

La escritura virtual y el discurso escindido en *El mal de la taiga* de Cristina Rivera Garza.

Loría Araujo, David.

Cita:

Loría Araujo, David (2014). *La escritura virtual y el discurso escindido en El mal de la taiga de Cristina Rivera Garza* (Tesis de Licenciatura). Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, Yucatán, México.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/david.loria.araujo/12>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pgcT/YC3>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE YUCATÁN
FACULTAD DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

**La escritura virtual y el discurso escindido en
El mal de la taiga (2012) de Cristina Rivera Garza**

TESIS

**PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA LATINOAMERICANA**

PRESENTA:

BR. DAVID LORÍA ARAUJO

ASESORA:

DRA. MARÍA DE LA CRUZ CASTRO RICALDE

**MÉRIDA, YUCATÁN, MÉXICO
2014**

En otras palabras: todo es otras palabras.

Cristina Rivera Garza

Agradecimientos

Al Programa Institucional de Impulso y Orientación a la Investigación (PRIIORI) por el apoyo académico para la realización de esta tesis.

A la Dra. Maricruz Castro Ricalde, por asesorar mi proyecto de titulación con disciplina, constancia y dedicación.

A mis profesores Dra. María Dolores Almazán Ramos, Dr. Óscar Ortega Arango, Dra. Margaret Shrimpton Masson y Dra. Celia Rosado Avilés por ser impulsores y partícipes de mi formación como Licenciado en Literatura Latinoamericana.

A mi familia, amigos y compañeros de vida, por el abrazo y la confianza que le imprimieron a mis pasos.

Introducción	1
1. Estrategias de ficción posmoderna en la obra de Cristina Rivera Garza	8
1.1 La posmodernidad y sus estrategias narrativas	9
1.2 La escritura virtual	13
1.3 De fragmentos, intertextos, rupturas y conexiones	22
1.4 La poética de la fragmentación y la intertextualidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza, un recorrido	28
2. El mapa de la escritura virtual en <i>El mal de la taiga</i>	44
2.1 Que eso dijo, un rumor	49
2.2 La trampa y amenaza del recuerdo	55
2.3 Textos en contacto	60
2.4 Cuando cuentos cuentos	65
2.5 Sombras, sonidos y secuencias en el bosque	73
2.6 Traducir es más laberinto	77
3. El discurso escindido de las plataformas cibernéticas en la propuesta literaria de Cristina Rivera Garza	81
3.1 Principios de Twitteratura e introducción a la Blogósfera	83
3.2 Aseveraciones sobre la escritura en <i>Los muertos indóciles</i>	98
3.3 Dispositivos, transfiguraciones narrativas y literaturas postautónomas	106
3.4 <i>El mal de la taiga</i> como plataforma de interacción	111
Conclusiones	116
Obras consultadas	122

LA ESCRITURA VIRTUAL Y EL DISCURSO ESCINDIDO EN EL MAL DE LA TAIGA (2012) DE CRISTINA RIVERA GARZA

Introducción

En el informe que le escribiría al hombre [...] le pediría que tomara en cuenta que nada de lo escrito había ocurrido tal cual.

Cristina Rivera Garza

La escritora tamaulipeca Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) se ha convertido en una de las voces más leídas y prolíficas de la literatura mexicana contemporánea, con novelas, libros de cuentos, compilaciones de poesía y volúmenes de ensayo. Su obra se distribuye y circula tanto en el papel como en el soporte electrónico del internet. Como creadora, pero también como investigadora (graduada en Sociología por la UNAM y doctorada en Historia por la Universidad de Houston) se interesa principalmente por la interdisciplinariedad, los límites del lenguaje, la yuxtaposición de textos y la experimentación literaria. Su escritura es diversa, extensa y siempre abierta a ser transformada por el lector, pues busca impactar en él para hacerlo escritor de su propia literatura. Hacia el año 2002,

Carlos Fuentes la reconoció como una de las voces más originales de la literatura mexicana contemporánea¹.

Mi acercamiento a la obra literaria de Cristina Rivera Garza inició en 2010, cuando leí *Nadie me verá llorar* (1999), una novela sobre la demencia como una forma de escribir la historia de nuestro país. A partir de ese momento, tras haberme encariñado con la locura de Matilda Burgos, fui encontrándome también con Amparo Dávila como un personaje dentro de *La cresta de Ilión* (2002) y las letras de Rivera Garza terminaron por cautivarme. Luego me hallé cara a cara con La Detective, quien se encontraba resolviendo el caso de los hombres castrados, persiguiendo a una mujer que se hacía llamar Cristina en *La Muerte me da* (2007). Ignoraba yo que años más tarde, después de hacerme partícipe de la misteriosa doble vida de Marina Espinosa en *Verde Shanghai* (2011), me encontraría con ella de nuevo, frente a las páginas de *El mal de la taiga* (2012). Así comenzó un viaje hacia adentro del bosque, que hasta hoy no termina.

La fascinación, así como el desconcierto y la incertidumbre generados por la lectura de sus textos, me llevaron a escribir páginas de cuentos y relatos fantásticos. Parecía que sus libros invitaban a más que la simple y llana lectura. No fue hasta que leí su novela más reciente, cuando su lectura me convocó a la investigación, puesto que pude ver cómo su construcción narrativa ilustraba la apertura del texto a la escritura del propio lector, como si el mismo libro funcionara como un espacio virtual. Decidí entonces, aplicar mis conocimientos adquiridos en

¹ En su calidad de jurado único de la Fundación Anna Seghers, Carlos Fuentes eligió a Rivera Garza por considerarla “una de las voces más importantes de la joven generación de autoras y autores mexicanos y latinoamericanos”.

la licenciatura para estudiar el discurso narrativo de *El mal de la taiga*, debido al creciente y vertiginoso impacto que las tecnologías digitales han tenido en la aproximación de los lectores a la literatura, y porque considero que con mis lecturas puedo contribuir con estudios relativamente nuevos sobre el acto de escribir y leer, así como sobre el papel del autor en la literatura contemporánea.

Desde septiembre del 2012 y con múltiples virajes, cambios de rumbo y aprendizajes diversos, he recorrido los pasos de este viaje hacia la taiga. Con el apoyo de la Academia Mexicana de las Ciencias en julio y agosto del 2013 y después con el Programa Institucional de Impulso y Orientación a la Investigación (PRIIORI) en el periodo comprendido entre diciembre del 2013 y Mayo del 2014, he podido llevar a buen puerto este proyecto de titulación.

La inquietud de esta tesis se centra en la hipótesis de que la novela *El mal de la taiga* es un texto que por presentar estrategias narrativas similares a las utilizadas en las páginas de escritura cibernética, funciona como una plataforma para reflexionar sobre la apertura de los procesos escriturales y literarios contemporáneos. Por lo tanto, este trabajo tiene por objetivo general demostrar que las estrategias narrativas encontradas en *El mal de la taiga* son similares a las utilizadas en las plataformas de escritura cibernética. Para luego evidenciar cómo, a partir de ello, la novela sostiene un proyecto teórico-literario. Y entre mis objetivos específicos están: profundizar en el estudio sobre la interacción del lector con el texto literario; diagnosticar los elementos que en la narración de *El mal de la taiga* apelan a la inestabilidad del texto y sus transformaciones; y exponer el uso

que algunos escritores contemporáneos están haciendo de las plataformas electrónicas.

Para la realización de esta investigación he revisado detenidamente, además de la novela en cuestión, el corpus literario de Cristina Rivera Garza, específicamente cinco novelas seleccionadas, que se comentarán más adelante, y he seguido sus publicaciones electrónicas en las plataformas del blog y el Twitter. Entre las herramientas teóricas que han sido de más relevancia para este documento puedo mencionar a la hermenéutica del discurso literario, que vio su origen con la Teoría de la Recepción de Hans Robert Jauss, quien habla de la necesidad de una reescritura de la historia literaria no tanto en función del autor y la obra, como venía realizándose, sino en función del receptor. Dicha sistematización teórica y metodológica es respaldada después por Fernando Lázaro Carreter, Cesare Segré y Maurice Blanchot. A partir de la lectura de éstos me interesé por observar al fenómeno literario como un espacio de interacción y comunicación entre varios agentes. La idea de hacer una tesis sobre la virtualidad surge de los planteamientos hechos por Philippe Queau, Pierre Levy e Íñigo Galzacorta Muñoz sobre la literatura en su carácter interactivo, disponible al cambio y con potencial de ser actualizada, mismas que retomo para abordar en el texto a las escrituras que se prestan a la transformación.

Con base en Mijail Bajtin, Gerard Genette y Julia Kristeva, hago una introducción a los procesos de intertextualidad, fragmentación y puntos de contacto entre las obras literarias. Bajtin acuña los términos de polifonía y dialogismo, para explicar al conjunto de las “voces” que están presentes en la obra

literaria. Kristeva nombra “intertextualidad” a la relación del texto con otros textos, concepto que extrae del complejo entramado teórico de Bajtin. Finalmente, Genette realiza una clasificación de los procesos por los que esta polifonía se inscribe en la obra literaria a partir del contacto con otras obras y disciplinas, a los que llama de “transtextualidad”, mismos que han conformado gran parte de mis intereses y estudios académicos.

Utilizando la teoría de Michel-Louis Rouquette y la de Graciela Reyes, analizo los rumores y las citas textuales que se presentan en la novela, debido a la forma en que estos se refieren a la construcción social de los relatos y su clasificación así como al discurso indirecto por medio del cual son transmitidos; así como los recuerdos a partir de los aportes teóricos de Paul Ricoeur y Marianne Hirsch, quienes realizan estudios sobre la memoria y la narración.

Posteriormente, me baso en Antonio Mendoza Filloa para sustentar la forma en que el “intertexto lector” influye sobre el acto de leer. Este se refiere al intertexto lector como el bagaje de conocimientos que posee el lector y que a su vez aporta al proceso creativo de la lectura. También incluyo en este marco a la obra académica de Stanley Fish, Cristina Rivera Garza y Alberto Chimal sobre la escritura y la lectura como un acto comunitario. Fish habla sobre comunidades interpretativas de lectura, determinadas según el contexto social; Rivera Garza y Chimal se enfocan más hacia la escritura, donde argumentan que también en ella existen procesos comunales. Agrego también las propuestas de Josefina Ludmer y Norma Angélica Cuevas sobre las literaturas postautónomas (aquellas que a partir de su estructura interna cuestionan la jerarquización literaria, escapan de la

clasificación y tienen por objetivo la fabricación del presente) y la transfiguración narrativa (proceso mediante el cual el entramado narrativo de un texto literario permite exponer una teoría sobre la literatura) respectivamente. Las aportaciones de estas dos autoras tienen mucho peso en mi investigación, pues respaldan mi propuesta sobre la existencia de un manifiesto literario en las novelas de Cristina Rivera Garza.

La escritura virtual y el discurso escindido en El mal de la taiga (2012) de Cristina Rivera Garza se divide principalmente en tres capítulos. En el primero, “Estrategias de ficción posmoderna en la obra de Cristina Rivera Garza”, comento las nociones básicas sobre el cambio de paradigma que implicó la posmodernidad en la literatura. Así también, propongo una definición sobre la escritura virtual y las formas en que el lector se convierte en co-creador de la obra literaria. Más adelante, describo los procesos de intertextualidad y fragmentación en la literatura y la forma en que estos reiteran las propuestas posmodernas. Hacia el final del capítulo, realizo un recorrido por la obra literaria de Cristina Rivera Garza, donde convergen todos los elementos mencionados con anterioridad.

