

Múltiple y monstruosa: Amparo Dávila en la ficción de Cristina Rivera Garza

Andrea Arismendi Miraballes

Dirección General de Educación Secundaria | Consejo de Formación en Educación

Recibido: 20/11/2023

Aprobado: 22/11/2023

Resumen

La cresta de Ilión (2002), de Cristina Rivera Garza, es una novela que traza conexiones de distinto grado y variedad con la propia producción de la autora, en la medida en que representa una continuidad con distintos recursos estilísticos y compositivos. A la vez, constituye un texto que denominamos híbrido o proteico, dada la dificultad de clasificarlo en una única categoría. La novela, emparentada con la producción de otra escritora mexicana, Amparo Dávila, maestra de la ficción fantástica, la sitúa como protagonista múltiple y reproduce, a modo de intertextos o citas, fragmentos de la obra de esta otra escritora. Proponemos en este artículo desentrañar algunas de las técnicas utilizadas, procurando instalar la obra en el corpus de la literatura fantástica, dada su naturaleza particular.

Palabras clave: literatura mexicana; ficción fantástica; monstruos; identidad.

Multiple and Monstrous: Amparo Dávila in the Cristina Rivera Garza's fiction

Abstract

The Iliac Crest (2002), by Cristina Rivera Garza, is a novel that draws connections of different degrees and variety with the author's own production, and presents a continuity with different stylistic and compositional resources. At the same time, it constitutes a text that we call hybrid or protean, given the difficulty of classifying it in a single category. The novel, related to the production of another Mexican writer, Amparo Dávila, master of fantastic fiction, locates her as a multiple protagonist and reproduces, in the same fashion of intertexts or quotes, fragments of the work of this other writer. In this article we propose to unravel some of the techniques used, trying to install it in the corpus of fantastic literature, given its particular nature.

Keywords: Mexican literature; fantastic fiction; monsters; identity.

Cristina Rivera Garza (1964) es una escritora y docente universitaria mexicana, distinguida con diversos premios literarios a lo largo de su carrera, en la que constan más de veinte obras editadas entre novelas, cuentos, ensayos y poesía. Como parte de los procedimientos recurrentes de su escritura, predominan la hibridez en la utilización de los géneros, la yuxtaposición de planos en la narración y el cruce entre el archivo, la ficción, la historiografía, la biografía y la intertextualidad. En *La cresta de Ilión*, novela publicada en el año 2002, muestra un trabajo compositivo que llama la atención en relación con la superposición de fragmentos autorreferenciales y exofóricos a los que alude, por lo que se ha convertido, en el conjunto de la obra de Rivera Garza, una de sus creaciones de mayor despliegue entre la técnica y la creatividad.

En *La cresta de Ilión* se manifiesta la utilización de la apropiación, la cita, la alusión, la copresencia textual: cada referente interviene en la construcción de una novela en cuyo centro se bosqueja la figura ubicua y terrible de otra escritora mexicana: Amparo Dávila (1928-2020). Considerada maestra de la ficción fantástica en su país, Dávila tuvo algunos reconocimientos significativos en su carrera y, en los últimos años, ha sido rescatada en estudios de corte académico,¹ además de homenajearla con la realización de un concurso de cuento que lleva su nombre: Premio Bellas Artes de Cuento San Luis Potosí «Amparo Dávila». Se destacó como narradora y como poeta; su obra, en ambos géneros, profundiza en tópicos como la muerte, el horror sobrenatural, la locura. La violencia hacia la mujer ha sido un tema de exploración y objeto de análisis por parte de la crítica reciente.²

