan el relato.

Con esta investigación he querido mostrar la importancia de la metalepsis como un recurso narrativo en *Verde Shanghai* para la construcción de una estructura novelística compleja;

de igual manera me interesó mostrar que la hipertextualidad es un recurso que sirve para resignificar, en el caso de Cristina Rivera Garza, los textos propios y los textos de otros escritores, y para construir un discurso personal; mostrar que *Verde Shanghai* es un texto que permite más de una interpretación y estudiar la relación intertextual que hay entre *La guerra no importa* y *Verde Shanghai*, y estudiar por qué, a pesar de la relación existente, *Verde Shanghai* es otro texto. Para finalizar, considero que este trabajo contribuye al estudio de la configuración de identidades en la literatura mexicana del siglo XXI. De manera especial, la contribución de esta tesis de maestría es la de una guía en la narrativa de Rivera Garza, un mapa de posibilidades para orientar no sólo al lector sino también al investigador, una interpretación que no obedece a una lectura caprichosa sino a una lectura atenta que ha encontrado cabida gracias al propio texto.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, Año 7, no. 7/8 (2005-2006): 115-134. Web. 12 de enero de 2012 .
- Bianco, Anne Marie. *La muerte me da*. México: Bonobos/ ITESM Campus Monterrey, 2007.
- Cardiel, Rosario, Romero Alfredo, Cinco Mónica. *Asiáticos en la ciudad de México*. México: Gobierno del Distrito Federal, 1999.
- Carrera, Mauricio y Keizman, Betina. “Cristina Rivera-Garza: Narrar fuera del centro”. *El minotauro y la sirena. Entrevistas – ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México: Lectorum, 2001. 153-166.
- Cohn, Dorrit. “Métalepse et mise en abyme”. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Eds. Pier et Schaeffer. París: Éditions EHSS, 2002. 121-130.
- Estrada, Oswaldo, ed. *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*. México: Ediciones Eón, The University of North Carolina, 2010.
- Fludernik, Monika. “Changement du scène et mode métaleptique”. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Eds. Pier et Schaeffer. París: Éditions EHSS, 2002. 73-94.
- Genette, Gérard. *Figures III*. París: Editions du Seuil, 1972.
- . “De la figure à la fiction”. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Eds. Pier et Schaeffer. París: Éditions EHSS, 2002. 21-35.
- . *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Metalepsis. De la figura a la ficción*. España: Reverso Ediciones SL, 2005.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus, 1989.

- 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.
- Hind, Emily. “Entrevista con Cristina Rivera Garza”. *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2003. 185-197. Impreso.
- Huerta, David. México. *Historia. Práctica mortal*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Kiss, Miklós. “Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan’s *Inception* (2010)”. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*. 2012: 35-54.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. París: Éditions du Seuil, 1966.
- Lemus, Rafael. “La novela después de la teoría”. *Letras Libres*, agosto 2011. En línea. 13 de noviembre de 2011.
- “Libros”. *La tempestad. También las artes cambian al mundo*. n.d. Web. 9 de junio de 2012.
- Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative. Le “point du vue”*. París: Librairie José Corti, 1989.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Base teórica y práctica textual. España: Cátedra, 2001.
- Meyer-Minnemann, Klaus. “Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie » : la métalepse littéraire”. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Eds. Pier et Schaeffer. París: Éditions EHSS, 2002. 133-150.
- Montfort Pérez, Ricardo. *Yerba, goma y polvo. Drogas, ambientes y policías en México*. México: Ediciones Era, 1999.
- Pier, John. “Métalepse et hiérarchies narratives”. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. París: Éditions EHSS, 2002. 247-261.

- Pizarnik, Alejandra. *El árbol de Diana*. Buenos Aires: Botella al mar, 1988.
- Rabau, Sophie. "Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives". *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Eds. Pier et Schaeffer. París: Éditions EHSS, 2002. 59-72.
- Rivera Garza, Cristina. "Contra la ficción." *Milenio* 27 de mayo de 2013.
- . "El proyecto autobiográfico de Knausgård. Contra la ficción." *Revista de la Universidad de México*. Agosto 2013. En línea.
- . *Dolerse. Textos desde un país herido*. México: Sur+ Ediciones, 2012.
- . *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. México: Bonobos Ediciones, 2011.
- . *El mal de la taiga*. México: Tusquets Editores, 2012.
- . "El último signo." *La frontera más distante*. México: Tusquets Editores, 2008. 195-217.
Impreso.
- . *La Cresta de Ilión*. México: Tusquets Editores, 2002.
- . *La guerra no importa*. México: CNCA/ INBA/ Joaquín Mortiz, 1991.
- . *La muerte me da*. México: Tusquets Editores, 2007.
- . *Lo anterior*. México: Tusquets Editores, 2004.
- . *Los textos del yo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets Editores, 2013.
- . *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets Editores, 1999.
- . *No hay tal lugar*. 8 de enero de 2004. Web. 5 de junio de 2012.
- . *Verde Shanghai*. México: Tusquets Editores, 2011.
- . *Viriditas*. México: Mantis Editores, 2011.
- Ryan, Marie-Laure. "Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états."

Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Eds. Pier et Schaeffer. Paris: Éditions EHSS, 2002. 201-223.

Samuelson, Cheyla. “Algo destrozado sobre la calle: *La guerra no importa* como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza”. *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*. México: Ediciones Eón, The University of North Carolina, 2010. 49-72.

Sabugal, Eduardo. “La caja verde de Cristina”. *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. Crítica. 25 de noviembre de 2011. Web. 9 de junio de 2012.

Schlickers, Sabine. “Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française”. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Eds. Pier et Schaeffer. Paris: Éditions EHSS, 2002. 151-166.