En el segundo capítulo, “El mapa de la escritura virtual en *El mal de la taiga*”, emprendo un viaje hacia adentro de la novela y, a manera de lectura comentada, voy diagnosticando en ella los elementos narrativos que considero que se prestan para exponer la escritura virtual. Inicio por estudiar los rumores y los recuerdos, a partir de los cuales se construye el argumento del texto. Seguidamente, expongo la forma en que la novela combina fragmentos e ideas de otros textos literarios, publicaciones electrónicas o cuentos tradicionales como

Hansel y Gretel o La caperucita roja. Así mismo, analizo la inclusión de grabados entre las páginas de la novela y la relación de ésta con una lista de canciones y videos musicales. El capítulo cierra con el análisis de un personaje secundario que considero muy importante: el traductor. Me sirvo de su papel para comentar la manera en que cada lectura nuestra es también una traducción, una transformación de lo leído.

En el tercer y último capítulo, “El discurso escindido de las plataformas cibernéticas en la propuesta narrativa de Cristina Rivera Garza”, comienzo por presentar las formas en que operan dos plataformas electrónicas: los blogs y el Twitter, así como las facilidades que permiten al ejercicio de la escritura y el uso que les dan algunos autores contemporáneos. Más adelante, volveré a la novela en cuestión, *El mal de la taiga*, para exponer a partir de ella las analogías que he encontrado entre sus elementos y las operaciones de las plataformas virtuales. Por último planteo que, como tales sitios web, la novela funciona como un espacio de interacción, rizomático, comunitario, en donde la escritura sucede.

Quiero entonces, como ya he mencionado, afirmar que esta novela se incorpora a un nuevo corpus de lecturas que acusan el impacto de las tecnologías digitales en su escritura, democratizan los procesos literarios y convierten al libro en un espacio de interacción continua e inestable. Apelando a los rasgos de la virtualidad que se desplazan a los textos escritos, convoco a la lectura, el comentario y la interacción con las siguientes páginas.

**ESTRATEGIAS DE FICCIÓN POSMODERNA
EN LA OBRA DE CRISTINA RIVERA GARZA**

Capítulo 1

En este primer capítulo pretendo exponer a grandes rasgos las implicaciones del cambio de paradigma que significó la posmodernidad, específicamente en la literatura y la escritura. Del mismo modo, propongo una definición sobre la escritura virtual, pues considero que ésta es una de las estrategias literarias más importantes de este proceso sociocultural, que permite al lector participar en el proceso creativo que da vida al texto. Más adelante, describo otros dos elementos propios de la posmodernidad: la intertextualidad y la fragmentación del discurso. Por último, ofrezco un recorrido por la trayectoria literaria de Cristina Rivera Garza, identificando en su poética varias estrategias de ficción posmoderna.

1.1 La posmodernidad y sus estrategias narrativas

¿Qué es lo posmoderno? ¿Existe una definición propia, un contexto específico y características concretas para que un texto sea reconocido como posmoderno? Contrapuesta a las teorías totalitarias y homogeneizantes del imperialismo cultural moderno (la edad de las ideas de progreso, las utopías nacionales, los metarrelatos universales), la posmodernidad llegó a proponer lo múltiple, lo fragmentado, lo diverso. Mientras que dentro del marco de la modernidad se privilegió lo racional, lo sólido y lo determinado, lo posmoderno miró al mundo a través de un caleidoscopio y propuso nuevos modos para aproximarnos a una realidad poliédrica.

Es el tiempo de la desestructuración, del desencanto y el rechazo a los modelos antiguos, que se ven reemplazados con nuevas propuestas socioculturales. Entre las características de la posmodernidad podemos identificar, según Donald Shaw, “al fragmentarismo, la autorreferencialidad, la subversión de los cánones y el escepticismo respecto a las ideologías preconcebidas”². Dentro de este rechazo hacia las ideas reduccionistas y totalizadoras de la modernidad, también se abre la mirada hacia la fascinación por lo indeterminado, la “problematización del centro”, la marginalidad, la discontinuidad, la simulación y la precariedad”³. Sin embargo, un paradigma no sustituyó por completo al otro. El prefijo “post” de la modernidad, tal como lo considera Gianni Vattimo, “es un concepto espacial antes que temporal”⁴. Esto quiere decir que, en vez de estar después de lo moderno, lo posmoderno puede ubicarse sobre él, cuestionándolo, vaciándolo de sentido, destruyendo sus binarismos estructuralistas.

Cabe mencionar que en el año 2000, Zygmunt Bauman propone el concepto de “modernidad líquida” como respuesta a la oposición entre los términos modernidad/posmodernidad. Su concepto se adjetiva como “líquido” debido a su semejanza con los fluidos, que “no conservan fácilmente su forma y son susceptibles ante cualquier fuerza, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo”⁵. Para Bauman, la “modernidad fue desde un inicio un proceso de

² SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, p. 369.

³ *Ibidem*, p. 370.

⁴ VATTIMO, Gianni. “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos” en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No. 29, 2001, p. 46.

⁵ BAUMAN, Zygmund. *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica Argentina, Buenos Aires, 2000, p. 14.

licuefacción, para derretir los sólidos esquemas del pasado, que se ve acelerado con la llegada del pensamiento posmoderno”⁶. La teoría de este autor no sustituye ni invalida sino más bien integra los dos conceptos anteriores.

Ahora bien, lo que me interesa destacar para este documento son las formas de expresión artística que surgen de tal crisis de paradigmas en el mundo. Si bien el espacio de la modernidad acogió a diversos movimientos culturales, la posmodernidad genera expresiones artísticas novedosas y también una nueva forma de acercarse al conocimiento, conocida como postestructuralismo.

¿Qué hay del fenómeno literario?, ¿es posible hablar de una literatura posmoderna? Para Julia Kristeva, la literatura posmoderna puede definirse como una experiencia de los límites (*experience of limits*), pues se escribe con la “intención de expandir las fronteras de los significados”⁷ conocidos y socializados en la modernidad. Mientras que los escritores modernos utilizan la literatura para decir algo sobre el mundo, los posmodernos ven al mundo también como literatura. La época moderna concibió la obra literaria como un texto, mientras que la época posmoderna toma la obra literaria como un intertexto, por lo que “no concibe ya el texto cerrado, sino en relación con otros textos literarios y con el lector, que cobró gran importancia a la hora de calibrar el sentido del texto”⁸ y que será de gran valor para el estudio que aquí se propone. Pero, ¿se puede hablar de

⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁷ KRISTEVA, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en NAVARRO, Desiderio (selección y traducción). *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC/Casa de las Américas. La Habana, 1997, pp. 1-24.

⁸ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. “Paréntesis final abierto hacia el futuro: hipertexto electrónico, hipermedia e intertextualidad”. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, p. 187.

una literatura propia de la modernidad líquida? ¿A qué características respondería si así fuera?

Lauro Zavala define la ficción posmoderna como “el espacio en el que se fusionan los componentes de las formas tradicionales de la ficción [...] y las formas experimentales”⁹ es decir, que esta clasificación de escritura permite una yuxtaposición, un encuentro en donde se difuminan las fronteras históricas y se produce una superposición de elementos diversos. Entre los elementos que Zavala señala como propios de la escritura posmoderna están el diálogo intertextual y el uso del fragmento. Al respecto de lo que he comentado hasta el momento, mi propuesta en este documento tiene que ver con la forma en que las escrituras del presente buscan desdibujar las fronteras entre los textos literarios, entre las figuras de autor y lector, y entre la escritura y la lectura como procesos abiertos a la interacción. En el apartado siguiente expongo la que considero la herramienta principal de la ficción posmoderna: la virtualidad de la escritura.

⁹ ZAVALA, Lauro. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. El Colegio de México, 2007, p. 6

1.2 La escritura virtual

*Como la realidad misma,
el texto siempre puede ser otra cosa
o siempre está a punto de ser otra cosa.*

Cristina Rivera Garza

¿A qué me refiero cuando hablo de “lo virtual”? Etimológicamente, la palabra *virtual* proviene del latín *virtus* que significa “fuerza, energía, impulso inicial”¹⁰. El uso del término virtual para el presente estudio no se aleja de esta pulsión generadora. En el apartado siguiente pongo en diálogo distintas voces respecto al término, observo el fenómeno literario a la luz de lo virtual, y discuto la existencia de ciertas características que posibilitan, a mayor escala, la virtualidad de la escritura.

Íñigo Galzacorta Muñoz destaca una ambigüedad respecto al término “virtual”. Apunta tres posibilidades distintas de su acepción: Primeramente define lo virtual en oposición a la realidad. En este primer sentido, lo virtual se entiende como lo que sustituye, imita o simula una experiencia real mediante artificios tecnológicos. Posteriormente, se refiere a lo virtual como opuesto a lo presencial, un entorno a distancia. Por último, habla de lo virtual como lo que puede ser real y presencial, pero no actual, con lo cual se une a los postulados de Pierre Levy¹¹.

¹⁰ QUÉAU, Philippe. *Virtudes y vértigos de lo virtual*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1993, p. 11.

¹¹ GALZACORTA MUÑOZ, Íñigo. “Leyendo lo virtual...anotaciones en torno a la virtualidad de la escritura” en *Ontology Studies* vol. 8, Universidad del País Vasco, 2008, p. 2.

Levy define lo virtual a partir de su diferencia con lo actual. Lo actual es lo que “de hecho” *está* presente, mientras que lo virtual es lo que *podría* estarlo. Para explicar esto remite a la filosofía escolástica su propuesta sobre la diferencia entre acto y potencia: “el árbol está virtualmente presente en la semilla”¹². Dice que “lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución”¹³. Dicha resolución será conocida entonces como la actualización o concretización de una idea antes solo agazapada. Para el autor de *¿Qué es lo virtual?*, lo posible ya está constituido, pero se mantiene en el limbo. Es un real fantasmagórico, latente¹⁴.

La actualización es creación, es la invención de una forma a partir de una configuración dinámica de fuerzas y finalidades¹⁵. Lo que me interesa entonces es la *epigénesis* del texto literario. Para el paradigma de las ciencias biológicas, la epigénesis es la formación de nuevas estructuras y funciones durante el desarrollo de un embrión, como resultado de la interacción entre factores genéticos y no genéticos¹⁶. Lo que pretendo demostrar es la existencia de estos factores dentro del armazón y la urdimbre del texto literario que permita, aunado a las competencias del lector, la creación de nuevas escrituras de la obra en cuestión.

Philippe Quéau considera al mundo virtual como “una base de datos gráficos interactivos, explorable y visualizable en tiempo real en forma de imágenes tridimensionales de síntesis capaces de provocar una sensación de *inmersión en*

¹² LEVY, Pierre. *¿Qué es lo virtual?*, La Découverte, París, 1995, p. 10.

¹³ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 10.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁶ LARSEN, William D. *Embriología humana*. McGraw Hill, México, 2009, p 237.

la imagen. [...] el entorno virtual es un verdadero espacio de síntesis, en el que uno tiene la sensación de moverse físicamente”¹⁷. Si reviso de nuevo esta declaración y sustituyo al “mundo virtual” por “el discurso literario”, puedo darme cuenta de que éste no está lejos de la misma definición. La virtualidad de la escritura no es un concepto nuevo ni exclusivo de algunos textos. Para Levy, “el texto, desde sus orígenes mesopotámicos, es un objeto virtual, abstracto, independiente de tal o cual soporte particular”¹⁸, siempre sometido a cambios, traducciones, lecturas.

María del Carmen Boves Naves expresa a partir de una metáfora las distintas andanzas que la crítica podría tomar respecto al estudio de lo virtual en una obra. Habla de que al dejar caer una piedra en un estanque se podrían estudiar tanto los efectos que produce la piedra en el agua como a la misma piedra, cuya densidad podría influir en las formas en que las ondas se producen y se repliegan¹⁹. Otras aristas serían la profundidad del estanque, la fuerza con la que ha sido lanzada, etcétera. En consonancia con la teoría literaria que revaloró el papel del receptor, en los años ochenta, Boves Naves apunta que una de las evoluciones en potencia del texto literario ha sido el paso del enfoque autorial al enfoque lectorial. Esta tendencia enfatizaba la importancia de superar la tesis sobre el significado único de la obra literaria²⁰; sin embargo, no deja de lado la figura del autor, que también se vuelve otro lector más de la obra y que ha dejado

¹⁷ Op. Cit Pilippe Quéau, p. 12.