La novela de Rivera Garza parte de dos epígrafes significativos. El primero, cita de *Panopticon* (1984), poemario del canadiense Steve McCaffery, en el que se destaca el hilo clave metaliterario que evidencia una intención de fondo con el guiño al lector: la obra es un universo autónomo que se relaciona con otras de su mismo sistema, configurando así el cosmos en el que estas se reconocen entre sí y dialogan.³ El segundo epígrafe es un fragmento del cuento «El patio cuadrado» (*Árboles petrificados*, 1977), de Dávila, que aparece precedido por el título «Invitación primera»; esta invitación, y lo que ella sugiere, es una puerta abierta al cosmos peculiar que se desarrollará a continuación. El despliegue de los recursos compositivos, la inclusión de una obra ajena dentro de otra, a la vez que se trazan lazos de pertenencia que proponen un mismo estilo de escritura, son los pilares de esta novela. La novela se instala, entonces, en el canon literario como una pieza singular que presenta dificultades en su clasificación, traza puentes oblicuos y directos con la obra de Dávila, colocándose, además, en una línea de prolongación estética dentro del corpus narrativo de la propia autora, al exhibir su relación estructural con obras anteriores (y posteriores, puesto que sigue produciendo literatura). Desde este punto de vista, *La cresta de Ilión* pertenece al conjunto de obras que conforman un universo autorreferencial: el discurso de la ficción propone un movimiento envolvente, en espiral, de retorno hacia sí mismo. Luis Álvarez Falcón (2010) se refiere a esta particularidad autorreferencial de la obra de arte de la siguiente manera: «Se muestra como la torsión de un elemento sobre otro, de modo que se sigue necesariamente una re-torsión que define la convergencia mutua y recíproca, del mismo modo que el anillo de Möebius se “con-torsiona” sobre sí mismo» (p. 35).

Afirmamos que la novela es fantástica, aunque no nos detendremos en el recorrido teórico de las definiciones. Sí, muy brevemente, en dos de los presupuestos válidos para respaldar la lectura desde este punto de vista interpretativo. En *Fantasy: literatura y subversión*, Rosemary Jackson (1986) admite que, en cuanto al concepto, este se resiste a las categorías. Lo aproxima al de violación de normas que son trastocadas o subvertidas: «Las “leyes” de la representación artística y las reproducciones de lo “real” en la literatura» (Jackson, 1986, p. 12). Analiza lo fantástico no como género, sino como producto caracterizado por la subversión, la amenaza, la ambigüedad, la inestabilidad y la deformación; una zona paraxial, espectral, emplazada en el espacio donde lo real y lo irreal ligan o rozan. En esa región limítrofe es donde aparece el verdadero *factum* fantástico: «Al presentar lo que no puede ser, pero es, el *fantasy* expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser: traza los límites de su marco ontológico y epistemológico» (Jackson, 1986, p. 21). Por otra parte, Rosalba Campra analiza lo constitutivo de una sintaxis fantástica, llegando a la conclusión de que una isotopía determinante es la transgresión:

No existe un fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como incomunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje (2001, p. 189).

¹ Por ejemplo, *Un mundo de sombras camina a mi lado*, libro que recopila una serie de investigaciones académicas, editado por la Universidad de Guanajuato y la Editorial Colofón en 2018.

² Un artículo interesante al respecto es el de Luna Martínez, «Amparo Dávila o la feminidad contrariada» (2008). Disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/150572.pdf>

³ El epígrafe tomado de Steve McCaffery es el siguiente: «The textual intention presupposes readers who know the language conspiracy in operation. The mark is not in-itself but un-relation-to-other-marks. The mark seeks the seeker of the system behind the events. The mark incibes the I which is the her in the it which meaning moves through» (Rivera Garza, 2020, p. 7).



Fig. 1. Cristina Rivera Garza

Toda novela que rompe con ciertos estatutos avalados, codificados de la ficción, se considera un experimento. La crítica literaria Verónica Saunero-Ward (2006) cataloga a *La cresta de Ilión* como pastiche, siguiendo la definición de Fredric Jameson, en el sentido de desaparición de estilos personales: «Es un pastiche, en el cual Rivera Garza canibaliza elementos, fragmentos específicos de varios cuentos de Dávila, se apropia de la atmósfera de tensión y misterio, característica de los mismos, como también de algunos de sus elementos temáticos» (Saunero-Ward, 2006, p. 173). Sin embargo, Felipe Ríos Baeza (2019) defiende la tesis de que esos marcos de referencia se ven desbordados por la obra de esta autora, por lo que propone el concepto derridiano de *hospitalidad* para definir esta intromisión, esta invasión de un conjunto diverso de elementos propios de una estética ajena en una obra nueva:

Inicialmente *parece* un rescate: en el nivel de la diégesis, el médico le da refugio en su casa a una mujer que se identifica como Amparo Dávila (personaje); mientras que en el nivel de la escritura, o lo que Wolfgang Iser reconoció como «polo artístico», Rivera Garza le abre la puerta y cobija la prosa de Amparo Dávila (autora). En ambos casos, se tendrá al interior de las estructuras (la «casa», la «escritura personal») un elemento que terminará por desestabilizarlas y ocuparlas totalmente, bajo la lógica de la imposibilidad hospitalaria derridiana (Ríos Baeza, 2019, p. 106).

La intromisión, en este caso, de una Amparo Dávila cargada con toda su impronta literaria y su densidad corporal produce una ruptura violenta que afecta un equilibrio de antemano vislumbrado como endeble.

Amparo Dávila: múltiple y monstruosa

Desde la primera oración, el clima general es inquietante. El propio narrador, médico desde hace veinticinco años en el Hospital Municipal llamado Granja del Buen Descanso, donde internan a los desahuciados, lo plantea de la siguiente forma: «Ahora, transcurrido tanto tiempo, me lo pregunto de la misma manera incrédula. ¿Cómo es posible que alguien como yo dejara entrar en su casa a una mujer desconocida en una noche de tormenta?» (Rivera Garza, 2023, p. 17). Estos datos funcionan como indicios que posicionan al lector ante lo que se narrará a continuación: alguien, en un momento de fragilidad o distracción, deja que, a su casa, aislada, solitaria frente al mar, ingrese alguien extraño, alguien que invade el espacio íntimo del hogar, durante

una noche que, como si no fuera suficiente la falta de luz y con todo lo que se le atribuye a esta escasez, está perturbada por la tormenta, símbolo, tal vez, que prefigura los hechos. Esta presentación es un fragmento estereotipado de cualquier relato fantástico. Hay una predisposición al miedo, a esperar lo extraño. Hasta aquí no habría ruptura de reglas, pero a continuación el protagonista revela que, dada la insistencia de quien toca la puerta, tuvo que abrir, encontrándose a una joven sensual que se presenta con el nombre de Amparo Dávila. Ante el lector, el narrador declara las razones —algunas de las cuales, lo sabe, son insuficientes— por las que la dejó pasar. El tedio, la espera de otra, una exnovia, son solo excusas. La verdadera razón está en la mirada de la mujer: se detiene en sus ojos, en el pómulo y en el arco de una de sus cejas. Esos mismos ojos sugerentes que, si observamos las fotografías de la escritora en su juventud, podremos reconocer con facilidad. El problema surge con lo que propagan:

Estrellas suspendidas dentro del rostro devastador de un gato. Sus ojos eran enormes, tan vastos que, como si se tratara de espejos, lograban crear un efecto de expansión a su alrededor. Muy pronto tuve la oportunidad de confirmar esta primera intuición: los cuartos crecían bajo su mirada; los pasillos se alargaban; los closets se volvían horizontes infinitos; el vestíbulo estrecho, paradójicamente renuente a la bienvenida, se abrió por completo (Rivera Garza, 2023, p. 17-18).