¹⁸ Op. Cit. Pierre Levy, p. 13.

¹⁹ BOVES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Editorial Síntesis, 1993, p. 260.

²⁰ *Ibíd.* María del Carmen Boves Naves, p. 261.

en ella (voluntaria o involuntariamente) todas las posibilidades por las que puede ser leída.

Para el caso específico de este estudio, no abordaré la recepción a la que apela la escritura virtual y en potencia de la novela en cuestión, sino a las estrategias narrativas que invitan a que tal interacción suceda. Es decir, no me enfocaré a la medición diametral de las ondas producidas, sino de las características evidentes de la piedra que permitirán dichos efectos. Roger Chartier afirma que “hay cada día millones de individuos que realizan millones de actos de lectura, y reconstruir esta realidad múltiple de la lectura está más allá de las posibilidades de las ciencias sociales”²¹. Respecto a mi propuesta, sería contradictorio limitar la virtualidad de la escritura a respuestas e interpretaciones recogidas con base en una muestra mínima de lectores. Es decir, no me dirijo a un análisis pragmático o de recepción.

Umberto Eco, en su célebre obra *Lector in fábula*, refiere a que un texto está lleno de intersticios y recovecos que requieren de un lector que los llene para hacerlo funcionar, es decir, que *coopere* con el texto. Para ello, indica Eco que el autor real prevé un lector *modelo*, con ciertas competencias que lo capaciten para cooperar con el funcionamiento del texto. Afirma que “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo”²². Lo cual quiere decir, en otras palabras, que “prever el lector modelo no significa esperar a que este exista, sino también mover el texto para

²¹ CUE, Alberto (ed). *Cultura escrita, literatura e historia. Acciones transgredidas y libertades restringidas: Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre, Jesús Anaya, Daniel Goldin y Antonio Saborit*. FCE, México, 1999, pág. 142.

²² ECO, Umberto. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Editorial Lumen. Barcelona, 1993, p. 74.

construirlo”²³. El autor real deja en el texto literario una caja con una suerte de “kit” o un conjunto de piezas y artefactos, confiando en que el lector real descifre sus intenciones y se acerque al “modelo” que éste buscaba. El autor empírico o real formula un modelo para el lector; sin embargo, el lector empírico o real (quien de hecho hace la lectura) también debe fabricarse una hipótesis sobre lo que busca el autor, deduciéndola de las estrategias textuales.

Para María del Carmen Boves Naves, el lector de un texto literario no se limita a descubrir lo que ha querido decir el autor y tampoco tiene que hacerse con la obra en su totalidad, es decir, comprenderla como si ella tuviese en su significado todos los sentidos posibles, entre los que el lector elige uno; sino que “sigue un proceso cognitivo auto-organizador sobre una obra de valor autorreferencial, sin limitaciones semánticas que es una ‘oferta de percepción’ que le llevará a construir *su* sentido”²⁴. Lo anterior quiere decir que no existe una “lectura total” ni una “verdad empírica” que el lector tenga que rastrear en la obra literaria sino que llegará a una de sus varias ramificaciones de sentido a través de su cognición.

El lector es, entonces, un creador, pues “no se limita a comprender el significado, o a elegir uno de los sentidos virtuales de la obra que lee, sino que, mediante un proceso de cognición, crea un sentido”²⁵. La inteligencia del lector construye, encima de las páginas lisas, un paisaje semántico móvil y accidentado²⁶. Creo necesario hacer hincapié en que el lector es *un* creador, uno

²³ *Ibidem*, p. 76.

²⁴ Op. Cit. María del Carmen Boves Naves, p. 261.

²⁵ *Ibidem*, p. 260.

²⁶ Op. Cit. Pierre Levy, p. 35.

de muchos. Podría bien contribuir aquí Teun A. Van Dijk con su estudio sobre el procesamiento cognoscitivo del discurso literario, al apuntar que “distintos lectores tendrán un conjunto cognoscitivo distinto. Esto explica que haya variaciones en los modos en que los lectores comprenden y almacenan el mismo texto”²⁷ aunque, “en la interacción comunicativa, desde luego, sea necesario que exista una identidad convencional mínima entre estas interpretaciones; si no lo fuera así, la comunicación sería imposible”²⁸. Es decir que también existen ciertos límites para estas variaciones, determinados por el uso del lenguaje, la sintaxis y los convencionalismos literarios.

Todo espacio virtual contiene tantos espacios potenciales como puntos ‘activos’. Múltiples configuraciones de espacios, densidades variables de espacios, agujeros negros visuales, extraños polos de atracción crean mundos donde se amontonan los espacios y se acumulan los posibles²⁹. Respecto al discurso literario como espacio virtual puedo hablar de la existencia de herramientas narrativas que disparan o impulsan la potencialidad del texto y que apelan a un lector prevenido y atento. Es decir que existen elementos en la narración que permiten a los lectores que así lo buscan cuestionar los límites entre lo escrito y lo que está por imaginarse y desplegarse a partir del libro. “Lo virtual nos exige una atención más organizada. Lo virtual nos obliga a volver a ser cazadores, a perseguir lo real en bosques de símbolos, a no tomar la sombra por la presa [...]

²⁷ VAN DIJK, Teun A. “El procesamiento cognoscitivo del discurso literario” en *Acta Poética*. UNAM, México, 1980, p. 12.

²⁸ *Ibíd*em, p. 12.

²⁹ *Op. Cit* Pilippe Quéau, p. 44.

es una laboratorio de experimentación ontológica”³⁰. Estaremos frente a un texto horadado, minado de espacios vacíos y fragmentos que han de llenarse u optar por dejar desocupados.

Volviendo a las consideraciones de Levy encuentro que lo virtual “no se nos resiste; se vuelve líquido o gaseoso a nuestro antojo. [...] El mero ejercicio de la visión, el deseo de ver, disuelve las imágenes y las convierte en otras”³¹. Es posible decir entonces, que, tanto el acto de escritura como el acto de lectura son, por naturaleza, transformadores por ser también ejercicios de visión. Cuando se escribe, se produce un signo exterior con ciertos recursos. La lectura consiste en producir un nuevo signo “interiormente” con los recursos que el lector posea. “La lectura es activa y transformativa, lo mismo que la escritura”³². Van Dijk anota que “la representación final [de un texto] es el resultado de varias transformaciones”³³. De ahí que puedo decir que toda actualización, todo paso de lo virtual a lo actual, supone cierta transformación. El texto se revela entonces como el resultado siempre provisional e inestable, “de una sucesión infinita de transformaciones”³⁴.

Fernando Lázaro Carreter indica que “la obra es algo rematado, concluso y final que el receptor admite o no, pero sobre cuya ideación y textura le es imposible influir”³⁵, con lo cual quiere decir que una vez que la obra cae en manos del lector, el autor deja de tener autoridad sobre ella y comienza a convertirse y transformarse en otras obras. Propongo aquí que la obra literaria es la causa y el

³⁰ *Ibidem*, p. 44.

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² *Ibid.*, p. 389.

³³ Op. Cit. Teun A. van Dijk, p. 13.

³⁴ Op. Cit. Cesare Segré, p. 166.

³⁵ LÁZARO CARRETER, Fernando. “La literatura como fenómeno comunicativo” en *Estudios de Lingüística*. Editorial Crítica, Barcelona, 2000, p. 159.

efecto de un proceso transductivo e inacabado. Todo texto es inestable pues “en su funcionamiento lingüístico puede posibilitar reapropiaciones múltiples, lo que permite construcciones de sentido diversos”³⁶. Junto a Carreter está Siegfried Schmidt, para quien “un texto literario es ‘autónomo’ en la medida en que el receptor debe, para comprenderlo, hacer intervenir el mundo textual construido por él como sistema de referencia para llenar de significación las aseveraciones producidas en el texto literario”³⁷.

A la pregunta de ¿Qué es un libro que no se ha leído?, Maurice Blanchot responde que es “algo que aún no se ha escrito”³⁸. Por supuesto que el libro ha sido escrito, está ahí, en su materialidad, y existe como objeto aunque no haya sido visto por ningún receptor; sin embargo, Blanchot metaforiza a través de esta expresión la importancia del lector para hacer vivir al libro. El trabajo final de la lectura, será entonces la propia escritura del texto literario. A partir de lo que está presente, en acto y en virtud de ser transformado, al lector le corresponderá “fracturar, arrugar, retorcer y volver a coser el texto para abrir un medio vivo donde se pueda desplegar el sentido”³⁹. Para Levy, el espacio del sentido no existe antes de la lectura. Lo fabricamos, lo actualizamos recorriéndolo, cartografiándolo⁴⁰.

Siegfried Schmidt propone el término de la polifuncionalidad para explicar esta apertura de las posibilidades de un texto. Indica que existe “un conjunto de propiedades textuales significativas, pretendidas por el productor de textos

³⁶ Op. Cit, Alberto Cue, p. 150.

³⁷ SCHMIDT, Siegfried. “La comunicación literaria” en *Estrategias Discursivas*. Universidad de Lyon, 1978, p. 208.

³⁸ BLANCHOTT, Maurice. *El espacio literario*, Paidós, 2004, p. 256.

³⁹ Op. Cit. Pierre Levy, p. 34.

⁴⁰ *Ibíd*em, p. 35.

literarios y esperadas por el receptor, [...] un conjunto de propiedades de la organización de los elementos textuales que, de un modo general, llevan a hacer posibles lecturas diferentes de los propios constituyentes textuales”⁴¹. Esta existencia de dichas propiedades textuales obliga al lector a reconstruir la obra literaria desde su cognición y su experiencia así como también le invita a reflexionar sobre su propio acto de lectura.

Pondré, como ejemplo de esta cuestión, a *Rayuela* de Julio Cortázar. En ella se explicita, a nivel discursivo, el juego que el autor propone con la memoria y la reconstrucción de la historia narrada. La experiencia de la lectura puede resolverse a partir de diferentes caminos, pues es posible aproximarse a la historia a partir de la combinación arbitraria de sus capítulos, o bien, siguiendo una guía que el autor propone a nivel paratextual llamado “tablero de direcciones”, que ofrece un orden específico. En palabras de Rivera Garza, “Cortázar decidió transformar la relación física de los lectores con el libro, obligándolos a hojearlo de atrás hacia adelante e inventando pausas que solo podrían ser yuxtapuestas, más que unidas, gracias a la actividad intelectual y emotiva de ese ‘otro’ que siempre es el lector”⁴². De esta forma, Julio Cortázar enfrenta a las estructuras literarias tradicionales apelando a la creación y co-autoría de los receptores, siendo ellos quienes, a partir de sus decisiones, configurasen la diégesis de la novela. Quien lee la obra es dueño también de la historia: la trama se trenza con las manos del lector. Todo lo anterior me va a llevar, más adelante, a poder validar que existen

⁴¹ Op. Cit. Siegfried Schmidt, p. 210.

⁴² RIVERA GARZA, Cristina. "Corta-(al)-Azar: Lecturas de Julio Cortázar a inicios del siglo XXI", con Ana Clavel, Amaranta Caballero Prado y Heriberto Yépez, en Maricruz Castro, ed., *Puerta al tiempo: Literatura latinoamericana del siglo XX* (México: Porrúa/ITESM-Campus Estado de México, 2005), p. 295.

estrategias que de una u otra forma, elevan a una potencia mayor la lectoautoría de Cristina Rivera Garza.

1.3 De fragmentos, intertextos, rupturas y conexiones

Somos el resultado de los textos con los que nos hemos cruzado. Un libro de cuentos, un telegrama, un acta de divorcio, una receta médica. Somos el producto de un acto creativo, somos lienzo donde se imprimen fragmentos del mundo. Todo acto creativo implica conexiones y rupturas. Cuando dibujamos transformamos la hoja en blanco, cuando soñamos existen diversas inclusiones y exclusiones de la memoria y el olvido. Vestirnos implica reconfigurar el cuerpo, caminar implica rechazar unos caminos y elegir otros. Incluso al hablar, seleccionamos y deseamos signos lingüísticos. Un mosaico de vidrios rotos, un collage de retazos. Hay grietas, intersticios, saltos de párrafo, diversas tipografías y silencios, que son también espacios de significado.

A continuación describo dos procesos importantes que luego ubicaré dentro de la narrativa de Cristina Rivera Garza: la fragmentación y la intertextualidad. Para introducir al concepto de intertextualidad, me remito a Gerard Genette, quien en su libro *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, publicado hacia 1982, ofreció una clasificación de los procesos a los que llama de “transtextualidad” pues

evidencian una relación de copresencia entre dos o más textos⁴³. Para él, en los tiempos de la posmodernidad, el objeto de la poética o la teoría literaria ya no está en el estudio del texto como un cuerpo único e inmanente, como sí lo consideraría el formalismo, sino el análisis del texto con respecto a su trascendencia o su relación con la producción de otros discursos. En la introducción al texto, comenta:

Hoy yo diría más bien, de una manera más amplia, que ese objeto es la transtextualidad, o trascendencia textual del texto, que yo definía ya, toscamente, como “todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁴⁴.

Genette señala que existen cinco tipos de relaciones transtextuales, las cuales enumera e ilustra en la publicación comentada. La primera que aborda es la de la *intertextualidad*, caracterizada por la existencia de referencias explícitas o implícitas de otros textos o los préstamos hechos dentro del texto literario. También aborda Genette la *paratextualidad*, nombrando como paratexto a todo lo que acompaña y enmarca la obra más allá de su cuerpo literario, tal como el “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, postfacios, advertencias, introducciones, notas marginales, al pie de página, epígrafes, ilustraciones, cintillos, portadas”⁴⁵, entre otros. Tal sería el caso de una dedicatoria que, inmediatamente, cuestione o transforme el texto al que precede. Más adelante, Genette acuña el término de la *metatextualidad* para referirse a una reflexión que se vuelca sobre sí misma, o que es autorreferencial: un cuento sobre cómo escribir un cuento, un poema sobre los

⁴³ GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Editorial Taurus, Madrid, 1989, p. 10.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 9.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 11.

poemas, un filme sobre un cineasta. En palabras del autor, es la “relación crítica”⁴⁶ entre dos textos.

Tras mencionar a la *architextualidad*, como la “pertenencia taxonómica”⁴⁷ de un texto, la relación que permite delimitar el género de un discurso y categorizarlo, es decir, el texto con relación a lo que lo nombra como un “cuento”, “novela” “poesía experimental”, entre otros, Genette finaliza con la *Hipertextualidad*, o el injerto de un texto existente (hipotexto) en otro producido (hipertexto). Cabe subrayar la expresión que Genette usa cuando dice que puede existir una relación “manifiesta o secreta” entre los textos, pues en muchos casos, los procesos transtextuales se encuentran únicamente sugeridos, agazapados; pero en muchos otros, son apropiaciones, plagios con licencia, citas textuales, de otros discursos. Otra forma por la que la expresión podría explicarse sería decir que las relaciones serán más o menos secretas en la medida en la que el lector conozca o tenga alguna noción de los textos con los que lo leído se hermana. Michel Riffaterre se refiere a lo anterior como el *intertexto lector*, o la “percepción por el lector de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido”⁴⁸, concepto sobre el cual profundizaré en el segundo capítulo.

Para Lauro Zavala, la intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea⁴⁹. Para él, todo texto, todo discurso, está en relación directa con los demás, toda creación está en deuda y a disposición de las demás.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 13.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 13.

⁴⁸ RIFFATERRE, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona. Seix Barral, 1976.

⁴⁹ ZAVALA, Lauro. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo: Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*, p. 39.

Zavala comenta que no es únicamente el productor de los textos el que construye la intertextualidad, sino también lo hace el sujeto lector, como se puede ver a continuación:

El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado. La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas) que observan el texto o que lo utilizan para algún fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. Más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye⁵⁰.

Tampoco es posible que me refiera a la intertextualidad sin revisar lo propuesto por Julia Kristeva respecto a la obra de Bajtín y el dialogismo. Para Kristeva, la palabra literaria nunca representa un sentido fijo, sino que presenta un cruzamiento entre distintas superficies textuales. La escritura, para ella, funciona como un diálogo entre muchas escrituras. Según apunta:

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble⁵¹.

Para ejemplificar esta propuesta, Kristeva habla de la inserción que la historia puede tener en una obra literaria o la influencia posible de esta última sobre la historia oficial. La autora cita a Mijail Bajtín al decir que la escritura es la lectura del

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 41

⁵¹ *Op. Cit.* Julia Kristeva, p. 13.

corpus literario anterior, una respuesta, un diálogo, el texto producido como absorción y réplica, como copia y disfraz.

¿Qué hay de la fragmentación? Omar Calabrese apunta cuestionamientos muy importantes para la literatura construida a partir de los fragmentos. La inclusión del fragmento, antes que nada, es un cuestionamiento a la totalidad de la obra literaria, un proceso que deconstruye el binomio parte/todo. El crítico italiano propone el estudio de un nuevo binomio, igualmente enfocado en la divisibilidad de una obra, observando los elementos del detalle y del fragmento.

Calabrese indica que al estudiar la divisibilidad de una obra literaria podemos mirar tanto los detalles como los fragmentos. El detalle, primeramente, viene del francés *detail*, que significa *cortar de*. Para el crítico, “esto presupone un sujeto que corta un objeto. Recorte indica la existencia de un corte de un conjunto ya desarrollado precedentemente por alguien”⁵². Al detalle de un texto, nos aproximamos por medio de un primer acercamiento al texto completo, para luego sumergirnos, es decir, mediante un proceso deductivo: de lo general a lo particular:

Cuando se lee un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de mirar más dentro del todo analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a primera vista. La función específica del detalle, por tanto, es la de re-constituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción⁵³.

⁵² CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Editorial Cátedra, Madrid 1999, p. 64.

⁵³ *Ibíd.*, p. 67.

Ahora, respecto al fragmento, Calabrese dice que más que el sujeto del “romperse” es el objeto del mismo. Contrario al detalle, el fragmento no necesita de la totalidad precedente para existir, dice que “El fragmento se ofrece así como es, y no como fruto de una acción de un sujeto”⁵⁴. En el análisis de los fragmentos llegamos a un razonamiento/lectura inductiva: de piezas particulares, deviene el armado o la urdimbre de una totalidad. A través de esta propuesta, el crítico alude al rechazo del centro u orden unívoco del discurso:

La estética del fragmento es un derramarse eludiendo el centro o el orden del discurso. El fragmento como material creativo responde así a una exigencia formal y de contenido. Formal: expresar lo caótico, lo casual, el ritmo, el intervalo de la escritura. De contenido: evitar el orden de las conexiones, alejar *el monstruo de la totalidad*⁵⁵.

Para Wilfrido Corral, el fragmento funciona como lo hacen las notas a pie de página en un texto erudito, que pueden ser una cita, digresión, amplificación o marginalización de la exposición principal pues el fragmento dismantela, desplaza, cruza y rompe categorías⁵⁶. Tras hacer una extensa revisión sobre los textos fragmentarios escritos por autores latinoamericanos como Julio Torri, Julio Garmendia o Pablo Palacio, apunta que lo que se confronta en el fragmento es la otredad, diferencia, arbitrariedad, fin del contacto mimético tradicional, y sobre todo la autonomía del texto⁵⁷.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 68.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 70.

⁵⁶ CORRAL, Wilfrido. *Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericano*. Stanford University. NRFH, XLIV, número 2, 1996, p. 467.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 468.

Los fragmentos, para Corral, ofrecen la posibilidad de ser elegidos y ordenados de tal forma que cada organización sea igual de válida que las demás, pero ninguna unívoca ni totalitaria. Tanto la intertextualidad como la fragmentación del texto potencializan su carácter virtual, por permitir al texto la apertura y la conexión con otros más. A continuación, observaré estos dos aspectos en relación directa con la obra de Cristina Rivera Garza.

1.4 La poética de la fragmentación y la intertextualidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza, un recorrido

Más que una revelación, quería producir el andamiaje textual en el que esa revelación pudiera ocurrir después, en el momento a la vez colectivo y personal de la lectura. Quería una estructura flexible, zigzagueante, donde los ojos pudieran moverse hacia atrás o hacia delante o hacia el otro lado del tiempo, en otro punto del espacio.

Cristina Rivera Garza

En la breve introducción a la antología *La novela según los novelistas* (2007), Cristina Rivera Garza escribe sobre el acto mismo de crear un libro y lo concibe como un punto de contacto donde convergen diversas fuerzas y discursos. En ella hace explícita su concepción de la escritura como “una experimentación con los límites del lenguaje y también, como un acto de activa apropiación de y desde

convenciones heredadas y por crearse, un acto transgresor”⁵⁸, donde un libro está hecho de muchos discursos, al igual que su autor, su lector y los diversos actantes que ahí aparezcan.

Rivera Garza habla del texto como un conjunto de líneas de fuga, donde cada ramificación es producto y productora de las otras. Las voces que componen un texto, dice, “en realidad lo descomponen y lo recomponen”⁵⁹. Para la autora, el libro ya no es aquel espacio de revelación ilustrada, sino una caja de Pandora que oculta y protege un secreto. El lector debe, pues, hacerse cómplice del discurso al que se aproxima e intentar, con todas las llaves, abrir la caja.

En su columna del diario *Milenio*, Cristina Rivera Garza publica dos artículos que vienen a reforzar esta idea de los puntos de contacto. El primero, “Apropiar/desapropiar”, trata sobre los procesos de citación y plagio, de cómo el emisor se hace dueño de otros textos para construir el propio, mucho más en la literatura contemporánea, asistida por la revolución digital y los medios electrónicos; el segundo, “Los telares secretos”, vuelve a funcionar como una confesión sobre su misma escritura, dejando en claro que le interesa la porosidad de los géneros y los intersticios que pueda encontrar en la literatura misma:

Me mantengo escribiendo novelas por un montón de cosas. Entre otras, prominente entre ellas, está el asunto de la porosidad y la plasticidad del género. El hecho, pues, de que en

⁵⁸ RIVERA GARZA Cristina, “Introducción. Escribir un libro que no es mío” en *La novela según los novelistas* (Rivera Garza, coord.) FCE, Biblioteca Mexicana. México, 2007, p. 9.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 11.

la así llamada novela se puede hacer todo lo imaginable e, incluso, tal vez sobre todo lo imaginable⁶⁰.

Me gustaría ejemplificar lo que puede ser visto en Rivera Garza como una poética de la fragmentación y la intertextualidad a lo largo de su creación literaria. A continuación ofrezco un recorrido por cuatro de sus novelas publicadas, de 1999 a 2011, hasta llegar a la que funciona como objeto de estudio para el presente trabajo: *El mal de la taiga* (2012) que se comentará ampliamente en el segundo capítulo.

Comenzaré por su primera novela, que lleva por título *Nadie me verá llorar*, publicada en 1999. Narra la historia de amor entre Matilda Burgos y Joaquín Buitrago en el contexto de México porfirista. Ella, una interna del Manicomio General, comúnmente llamado “La Castañeda”; él, un fotógrafo adicto a la morfina, que por azares del destino termina retratando a los pacientes del sanatorio. Joaquín cree haber visto a Matilda muchos años atrás, cuando visitaba el burdel “La modernidad” y, a partir de este recuerdo, comenzará una narración anacrónica, con saltos temporales y espaciales, sobre el México revolucionario y sus postrimerías.

Clasifico *Nadie me verá llorar* (1999) como una muestra de la nueva novela histórica, contada desde los personajes marginales. En ella están ausentes los personajes icónicos de la historia oficial mexicana y en su lugar los protagonistas son un drogadicto, locas, prostitutas, travestis. En la novela, el elemento de la

⁶⁰ RIVERA GARZA, Cristina. “Los telares secretos” en *La mano oblicua* columna del periódico Milenio, sección de cultura. Versión digital publicada en el blog *No hay tal lugar*. Última revisión a 24 de octubre de 2012.

locura de Matilda funciona como agente transgresor que fragmenta o cuestiona la realidad misma. Los recuerdos de Matilda y Joaquín subvierten la historia oficial contada acerca del porfiriato.