Esta cualidad que él denomina «el poder expansivo de su mirada» (Rivera Garza, 2023, p. 18) se repetirá cada vez que la observe o, con mayor propiedad, que ella pose su mirada en el entorno, creando un efecto de vacío deliberado que absorbe lo que la rodea, a la vez que tiene la capacidad de multiplicarlo. Precisamente, los ojos y las miradas han sido dos motivos asociados analizados por la crítica literaria.⁴ En esta primera descripción de la visitante, además de esa inquietante mirada, el narrador también hace especial hincapié en la cresta del hueso ilíaco, del que no recordará su nombre —aun siendo médico— hasta el final:

En realidad ahí, bajo la tormenta de invierno, rodeado del espacio vacío que sus ojos creaban para mí en ese momento, lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis que, debido a la manera en que ella estaba recargada sobre el marco de la puerta y al peso del agua sobre una falda de flores desteñidas, se dejaba ver bajo la camiseta desbastada y justo sobre el elástico de la pretina. Tardé mucho tiempo en recordar el nombre específico de esa parte del hueso pero, sin duda, la búsqueda se inició en ese instante (Rivera Garza, 2023, p. 18).

La contemplación rápidamente despierta el deseo del narrador junto con su imaginación:

La imaginé comiendo zarzamoras —los labios carnosos y las yemas de los dedos pintados de guinda—. La imaginé subiendo la escalera lentamente, volviendo apenas la cabeza para ver su propia sombra alargada. La imaginé observando el mar a través de los ventanales, absorta y solitaria como un asta. La imaginé recargada sobre los codos en el espacio derecho de mi cama. Imaginé sus palabras, sus silencios, su manera de fruncir la boca, sus sonrisas, sus carcajadas (Rivera Garza, 2023, pp. 9-10).

Esto que los lectores percibimos como una apertura de la imaginación hacia la sensualidad, al deseo, forma parte de una proyección mental efímera. De inmediato, el hombre confirma por qué la dejó entrar en su casa: «A las mujeres les digo que esto pasa más frecuentemente de lo que se imaginan: miedo. Ustedes provocan miedo» (Rivera Garza, 2023, p. 22). Lo más parecido al deseo en él es la urgencia de que Amparo Dávila «se vaya satisfecha a algún otro lugar con su propio horror a cuestras» (Rivera Garza, 2020, p. 22); esto es, precisamente, lo que no ocurre.

⁴ Óscar Mata Juárez (2008) ha analizado este tema en el artículo «La mirada deshabitada (La narrativa de Amparo Dávila)», publicado en la web de la Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco. Disponible en <http://hdl.handle.net/11191/1499>



Fig. 2. Amparo Dávila

Quienes estén familiarizados con la literatura de Amparo Dávila recordarán el cuento «El huésped» (*Tiempo destrozado*, 1959), así como la fuerte sugestión que genera la aparición de una entidad (nunca se dice qué es) y su instalación forzada dentro de una casa familiar por orden de un marido autoritario y violento. La narradora, su ama de llaves y los hijos de ambas quedarán a merced de un ser del que nunca se dice nada, aunque se insinúa mucho, especialmente, la presencia hipnótica y terrible de sus ojos: «Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas» (Dávila, 2022, p. 19). También, quienes hayan leído la obra de Dávila, conocerán el rol central que las mujeres tienen en ella. Son la fuerza centrípeta que busca imponerse en esos mundos narrativos. Esto, precisamente, es otro rasgo de *La cresta de Ilión*.

Los puentes hacia la obra de Dávila se trazan de manera incesante a lo largo del argumento. Se intuye la esencia de la escritora, sus ojos, su sensual presencia con una vaporosa carga de erotismo que evocan sus fotografías antiguas. También, son los trazos característicos de una literatura plagada de espacios y de seres que parecen salidos de una pesadilla, seres para los que no hay categorías reconocibles, que invaden, que irrumpen en la novela de Cristina Rivera Garza. Por ejemplo, Moisés y Gaspar, los aterradores entes del cuento del mismo título, son aquí los enfermeros que vigilan al protagonista.

La naturaleza múltiple de la protagonista, adelantada en el título de este trabajo, es un eje central de la novela. Amparo es la única presencia destacada con nombre declarado (exceptuamos a Juan Escutia, protagonista de una secuencia narrativa secundaria, y a los enfermeros extraídos del cuento de Dávila), puesto que el resto de los personajes importantes para la evolución de la trama se identifican por un epíteto característico que, en algunos casos, son motes: la examante del narrador es la Traicionada; las encargadas del archivo del hospital, las Urracas; el jefe del narrador, el Director. Y Amparo es la Falsa, la Verdadera, la Emisaria, dependiendo del lugar de la narración en el que la encontremos. Esta invasora se adueña rápidamente de la casa del narrador (quien tampoco tiene nombre, aunque en una ocasión se autodenomina el Traidor), manifestando haber sido una gran escritora hasta que un hombre llamado Juan Escutia le robó unos manuscritos.⁵ Este hombre, muerto hace ya más de veinte años, fue un interno del hospital. Desde el robo, ella ha perdido la capacidad de escribir, aunque se la ve cada mañana concentrada en esa tarea.

⁵ Es inevitable la aclaración de que el personaje y su destino final se relacionan con el niño héroe combatiente en la Batalla de Chapultepec y en su leyenda.

«Te conozco de cuando eras árbol. De aquellas épocas»⁶ (Rivera Garza, 2023, p. 22), le espeta la terrible Amparo Dávila al narrador, causándole un estado de confusión que tal vez roce con lo ridículo o absurdo. Este conocimiento, esta familiaridad previa, es lo que la ha llevado hasta él; además, lo sabe capaz de recuperar los papeles robados. El médico, una vez que ha conseguido esos manuscritos (nunca sabemos su contenido), en un impulso de curiosidad por conocer más de la joven huésped, busca su nombre en la guía y lo encuentra: hay una Amparo Dávila que habita en una ciudad denominada simplemente Ciudad Sur, por oposición a Ciudad Norte, lugares opuestos en la topografía asfixiante en la que la casa del narrador y el hospital son el punto medio de un segmento en cuyos extremos se hallan estos lugares. El encuentro con esta otra Amparo, la Verdadera, despertará recorridos interiores tan complejos como los primeros. Era una mujer anciana, débil, de andar cansado, de ojos invasores. La cita es extensa, pero vale la pena:

Y en ese momento, todavía sin lograr enfocarla bien del todo, de algún lugar remoto dentro de mi cerebro surgieron algunas imágenes de mi vida como árbol. Los ojos de la mujer crearon a mi alrededor una estepa vasta, un espacio de tonos ocres donde poco a poco, en la cámara lenta del recuerdo, apareció la semilla y, de ella, emergió el cordón umbilical que, después, le trasminó la savia a mis miembros pequeñísimos. El proceso de gestación se llevó a cabo en el subsuelo, pero, más tarde, sin aviso alguno, sin seña de ningún tipo, algo descompuso la regularidad de la tierra. Mi cabeza, el cuello, el torso, las piernas. Mi cuerpo a medias enterrado, a medias en libertad. En mi recuerdo, la inmovilidad de mi condición me llenaba de pesar y, a la vez, de júbilo. Tenía, después de todo, una excusa, una justificación. Nadie tendría por qué saber de qué texturas se componía mi miedo. Y me crecieron las hojas, y mi tallo se volvió rugoso con el tiempo, y de mis ramas se colgaron las nubes y el sereno. Y hubo pájaros a mí alrededor y otros remedos de algo vivo, tibio, sonoro. El cuadro de mi melancolía. Y así, frente al umbral donde la Verdadera medio aparecía y medio desaparecía, mi vida como árbol me llenó de la más absoluta de las tristezas. Me avergoncé de mi soledad. No supe qué hacer con los remanentes de mi cuerpo, con mi silencio, con la lengua que se me arremolinaba tras los dientes. Mis propias ruinas. Quiero decir que me eché a llorar, sin más, frente a ella (Rivera Garza, 2023, pp. 76-77).