Encarnación Cruz Jiménez indica que “mediante el juego narrativo que Rivera Garza construye alrededor de los personajes, se consigue representar una sociedad fragmentada en los tiempos de la Revolución Mexicana, a la vez que se desvanecen mitos y estereotipos contruidos alrededor de los personajes de este momento histórico”⁶¹. De esta forma, la primera estrategia fragmentaria a la que Rivera apela es de naturaleza temática, relacionando estrechamente los códigos intratextuales con los heterotextuales, al cuestionar los grandes relatos de la historia.

Poco a poco, Buitrago comprende que Matilda no tiene razón de estar en La Castañeda, sino que ha sido recluida por razones injustas. A través de los personajes y sus descubrimientos Rivera Garza formula la siguiente pregunta: ¿quiénes son los verdaderos locos?, ¿desde qué perspectiva se ha construido la cordura a lo largo de nuestra historia? Y, tal como se preguntan los personajes, uno al otro en el siguiente fragmento, ¿cómo se convierte uno en un loco, o en un fotógrafo de locos? Con lo cual, la autora cuestiona las “verdades” de la Historia:

Joaquín no supo qué hacer. Ella lo atrajo hacia sí, mesó sus cabellos y se burló de su torpeza. –Entonces, ¿cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos? La pregunta de Matilda lo sacó de las aguas del Tíber y lo regresó a Mixcoac. [...] Luego, molesto, reaccionando con la hostilidad habitual, dijo algo en voz alta: -Mejor dime cómo se

⁶¹ CRUZ Jiménez, Esperanza. *El arte de novelar de Cristina Rivera Garza*. Recuperado en versión PDF. University of North Carolina, 2010, p. 23.

convierte uno en una loca. Por toda respuesta Matilda alzó los hombros y le hizo un guiño con el ojo izquierdo. -¿De verdad quiere que le cuente?⁶²

Para analizar a fondo esta novela, no es posible prescindir de Michel Foucault hablando del discurso y de la locura. Para el autor, el loco no es aquel padece de sus “facultades mentales”, como afirmarían la medicina moderna, sino un sujeto incomprendido que afirma verdades que deben permanecer fuera del discurso hegemónico, al margen de la Historia⁶³. De la misma forma, Foucault señala que el autor de un texto, al ser el portador del discurso, es capaz de sesgar el texto para dar origen a una voz que, como la del “loco”, cuestione las verdades sociales⁶⁴.

El siguiente elemento que destaco es el carácter intertextual de la novela. Rivera Garza incluye, entre otras cosas, extractos de su tesis doctoral en Historia, *The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico*, una revisión sobre los registros históricos del Manicomio General inaugurado en 1910, donde encontró el material que la llevaría a crear a los personajes. Así se encuentran, intercaladas con la narración de la novela e impresas en una tipografía distinta, descripciones reales de las y los internos de La Castañeda, como la siguiente:

“No. 6353. Matilda Burgos L. Papantla, Veracruz, 1885. Sin profesión, Soltera. Católica. Constitución regular. Desarrollo precoz durante la niñez. Padre alcohólico y madre

⁶² RIVERA GARZA, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Tusquets, México, 1999, p. 15.

⁶³ FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*, FCE, México, 1986, p. 6.

⁶⁴ FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*, Fabulas Tus Quests Editores, 1973, España, p. 14.

asesinada. [...] La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado”⁶⁵.

De esta misma forma, también es posible encontrar en la novela expedientes clínicos, documentos oficiales, diarios y cartas de asilados, que la escritora recuperó del Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en la ciudad de México y los modificó para hacerlos pasar como documentos oficiales en la historia de Joaquín y Matilda. En 2002 Rivera Garza publica su segunda novela, *La cresta de Ilión*. En ella, un personaje anónimo narra su historia en primera persona. Es un doctor especializado en pacientes terminales, que habita una austera casa de playa, cerca del hospital donde trabaja. La ciudad que lo rodea es un mundo umbroso, lleno de miradas oblicuas y nostálgicas. La noche de una molesta tormenta, Amparo Dávila, una total desconocida, aparece en el umbral de su puerta e irrumpe en su hogar de la siguiente manera:

-Soy Amparo Dávila- mencionó con la mirada puesta, justo como la había imaginado minutos antes, sobre los ventanales [...] Parecía aliviada de algo pesado y amenazador. Daba la impresión de que había encontrado lo que buscaba⁶⁶.

Asimismo, nuestro protagonista recibe a otra invitada: la mujer que amó años atrás. Lleno de miedo e incertidumbre, el personaje siente cómo su mundo doméstico se resquebraja con la llegada de las huéspedes, quienes parecen simpatizar e incluso entenderse mediante un lenguaje secreto:

⁶⁵ Op. Cit. *Nadie me verá llorar*, p. 108.

⁶⁶ RIVERA GARZA, Cristina. *La cresta de Ilión*. Tusquets, México, 2002, p. 15-16.

Tan pronto como abrí la puerta trasera de la casa, sin embargo, la placidez se transformó en horror. Las oí hablar. Al inicio solo distinguí los murmullos pero, conforme subí la escalera, descubrí que compartían palabras totalmente desconocidas para mí. No se trataba, además, de algún idioma extranjero. Puse atención. [...] Cerré los ojos. Traté de asimilar los sonidos, los ritmos de expresión, buscando similitudes con lenguajes que conocía o que, al menos, había escuchado en mis viajes, pero todo fue inútil⁶⁷.

Pero no es aquella convivencia lo único que le atormenta, pues con su llegada también recibe la noticia de un manuscrito perdido, olvidado, un historial clínico. El descubrimiento de que hospeda a una Amparo Dávila falsa, la búsqueda de la Amparo verdadera y la incesante pesquisa por el texto perdido, mantienen al lector en una incomodidad placentera. A lo largo de la novela, Rivera Garza entreteje sus párrafos con los de cuentos diversos de Amparo Dávila, la autora real nacida en Zacatecas hacia 1928. Encontramos así fragmentos de “El pabellón del buen descanso”, “Griselda”, “El patio cuadrado” y “Árboles petrificados”, incluidos en el volumen *Árboles petrificados* (1977); así como “Tiempo destrozado”, “Final de una lucha”, “Muerte en el bosque” y “Moisés y Gaspar” incluidos en *Muerte en el bosque* (1985).

En *La cresta de Ilión*, Rivera Garza propone una reinención de las funciones del lector y el autor, incluyendo a Dávila como personaje en la historia y también a muchas otras Amparo que dicen (o creen) ser la verdadera. Los personajes de los cuentos de Dávila también se encuentran esparcidos, habitando la novela de Rivera Garza, como es el caso de Moisés y Gaspar, personajes del cuento “Moisés y Gaspar”, que originalmente son unos seres extraños (indefinidos

⁶⁷ *Ibidem*, p. 72.

en el cuento) que atormentan a un hombre solitario, pero que en la novela pasan a ser dos enfermeros del sanatorio en donde el narrador trabaja.

Otro elemento importante que apoya la poética de la fragmentación en Rivera Garza es la transgresión que propone de las estructuras de sexo/género: la voz narradora niega ser mujer a pesar de las aseveraciones de sus interlocutores, que se dirigen hacia él/ella a través de vocativos femeninos. Hasta el final de la novela, la voz narrativa revela su identidad sexual. Quien para los lectores fue un doctor, es en realidad una mujer, pues la delata la anchura de su hueso iliaco, haciendo referencia al título de la novela.

En otra novela, *La muerte me da* (2007), el personaje principal es Cristina Rivera Garza, profesora, escritora y atleta obsesiva. Ella escribe para llenar las páginas y sale a trotar todas las mañanas por los recovecos más perdidos de una ciudad sin nombre. Un día, tras rodear una esquina, encuentra el cadáver de un hombre y se convierte en la informante de una serie de asesinatos que parecen tener el mismo patrón: todos hombres, todos castrados, todos junto a fragmentos de la poesía de la argentina Alejandra Pizarnik. En efecto, junto a cada uno de los hombres muertos, él o la culpable se encarga de escribir algún verso de la poeta: con esmalte de uñas, con guijarros en el campo, en un pequeño papel dentro de la mano del cadáver roto.

En el primer subtítulo del capítulo uno, “Lo que creí decir”, el personaje de Cristina reflexiona así sobre el cuerpo desmembrado que ha detenido su carrera matutina:

-Es un cuerpo –dije o debí decir, balbucir apenas, para nadie o para mí que no podía creerlo, que me negaba a creer, que nunca creí. Los ojos abiertos, desmesuradamente [...] Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Algo deshecho⁶⁸.

Puedo ver, en el párrafo anterior, la forma fragmentada en que se describe el cuerpo desarticulado. La escritora Cristina Rivera Garza comienza a ser entrevistada frecuentemente por La Detective, una mujer fría y determinada; y por Valerio, su asistente, el único personaje masculino que es nombrado en la novela. De igual forma, una estudiante de la universidad, nombrada como La Periodista de la Nota Roja, comienza a visitarla en su oficina y a pedirle información sobre su hallazgo: quiere escribir un libro sobre lo sucedido. Tanto la Detective como la estudiante, al enterarse de que la profesora es experta en la obra de Pizarnik, confían en que ella puede tener la clave para llegar al fondo del misterio y encontrar al culpable o, tal vez, ser ella misma la homicida.

En esta novela, la fragmentación y la intertextualidad literaria conforman su esqueleto narrativo tanto temática como formalmente. El libro está lleno de fragmentos atribuidos a Pizarnik, frases inconclusas, paréntesis, listas de adjetivos, cambios de tipografía, notas a pie de página. Es una novela que cambia de voces narrativas y de focalizaciones con cada subtítulo que la conforma. En algunos párrafos habla Cristina Rivera Garza desde una primera persona, en otros habla una tercera persona omnisciente y, en otros más, se incluyen los diarios de

⁶⁸ RIVERA Garza, Cristina. *La muerte me da*. Tusquets Editores, México 2007, p. 16

Valerio y también las cartas anónimas del culpable, firmadas siempre con un nombre distinto.

La misma narración de Rivera Garza como personaje es también una reflexión metatextual sobre la escritura. La Detective emprende, junto con Cristina, una incansable búsqueda hacia adentro de las palabras escritas por la poeta argentina, segura de que en ellas puede encontrar un código, un mensaje oculto que revele algo sobre la mano asesina. Juntas leen y releen los versos fragmentarios de Alejandra, llegando a explicaciones literarias acerca de una parte de su poema “En esta noche, en este mundo”. Aquí observo lo que he comentado antes sobre el papel del lector como un co-creador literario. En este caso, son La Detective y Cristina quienes interpretan y otorgan sentido a los poemas. Participan en su re-creación, puesto que se prestan, a la manera de lo virtual, para ser transformados.

Cristina Rivera Garza, la personaje, manifiesta la imposibilidad para explicarle a La Detective su teoría acerca de la poesía de Pizarnik. Mientras una quiere que el poema le revele la clave del misterio, la otra indica que el poema se rebela ante dicha aseveración:

¿Cómo decirle a la Detective que todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir la presencia en el mismo que, por ser lenguaje, es todo ausencia? ¿Cómo comunicarle a la Detective que la tarea del poema no es comunicar sino, todo lo contrario, proteger ese lugar secreto que se resiste a toda comunicación, a toda transmisión, a todo esfuerzo de traducción?⁶⁹

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 55.