Otto Rank (1976) escribió un estudio de corte psicoanalítico y antropológico sobre los dobles. En *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, recorre algunos mitos asociados con la duplicación. Su estudio promueve la idea de que la presencia del doble en la cultura tiende a señalar problemas humanos de índole universal: el de la identidad, el autoconocimiento, el temor a la muerte. Agregaría, más que temor a la muerte, lo que plantea la novela es el temor al olvido, a la desaparición. Amparo teme la pérdida de esos manuscritos, porque con ellos se ha ido su impulso creativo. Tiene a sus Emisarias recorriendo el mundo, viviendo su vida sin que ella sepa muy bien qué hacen: «Se trata de unas muchachitas encantadoras... Están un poco locas, un poco fuera de sí, pero son encantadoras» (Rivera Garza, 2023, p. 79). Estas «muchachitas» son emisarias del pasado que intentan resolver el enigma de la desaparición de la anciana. Este motivo se perfila directamente hacia la concepción de que, desaparecido aquello que representa al sujeto, este se pierde. Consiste en una imposible puesta en equivalencia entre dos materialidades muy diferentes, una metonimia en la que la escritora y su producción son lo mismo.

El fragmento que sigue confirma ciertas sospechas que el lector puede anticipar antes que el propio narrador:

Cuando estuve a su lado, cuando me incliné frente a su cuerpo empequeñecido sobre el sofá, posó su mano huesuda en mi antebrazo izquierdo. Una garra. Un animal de rapiña. Su respiración olía a moho y a anís. Las caries de sus dientes me confirmaron una vez más que la mujer era real. Que el tiempo pasa. Esa boca cavernosa se aproximó a mi oreja.

—Todas sabemos tu secreto —susurró entonces—. No te preocupes, pero tampoco trates de engañarnos (Rivera Garza, 2023, p. 82).

Proponía en el título el concepto de «monstruoso» en relación con la construcción de Amparo Dávila, que una o diversa, tiene cualidades mudables, mutables, que extralimitan los intentos de encasillamiento. El

⁶ La referencia es al cuento «Árboles petrificados», publicado en 1977 en la colección de cuentos que lleva el mismo título.

Diccionario Etimológico Castellano señala que monstruo, del latín *monstruum*, alteración del latín *monstrum*, significa ‘prodigio’.

Algunas de las acepciones que propone el *Diccionario de la Lengua Española* son:

1. m. Ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie.
2. m. Ser fantástico que causa espanto.
3. m. Cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea.
4. m. Persona o cosa muy fea.
5. m. Persona muy cruel y perversa.

Cinco características que podemos, leída la cita anterior, adjudicar con propiedad a Dávila personaje. El médico y filósofo francés Georges Canguilhem restringe el concepto un poco más. El monstruo se identifica con una vida desviada de la norma, con valor negativo o contradictorio: «Desde su punto de vista objetivo, el científico solo quiere ver a la anomalía como una desviación estadística, desconociendo el hecho de que el interés científico del biólogo fue suscitado por la desviación normativa» (Canguilhem, 1971, p. 101).

Pascal sostuvo la idea de que lo monstruoso encarna en la quimera, ese ser de los cuerpos diferentes que componen un todo, de lo imaginado y deseado a la vez que temido. Tomo la definición que Adriana López-Labourdette propone:

Monstruo en tanto ser cuyo cuerpo presenta un excesivo desvío de la norma. Ya sea por exceso, por carencia o por una pronunciada ruptura de las proporciones, dichos cuerpos asedian lo que ha sido considerado la «integridad física» del ser humano. Encarnan los extremos, el «punto máximo de la infracción» (Foucault, 2001) y, de ahí, una violación más o menos explícita de los límites que separan lo humano de lo no humano. El monstruo es figura de la corporeidad excesiva, y por tanto radicalmente presente, un cuerpo extra/ordinario en el doble sentido de la palabra: fuera de orden y fuera de lo común (2023, p. 12).