Además de presentar una novela que explora y celebra la intertextualidad literaria, también Rivera Garza cuestiona las fronteras entre los géneros. En *La muerte me da* (2007), la autora escribe lo que podría leerse como un *thriller* policiaco, pues cuenta con los elementos necesarios: una misteriosa serie de crímenes, una detective, mensajes secretos, un proceso de investigación. Sin embargo, la novela resiste a esta clasificación, pues más allá de conducir a la resolución del enigma, se transforma en una reflexión sobre el lenguaje y la escritura. Es una novela que también es un ensayo, que también es un libro de poesía. Todo y nada a la vez.

El libro *La muerte me da* incluye también otros dos libros. Primeramente, el capítulo cuatro de la novela, titulado “El anhelo de la prosa”, es un ensayo académico de la propia Cristina Rivera Garza sobre la obra literaria de Alejandra Pizarnik, publicado originalmente en la revista *Hispanamérica*. Más adelante, *La muerte me da* (2007) vuelve a incluir un libro más. Lleva por título homónimo “La muerte me da”, una antología de poemas escrita por Anne Marie Bianco, una poeta desconocida que publica la editorial Bonobos y que conforma el capítulo siete de la novela de Rivera Garza.

En esta novela, Rivera Garza continúa explorando los caminos del fragmento, la inter e intratextualidad y la porosidad. El libro está conformado por muchos préstamos, citas, imágenes sobre la ruptura. La autora vuelve aquí a la defensa de la apropiación literaria, de hacerse del texto que no es suyo para transformarlo, a realizar ella misma lo que es propuesto para sus lectores. Desde mi perspectiva, busca ser una novela que cuestiona el centro-canon de la

literatura, es la comprobación de un tema, es la defensa de una hipótesis sobre la escritura. Al llamar a su personaje con su propio nombre Cristina cuestiona las posiciones del lector y el autor. En uno de los mensajes que recibe del homicida, colados bajo la puerta de su cubículo, decía:

Nada está oculto, Cristina. Los signos van abiertos. La frase va abierta. Todo está roto. Partido en dos. En tres. Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie. Una grieta. Corte. Pausa⁷⁰.

No hay que dejar de lado otro tema importante: la castración. *La muerte me da* es también un ensayo sobre el género y la preeminencia de lo masculino en la sociedad y sobre todo en la literatura. El descubrimiento de los hombres castrados junto a los fragmentos de la poeta argentina funciona como una reflexión sobre el poder en el discurso y en el género. *La muerte me da* es también un texto hecho de muchos otros textos castrados. La novela está estructurada a partir de pedazos de cuerpos textuales que pueden ser leídos como un todo o pueden reorganizarse para generar otros sentidos.

La muerte me da (2007) presenta múltiples vasos comunicantes con *El mal de la taiga* (2012). En ésta reaparece el personaje de La Detective quien, ahora en primera persona, narrará la novela, ya convertida en una fracasada oficial de policía, dedicada a escribir novelas de suspenso.

Es preciso reconocer que Rivera Garza no teme a la ruptura. No tiene miedo de romper con el canon, romper con la tradición, romper lo que ya ha sido roto. Con cada libro, Cristina apuesta por seguir creando una literatura difícil de

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 87.

clasificar, así como un tipo de lector: atento, indeciso, terco, siempre satisfecho pero nunca conforme. La siguiente novela que abordo en este recorrido es *Verde Shanghai*, publicada en el año de 2011. La novela comienza con la fragmentada descripción de un accidente:

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 del metal contra metal: el estruendo de muchos vidrios rotos. Su voz. *Alto*. Un castillo, de caer bajo un rayo, tendría que partirse en todos esos pedazos⁷¹.

Verde Shanghai es la historia de Marina Espinosa, quien tras un accidente automovilístico comienza a encontrarse con Xian, una mujer más libre y misteriosa, comprometida con Chiang Wei. Tras atropellar a Rodrigo Salas, la esposa de Horacio Oligochea comienza a habitar realidades que se superponen. Es a veces Marina, a veces Xian, a veces ambas que se encuentran y cruzan miradas por la calle.

La vida y la narración de ambas parecen traslaparse. Aunque la narración se centra en Marina como protagonista a nivel del relato, la focalización va y viene de una a la otra. Ya recuperada del choque, Marina abandona su recámara para entregarse a la Gran Ciudad. Sus parques, sus calles, sus cafés, refugiándose en el Verde Shanghai, un café del barrio chino. Comenzará entonces una pesquisa por encontrar a su propio Yo, hasta el punto de desconocerse y abandonar su

⁷¹ RIVERA GARZA, Cristina. *Verde Shanghai*. Tusquets, colección Andanzas, México 2011, p. 15.

grisácea vida de ama de casa para refugiarse en la lectura de memorias, cartas y fotografías. En la trastienda del café, una anciana le revela a ella, la que cree ser Marina, que en realidad es otra persona:

-Yo en realidad venía buscando a otra persona –le confesó cuando había perdido toda esperanza-. Se llama Xian. -¿Y Chiang Wei? –le preguntó la vieja-. ¿No quieres conocerlo? -¿Para qué? –le dijo con desaliento, bostezando otra vez. -¿Cómo para qué muchacha? – la increpó con energía-. Se trata de tu marido⁷².

Al igual que su personaje, esta novela está constituida por dos partes. Marina y Xian son también *Verde Shanghai* y *La guerra no importa*, este último un libro de cuentos de la misma Cristina Rivera Garza publicado en 1991. La autora intercala la narración de Marina Espinosa con cartas, entradas de un diario y folios encontrados haciendo uso de un proceso intertextual, pues todos ellos son cuentos que había publicado hace algunos años en el libro mencionado:

Puso la jarra de té sobre el libro abierto en la página 17. Extrajo una pequeña laptop 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 [...]

*Ella estaría aquí, detenida. El desierto creció, vino arrastrándose en el tiempo hasta invadir dócilmente las orillas más lejanas de la ciudad. [...]*⁷³

En el fragmento anterior, el texto que cambia de tipografía pertenece a *La guerra no importa* (1991) que Marina estaba leyendo y que una Escritora (anónima en

⁷² *Ibidem*, p. 95.

⁷³ *Ibid.*, p. 77.

este caso) le había proporcionado. La novela *Verde Shanghai* (2011) es el punto lejano donde se cruzan dos líneas paralelas como las vidas de Marina Espinosa y Xian, esa coordenada difusa en el horizonte. Rivera Garza titula uno de sus capítulos como “*Je est un autre*” haciendo referencia a las *Iluminaciones* de Rimbaud, quién afirma:

Quiero ser poeta, y me esfuerzo en volverme *vidente*: yo apenas sabría explicárselo y, aunque supiese, usted no comprendería nada en absoluto. Se trata de alcanzar lo desconocido por medio del desarreglo de *todos los sentidos*. [...] Nos equivocamos al decir: Yo pienso; deberíamos decir: *Alguien* me piensa. [...] YO es otro. [...]⁷⁴

Para Rimbaud, el poeta tiene una identidad en movimiento, busca el autoconocimiento a través de sus desdoblamientos hacia adentro de la poesía. Para Rivera Garza, el desarreglo de los sentidos es también el desarreglo del texto y sus convenciones. La autora se busca en Marina, que se busca en Xian, que se busca en los textos. Rivera Garza apuesta también por la narración interdisciplinar, incluyendo en su novela apuntes sobre la forma en que una u otra disciplina narraría un acontecimiento, como se puede observar a continuación:

Unos minutos después, se oírían dos voces más, aproximándose. El pintor del lienzo tendría que incluir ese sonido, la anticipación de ese sonido, entre las madejas del color. El director de cine cambiaría de cámara. El dramaturgo abriría una puerta⁷⁵.

Rivera Garza está interesada por los lenguajes y los saltos de uno a otro, la traducción, la transformación. Repite la poética de la escritura que se basa en lo fragmentario, las conexiones entre los textos, las convergencias del sentido. Antes

⁷⁴ RIMBAUD, Arthur. *Iluminaciones*. Editorial Hiperión, Madrid 1995, p. 103.

⁷⁵ Op. Cit. *Verde Shanghai*, p. 37.

de finalizar *Verde Shanghai*, la autora agrega todas las referencias de las citas que ha incluido en el texto. Entre ellas da crédito a fragmentos de David Huerta, Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi y Claudia Hernández del Valle Arzipe, entre otros.

A lo largo de estas páginas, he podido realizar un amplio recorrido por algunos territorios de la prosa de la autora mexicana, constatando la existencia de un proyecto literario conformado por la repetición de la narración fragmentada, el metalenguaje, la autorreferencialidad, los fenómenos transtextuales, los sujetos que cuestionan la función del autor y del lector, así como espacios y personajes compartidos. La poética que presenta la obra literaria de Cristina Rivera Garza ilustra el concepto de la virtualidad antes comentado, porque los vasos comunicantes y los cuestionamientos que realiza apuntan hacia la indeterminación del texto, es decir, a su re-significancia recurrente. A partir del capítulo siguiente, me enfocaré al estudio de su última novela publicada, *El mal de la taiga* (2012), considerándola como punto de llegada (y de partida también), para este proyecto literario que he comentado con anterioridad.

**EL MAPA DE LA ESCRITURA VIRTUAL EN
*EL MAL DE LA TAIGA***

Capítulo 2

Una mujer y un hombre que deciden internarse en el bosque y perderse entre las coníferas. Otro hombre que ansía el regreso de la mujer, su esposa. Una Detective y un traductor se internan en el paisaje nórdico de la taiga para contestar una pregunta: ¿por qué? Así empieza a desarrollarse *El mal de la taiga*, novela publicada por Cristina Rivera Garza en 2012. Una novela sobre el desamor, los límites del deseo, la evocación, la búsqueda.

A continuación, presento el argumento general de la novela y pretendo analizar, a partir de distintos elementos, las formas en que ésta apela a una escritura virtual, esa pulsión generadora que surge de las obras que, por su estructura, posibilitan el cambio y la transformación. Como primer punto, estudiaré las dos formas en que se realiza la narración dentro de la novela: los recuerdos de la Detective y los rumores que recoge en los poblados de la taiga. Ambos elementos van a sustentar una poética de la incertidumbre, en la que el discurso juega con la fragmentación, el fractalismo y la intertextualidad (todos ellos, aspectos propios de la ficción posmoderna, como establezco en el capítulo anterior), para dejar todo en entredicho.

La Detective, personaje que aparece por primera vez en *La muerte me da* (2007) es la voz narrativa de *El mal de la taiga*. Ahora, desde una primera persona, cuenta los hechos desde su punto de vista y organiza en el libro, mediante una especie de bitácora, la información recabada a lo largo de su investigación. Es una detective con fracasos acumulados⁷⁶. Ahora, ya retirada del

⁷⁶ En *El mal de la taiga* (2012) se hace referencia al caso sin resolución de los hombres castrados que Rivera Garza presenta en la novela de 2007.

trabajo policial, encuentra emocionante escribir noveletas negras, en las que transforma los casos en los que ha participado en verdaderas hazañas del misterio.

Una noche, en una galería de arte, rodeada por litografías de bosques, la Detective se encuentra con un hombre cuya segunda esposa ha escapado hacia la taiga con un amante. El hombre la quiere de vuelta y busca a la Detective para resolver el misterio de su huida. ¿Por qué han huido?, ¿piensan regresar?, ¿qué significan todos los telegramas y postales que envían, con mensajes casi ininteligibles, como escritos en una clave?

El hombre cuestiona a su interlocutora sobre el conocido mal de la taiga, un síndrome de quienes, tras vivir en comunidades aisladas por la naturaleza del bosque, huyen y terminan por perderse entre un laberinto inmenso de troncos y ramajes, sin salida alguna: muchas veces mueren a causa del frío o la desesperación. En las citas textuales que siguen se puede leer esta invitación primera, una solicitud que implica poder adentrarse en la taiga pero también regresar de ella con la mujer que ha huido:

—Perdí a una mujer —susurró—. Se fue con otro —añadió, como si él mismo viniera de muy lejos o sólo con dificultad recordara el idioma—. Se fueron los dos, quiero decir [...] Mucho me temo que son los locos de la taiga que mencionaba entonces [...] (17)⁷⁷.

—Tráigala de regreso —me había pedido eso. Sólo eso—. Vaya hasta la taiga y encuéntrela y, cuando lo haga, por favor, tráigala de regreso. (26)

⁷⁷ A partir de esta primera cita, únicamente anotaré el número de página entre paréntesis cuando utilice fragmentos de la novela.

A pesar de estar ya retirada y resistirse a la propuesta del marido, la suma de dinero y la curiosidad llevan a la Detective a tomar sus maletas y viajar hacia los límites del mundo. La atracción hacia el esposo y la posibilidad de volver a verlo, es también otro acicate para aceptar la encomienda y emprender un viaje hacia las coníferas. Los grandes edificios y las carreteras van reduciéndose mientras atraviesa poblados, comarcas, pequeñas villas que se adentran cada vez más en el bosque. ¿El motor? la curiosidad.

[...] Tomé el dinero y tomé el portafolio lleno de documentos y dije que sí. Me haría cargo del caso de los locos de la taiga. Resolvería su acertijo. Le diría, a final de cuentas, muchos días después, con el cabello ya muy crecido, que nadie sabe nunca por qué. (21)

Nadie puede saber en realidad por qué se va de casa, ni siquiera, o sobre todo, el que se va. Pero ¿Por qué iría alguien a perseguir al que huye o se fue hasta la taiga. Las respuestas, en mi caso fueron varias. [...] Para ver sus ojos, aterrados. Para meterme por ahí, por esos ojos, insecto de las coníferas boreales. [...] Para, ya adentro, producir el zumbido. Y clavar la pregunta o la queja: dime por qué. Dime de dónde esta pasión. De qué está hecha. Cómo o qué. (30)

Como se puede ver en la cita anterior, Rivera Garza conjunta en la novela tanto determinación como incertidumbre. Por una parte, La Detective se dice dispuesta a resolver el misterio de los amantes fugitivos, sabe qué pregunta exactamente quiere hacerle a la mujer cuando la tenga enfrente, quiere entender la configuración de la pasión que la llevó hasta ese lugar, inmiscuirse, saber a ciencia cierta. Por otra parte, sabe que las respuestas a esa pregunta son varias, múltiples, infinitas. De ahí la incertidumbre, ya que en su narración afirma que nadie sabe nunca la razón exacta.

Si he recordado de manera minuciosa la trama de esta novela breve se debe a que, como dije al principio, es el objeto principal de esta tesis. *El mal de la taiga* está ambientada en la frontera, entre las comarcas de la taiga y el bosque. Al igual que en sus novelas anteriores, Rivera Garza ubica su diégesis en un espacio fronterizo⁷⁸, sin nombre, sin ubicación exacta. Ahí están *Nadie me verá llorar* (1999) con sus umbrales entre la locura y la razón, lo marginal y lo central o la metrópoli y el campo; la playa de *La cresta de Illón* (2002) entre la Ciudad del Norte y la Ciudad del sur; el desierto, donde la protagonista de *Lo anterior* (2004) encuentra a un hombre moribundo; la ciudad laberíntica y grisácea de *La muerte me da* (2007); y ahora el bosque, un tercer espacio que se extiende sin límites conocidos. Resalto de la novela los siguientes fragmentos, en donde La Detective describe a la taiga como un espacio fantástico, estriado, salvaje, indómito:

Me llevó días tener una idea más o menos clara de lo que era la taiga. Sus temperaturas, su flora, su fauna. El tono de sus verdes. Los nombres de sus ciudades y, luego, el nombre de sus poblados y comarcas y villorrios. Su lengua o sus lenguas. Sus ríos. Es bueno recordar a veces los confines del planeta. Es bueno recordar que se vive, de hecho, en un planeta. (27)

Tenía el aire de ser un último refugio. Daba la impresión de que, más allá, sólo quedaban la intemperie y la ley de la intemperie y el cielo, muy azul, tan alto, sobre la intemperie. (11)

⁷⁸ En muchas entrevistas Cristina Rivera Garza se define a sí misma como una escritora de frontera, tanto por explorar temáticas entre géneros, como por la vida errante que ha llevado, siempre pendular entre México y los Estados Unidos.

Los espacios de frontera en la obra de Rivera Garza no funcionan como espacios de tránsito o “no lugares”, como los denominaría Marc Augé⁷⁹, sino como un encuentro frente a la otredad a partir de la cual se definen los personajes, y una apuesta por la ubicación múltiple y virtual de sus espacios narrativos: las historias podrían suceder en cualquier parte. Estos espacios que dotan de un contexto a las tramas dialogan activamente con el trabajo intertextual ejercido por la autora implícita. La importancia de la noción de frontera es evidente en la manera como presenta la obra misma en relación con el género narrativo: en su obra se rompen y se reinventan los géneros⁸⁰.

2.1 Que eso dijo, un rumor

La Detective narra la novela a partir de lo que recuerda borrosamente y lo que le cuentan las personas a quienes entrevista en las comarcas y poblados aledaños al bosque. Ambas herramientas discursivas, recuerdo y rumor, se entretajan en los párrafos estructurados a la manera de un cuaderno de notas. Comenzaré por analizar el elemento del testimonio, formulado como un rumor colectivo presente en la novela y que sustenta las líneas de investigación de su autora sobre la

⁷⁹ AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1992, p. 34.

⁸⁰ Más adelante, en el presente capítulo, expongo la forma en que *El mal de la taiga* (2012) trastoca los subgéneros de la literatura fantástica y la narrativa policiaca.

escritura virtual y la construcción comunal de las historias. Apunto, a continuación, algunos fragmentos de la novela que refieren al rumor:

Que habían vivido ahí, me dijeron. Que esa era la casa. Y la señalaban con una especie de timidez que bien podía confundirse con el respeto o con el terror. (11)

Que habían llegado juntos y en un estado deplorable, eso me habían dicho al inicio. Que resultaba obvio que habían caminado a través de la taiga, seguramente por días enteros, seguramente sin dirección alguna, hasta dar con el poblado por puro azar. Que eran un par de locos atacados por el mal. Dementes o demenciales, da lo mismo. (31)

En ambas puedo ver cómo la Detective, a través de una narración en primera persona, reúne y expone los diversos testimonios que va recolectando en su investigación. Rivera Garza trastoca el orden sintáctico de las oraciones con las que arma su narración, pues aunque existe un sujeto implícito (“Que habían vivido allí”), omite quién o qué ha enunciado tal afirmación, de dónde viene, si existe un informante directo que pudiera dar cuenta del hecho o no. Estos mecanismos sintácticos, estructurantes del rumor, son una apuesta más de Rivera sobre la escritura virtual, puesto que el rumor es, ante todo, susceptible a la transformación y también por el hecho de que se construye a partir de diferentes agentes.

Pero, ¿qué es exactamente un rumor?, ¿cómo se conforma? Para Allport Postman, el rumor es, “una afirmación general que se presenta como verdadera, sin que existan los datos concretos que permitan verificar su exactitud”⁸¹. Es una declaración que se difunde, sin que sea posible comprobar su verdad o falsedad y generalmente se relaciona con algún asunto de actualidad que, de cierta manera,

⁸¹ ROUQUETTE, Michel-Louis. *Los rumores*. El Ateneo Editorial, Buenos Aires, 1977, p. 8.

atenta contra el orden social o moral y por ello da curiosidad o escandaliza. Al ser transmitido de forma oral, de persona a persona, el rumor se expande y se transforma de manera comunitaria. Según Rouquette, “La infidelidad del rumor no es un síntoma de incompetencia, sino el anverso de otra fidelidad, el testimonio de un pensamiento social”⁸².

Como ya comenté en el capítulo anterior, son características generales de todo intercambio de información la distorsión, la variación, la virtud de cambiar y transformarse. Al actualizarse y volverse a contar, el rumor experimenta estas distorsiones. La Detective, al narrar los testimonios recolectados, solo pone por escrito, fija en el papel las voces de los habitantes de la taiga, pero estos ecos se resisten a su estabilización, a ser inmovilizados a través de la aquiescencia de una sola versión de los hechos.

Todo lo que sabe el lector de los personajes que la Detective investiga, (saber siempre mediado por su voz) queda en entredicho, suscita incertidumbre, se lee como mera suposición: “Que eran un par de locos atacados por el mal”. No existe un “ella dijo”, “ellos afirman”, “aquel hombre de barba sostiene”, un referente a quien atribuirle lo dicho. En la conjunción subordinante *Que* se encuentran muchas voces, tantos sujetos posibles como habitantes de la taiga. Creo que Rivera Garza realiza esta operación narrativa en función de señalar que los rumores se realizan de forma comunitaria y democrática, de forma que nadie es

⁸² *Ibíd.*, p. 16.

responsable o dueño directo de lo dicho, y las voces de todos cuentan⁸³. De esta forma, el rumor también sirve como un desestabilizador del orden, pues subvierte y quebranta los discursos públicos en tanto que fragmente y esparce la validez de las narraciones. Así, tal como sucede a partir de otras herramientas discursivas en *Nadie me verá llorar* (1999), el texto permite el cuestionamiento de una memoria fija, estable u oficial.

Como se puede ver, para narrar el rumor y otorgarle la validez que le hace falta, es necesario apelar a la citación. Si la novela estuviera narrada a partir de un estilo directo, comenzaría con “Ellos dijeron: ‘habían vivido ahí’” de tal forma que lo expresado por aquellos se citaría o reproduciría miméticamente, estaría enmarcado en el discurso narrativo y propuesto como una verdad sustentada en un conglomerado de certezas. Además, podría distinguirse entre el plano del narrador y el plano de los diálogos de los personajes, pues las citas estarían señaladas por medios gráficos como los guiones o las comillas. Pero no es el caso. En gran parte de la novela se hace uso del estilo indirecto, pues no se reconstruye la secuencia de palabras que tal o cual personaje emitió, sino que se expone, ya con sus variantes, lo que quiso decir –o lo que se entendió por lo que dijo, aparentemente- el personaje.

Es decir, el discurso de los otros es mediado, trasladado, pero nunca con exactitud. Para Graciela Reyes, “en el estilo indirecto los límites entre el relato de palabras y la reproducción de palabras son inciertos, y me llevan a plantearme si

⁸³ Estas temáticas, sobre la comunalidad de la escritura y la democratización, las retomo y amplío en el tercer capítulo de este documento.

es posible trasladar proposiciones, contenidos, en un lenguaje completamente diferente del que se usó para enunciar esos contenidos”⁸⁴. En este caso, las palabras de los habitantes de la taiga no se reescriben con exactitud, sino que son citas transformadas a partir de una selección de la voz narrativa y dirigida también hacia un interlocutor que es, en este caso, tanto el lector mismo, como el hombre que ha enviado a la Detective al bosque.

Reyes apunta: “el que cita dice y no dice, o dice para decir y para desdecir: se coloca al margen (no se responsabiliza, en principio) y sin embargo cita con alguna intención que va desde la completa identificación con el texto citado y con su autor, hasta la refutación, pasando por todos los modos de la distorsión del original para adecuarlo a cierta necesidad comunicativa”⁸⁵. De esta forma, toda cita se convierte en una mediación que no es independiente de las intenciones de quien la emite y la transforma a su favor. *El mal de la taiga* lleva los presupuestos de la polifonía bajtiniana a la experimentación⁸⁶. Se compone, de hecho, de citas que los interlocutores reproducen sobre los fugitivos, citas que la Detective transcribe de éstas y también, de las citas que el lector sea capaz de retener y transmitir. Este mismo texto es una cita, mi versión del rumor sobre los dos que huyeron hacia el centro del bosque.

Vale la pena mencionar aquí a otras grandes novelas mexicanas que utilizan, de una u otra forma la estrategia de la cita y el rumor. Tal es el caso de *La*

⁸⁴ REYES, Graciela. *Polifonía textual*. Gredos, Madrid, 1984, p. 81.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 35.