En este sentido, la presencia de Dávila, de la multiforme anciana y de las múltiples Emisarias que también son ella, resuelve, en cierto sentido, la caracterización corpórea que bajo otras categorías son imposibles de comprender o aislar: seres monstruosos cuya esencia y presencia transgrede los límites de la condición humana, quimeras que se resisten al olvido al que las condena el paso del tiempo. Sin embargo, la original es la que ha desaparecido de la vista del mundo, mientras que sus copias, rehusándose a esa circunstancia, se entrometen violentamente en espacios ajenos. El planteo de los límites del cuerpo y de sus transformaciones afecta, además, al plano semántico bajo la forma de un enigma. Las mujeres, Amparo Dávila (la Falsa) y la Traicionada, reciben una lengua única, indescifrable, con matices fonéticos que recuerdan alguna propiedad acuática: «Oh, glu hiserfui glu trenji fredso glu, glu-glu» (Rivera Garza, 2023, p. 71). La lengua, que solo comprenden y pronuncian las mujeres, resulta imposible de aprehender para el narrador. «Yo sé que tú eres mujer» (Rivera Garza, 2023, p. 55), le dice Amparo la Falsa, mientras que la Verdadera insiste en dirigirse al hombre con referencias al género femenino, a pesar de que él defiende su sexualidad e insiste en afirmarla.

Cuando la Traicionada llega, al comienzo de la novela, a la casa del hombre, lo hizo en medio de la tormenta, luego de la intromisión de la desconocida, afiebrada y casi sin sentido. La intrusa se ocupa de ella, sospechando que debe tratarse de una epidemia que provoca ese estado. No sabemos de qué epidemia se trata ni cuáles podrían ser sus secuelas, pero lo cierto es que nos sugiere un primer signo de transformación. ¿En qué? Posiblemente, se trate una primera evidencia de que la Traicionada mutará en una Emisaria. Hacia el final, sin mediar ningún tipo de aprendizaje formal ni evidente, el hombre, a quien se dirigen con pronombres femeninos, también utilizará, luego de un período de enfermedad, la misteriosa lengua de reminiscencias acuáticas para comunicarse. La epidemia, tal vez, lo ha convertido en otra falsa Amparo Dávila.

Conclusiones

Entre las líneas más sugestivas que propone la lectura de la novela, el tema de la identidad, en un amplio sentido, es uno de los más complejos. En ella se transgreden varios estatutos de la construcción de la ficción, de la linealidad de personajes, que carecen de nombres —posiblemente porque ni ellos mismos saben quiénes son—, de la lengua cerrada, de la que nunca se revela el sentido. La multiplicidad de puentes tendidos entre la obra de Amparo Dávila que propone Cristina Rivera Garza expone una forma de escritura que se adhiere a un referente concreto y lo actualiza en un espacio novedoso, dándole continuidad. Pensar en esta obra como

un verdadero prodigio, en el sentido más rupturista, más vanguardista, tal vez sería el camino interpretativo para un texto que no se deja clasificar bajo los moldes del canon. Una obra que, como han señalado las teóricas del género fantástico, subvierte categorías de la representación artística y las reproducciones de lo «real»: proteica o monstruosa, en un sentido más apropiado.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Falcón, L. (2010). La «autorreferencialidad» de la experiencia estética. *Fedro*, (9), 30-42.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Renacimiento.
- Canguilhem, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dávila, A. (2022). *Cuentos reunidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Diccionario Etimológico Castellano en línea. (s.f.). Monstruo. En *Diccionario Etimológico Castellano*, recuperado el 1.º de diciembre de 2023, de <https://etimologias.dechile.net/?monstruo>
- Real Academia Española. (s.f.). Monstruo. En *Diccionario de la Lengua Española*, recuperado el 1.º de diciembre de 2023, de <https://dle.rae.es/monstruo>
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- López-Labourdette, A. (2023). *El retorno del monstruo: figuraciones de lo monstruoso en la literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rank, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orión.
- Ríos Baeza, F. (2019). Una novela hospitalaria: *La cresta de Ilión*, de Cristina Rivera Garza. *Valenciana*, (24), 95-117.
- Rivera Garza, C. (2023). *La cresta de Ilión*. México: Random House.
- Saunero-Ward, V. (2006). *La cresta de Ilión: lo fantástico posmoderno*. *La palabra y el hombre*, (137), 173-183.