⁸⁶ En el primer capítulo hago referencia a esta “polifonía textual” de Bajtín a través de Kristeva, quien indica que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto...”

feria (1963) de Juan José Arreola, en donde es posible reconstruir la historia de lo sucedido en Zapotlán a partir de fragmentos en los que cada habitante del poblado narra su propia versión de los hechos. También podría figurar en la lista la célebre novela de Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (1963), en donde la voz de la tierra, la del pueblo de Ixtepec, a través de los recuerdos de sus antiguos habitantes, va narrando la historia. Y no puede faltar aquí la obra de Juan Rulfo, pues tanto *El Llano en llamas* (1953) como *Pedro Páramo* (1955) reúnen las voces de una colectividad, mayormente ubicada en regiones en donde predomina la oralidad. En la novela, que comienza con “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”⁸⁷, Rulfo congrega a las voces de Comala e invita a recorrer sus calles junto con Juan Preciado. En otra parte de la novela también se menciona: “Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas”⁸⁸.

En este apartado he podido explicar los recursos con los que el rumor se estructura en la narración de la novela y la función que Rivera Garza otorga a este elemento. Se echa mano del rumor, a través del empleo del “dicen que” y filtrado por la voz narrativa de La Detective, para manifestar la importancia de todas las voces que componen el texto, y para testificar las transformaciones a las que está sujeto el mismo.

⁸⁷ RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Editorial RM, México, 2005, p. 1.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 23.

2.2 La trampa y amenaza del recuerdo

Junto con un traductor, del cual no se menciona el nombre, la Detective se interna en el bosque en busca de respuestas. Juntos, llegan hasta una cabaña, una choza de madera en medio de la nada. Un lugar en donde, dicen, también se refugiaron del frío los fugitivos. Al principio, la gente de la comarca se resiste a ser entrevistada. Una mujer de cabellos cortos y rubios les informa sobre el lobo. Un animal que merodea, cerca de la cabaña, desde que los fugitivos estuvieron ahí. El miedo y la duda invaden a la Detective quien también intercala los rumores y los testimonios con sus propios recuerdos.

Recuerdo el lobo. Vi, en efecto, un lobo enorme y gris sobre la nieve. Vi sus fauces, abiertas; sus ojos, sus garras. Vi el hilo rojo que partía de su huella y se deslizaba luego entre la nieve hasta enredarse en el tronco del abeto. Vi el abeto, majestuoso. (15)

Recuerdo el frío. Recuerdo el frío sobre todo. Recuerdo las mandíbulas apretadas. Los puños dentro de los bolsillos. (13)

En ambos fragmentos observo la narración de los recuerdos como un mosaico encadenado de imágenes. Para Paul Ricoeur, recordar es “tener una imagen del pasado”⁸⁹, lo cual es posible a partir de que ésta es “una huella que dejan los acontecimientos y que permanece marcada en el espíritu”⁹⁰. Sin embargo, recordar no es un proceso independiente de la voluntad y la inteligencia del ser

⁸⁹ RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración, tomo 1: configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores, México, 2004, p. 49.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 49.

humano. Cuando recordamos, activamos imágenes del pasado para intentar narrarlas de nuevo, para re-presentarlas, siempre mediante un proceso de selección. Recordar es también contar una historia, pues “acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, <<hacer>> algo”⁹¹.

Como había comentado antes, el personaje principal habla en primera persona para recordar los hechos que vive en su expedición a la taiga. En su bitácora, la Detective realiza lo que podría parecer una minuciosa descripción de sus recuerdos. El fragmento siguiente pertenece al momento en que relata la primera vez que envió su manuscrito de novela policiaca a un editor. Intercala diversas imágenes recordadas a través de los sentidos como el oído; sin embargo, la narración aparece fragmentada, pues no existe una relación lógica entre el primer recuerdo, el de la manzana, con el de la caja de correos:

Recuerdo que comía una manzana mientras llevaba a cabo todo esto. Recuerdo el ruido atroz de los dientes cuando se clavaron en la fruta y el ruido aún más atroz cuando la mandíbula arrancó de una mordida el pedazo correspondiente. Recuerdo, sobre todo, el ruido que hizo el paquete cuando se deslizó por la rendija de la caja de correos. (25)

No puedo saber con certeza si la mordida de la manzana y el depósito son recuerdos simultáneos, consecuentes o inconexos. La voz narrativa los ha dispuesto ahí como imágenes o fragmentos del pasado a los que les otorga cierta relevancia. Cuando se recuerdan o activan dichas imágenes, se actualizan las narraciones del pasado para incluirlas en el presente, para mezclarlas. Para Marianne Hirsch, quien ha estudiado a fondo los mecanismos del recuerdo a partir

⁹¹ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Siglo XXI Editores, México, 2000, p. 81.

de un proceso histórico como la Segunda Guerra Mundial, la memoria “se trata del pasado, pero existe en el presente y mira hacia el futuro”⁹².

La cita anterior invita también a reflexionar sobre los mecanismos del proceso creativo. Como “el pedazo correspondiente” que se desprende de la mordida, el texto literario le arranca fragmentos de tamaños diversos a la realidad. El ruido producido al comer una manzana no suele ser asociado con el adjetivo “atroz”, pero en *El mal de la taiga* lo insólito del término empleado evidencia lo maleable del lenguaje, la inestabilidad a la que me he referido antes.

¿Pero qué tanto lo que recordamos es lo que realmente aconteció? A través del célebre texto *La memoria, la historia y el olvido* de Paul Ricoeur, podemos constatar que la fidelidad de la memoria, tal y como sucede con los recuerdos de la Detective en la novela, está siempre bajo la trampa de la imaginación y la amenaza del olvido. Ambos, imaginación y olvido, pueden afectar en diferentes momentos y circunstancias la versión de lo recordado. Con respecto a la imaginación comenta Ricoeur que existe una “amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo y afecta a la ambición de fidelidad en la que se resumen la función veritativa de la memoria”⁹³. Así pues, ¿qué tanto de lo que la Detective recuerda es producto de su imaginación?, ¿hasta qué punto cuando recordamos también

⁹² HIRSCH, Marianne. “Los usos y abusos de la memoria”, en el blog del *Hemispheric Institute Encuentro*. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/textos-academicos/item/680-the-uses-and-misuses-of-memory>. Última revisión a 24 de julio de 2013.

⁹³ Op. Cit. *La memoria, la historia y el olvido*, p. 23.

estamos reescribiendo los sucesos? De cuando la Detective se compromete con la investigación de los fugitivos de la taiga, recuerda lo siguiente:

Que estudiaría los documentos con mucho cuidado, eso lo dije varias veces. Que leería todo, dije, y al decir esto, con toda seguridad bajé la vista. (27)

La oración “con toda seguridad bajé la vista” lo que menos crea en la narración es seguridad y fidelidad de lo contado. Produce descrédito, duda. Para el caso del olvido, que tanto amenaza a lo recordado, comenta Ricoeur que es un “atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna. La memoria, a este respecto, se define, al menos en primera instancia, como una lucha contra el olvido”⁹⁴. ¿Cuántas lagunas no existen en la memoria de la voz narrativa sobre su viaje?, ¿cuántas lagunas no figuran en el texto que pretende reproducir dicha memoria?

Uno va por nada si va tan lejos, eso decía alguien en alguna canción muy vieja. Recuerdo que recordé o habría recordado. (21)

Otra de las características que puede hacer de la memoria una narración en vías de ser transformada es la del ordenamiento de los sucesos recordados, que en la mayoría de los casos no coincide con el orden real en el que acontecieron. Como dice Méndez Fillola, “la operación de la memoria no es nunca lineal, un recuerdo lleva a otro, de ahí la dispersión que puede llegar a sentirse”⁹⁵. Por ello me interesa la narración fractal de la novela y cómo sus piezas se van mezclando y ordenando a partir de que son recordadas. Umberto Eco tampoco confía en su

⁹⁴ *Íbidem*, p. 540.

⁹⁵ MENDOZA Fillola, Antonio. *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*. Editorial Horsori, Barcelona, 2008, p. 130.

memoria, pero reconoce en ella un mecanismo de producción plural y de infinitas variaciones:

las artes de la memoria parecen reacias a elaborar una lógica retórica de las cadenas. En su lugar, ponen en juego lo que yo llamaría un hermetismo interpretativo: todo puede ser signo de todo lo demás, y por lo tanto, el juego de correspondencias deviene proteico. De este modo en el mismo centro de la metafísica de la correspondencia entre el orden de la representación y el orden del cosmos uno es testigo de una suerte de teatro de deconstrucción e infinitas correcciones⁹⁶.

A partir de esta cita, puedo decir que la memoria crea esta suerte de dispersión narrativa, de polifuncionalidad, de ramificación. Johan Méndez Reyes propone que “en ningún caso es la memoria mero archivo del que recupera lo que ocurrió, sino un proceso de elaboración narrativa que maximiza la coherencia de lo sucedido”⁹⁷. Recordar, entonces, es versionar la realidad, es narrarla de nuevo. La memoria es, al mismo tiempo, almacenamiento, recuperación y actualización de las lecturas que hacemos de la realidad. Ningún narrador es tan acertado como Irineo Funes, el Memorioso de Borges, o guarda los recuerdos como los Famas de Cortázar, embalsamados y rotulados en su sala de estar. De nuevo, Rivera Garza se vale de estrategias para que lo relatado no sea una escritura fija, ni apele a una lectura fija. La memoria y la variada naturaleza de su funcionamiento, en su capacidad virtual de ser siempre otra, son otros de los elementos que la autora resalta a través de su narradora.

⁹⁶ ECO, Umberto. “Sobre la dificultad de construir un Ars Oblivionalis”, en *Revista de Occidente*, No. 100, 1989. Recuperado de <http://javistacruz.com> Última revisión a 28 de julio de 2013.

⁹⁷ MÉNDEZ Reyes, Johan. “Memoria individual y memoria colectiva: Paul Ricoeur” en *Ágora*, No. 22, 2008, p. 6.

2.3 Textos en contacto

<<CUANDO DECIMOS ADIÓS, ¿QUÉ ES LO QUE SALUDAMOS EN REALIDAD?>> (13)

Cristina Rivera Garza confiesa, en su columna *La mano oblicua*⁹⁸, que el fragmento anterior, que pertenece a *El mal de la taiga*, es una reescritura de un *tweet* de su amiga y escritora Rosa Beltrán. En @RosaBeltranA apareció en diciembre de 2011 el fragmento: “Cuando decimos adiós, ¿A quién buscamos?”⁹⁹ el cual Rivera Garza transformó para ser el primer telegrama que la mujer que huye envía a su marido. Cuando el hombre le cuenta a la Detective que, por cada lugar que deja atrás, su esposa le envía un mensaje, una carta o un telegrama, y le hace entrega de un portafolio repleto de documentos, ella dice:

Tomé el caso porque siempre he sentido una debilidad achacosa por formas de escritura que ya están en desuso: el radiograma, la taquigrafía, los telegramas. Fue cosa de tocar el papel amarillento y empezar a soñar. Las yemas de los dedos sobre el papel amarillento. El olor a viejo. Algo guardado. (13)

Con lo anterior, la voz narrativa demuestra el interés y la preocupación por los textos en contacto, por los soportes para la escritura y por la persistencia del texto a través del tiempo. Un segundo telegrama indica: <<NUNCA TAN CERCA LO LEJOS>> seguido de una carta muy breve que a lápiz dice <<JAMÁS LO LEJOS ARREMETIÓ TAN CERCA>>. De esta forma, Rivera Garza introduce de nuevo las

⁹⁸ El artículo completo puede consultarse en el Diario Milenio edición electrónica bajo la dirección <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9152124>.

⁹⁹ @rosabeltran, 16 diciembre 2011, vía Twitter.

escrituras que se mezclan y que sufren variaciones¹⁰⁰. Ambos mensajes sugieren el acercamiento, la confluencia, el punto de encuentro entre discursos que se creían lejanos.

Intercalados con los rumores y los recuerdos de *La Detective*, también se encuentran los fragmentos de cartas y telegramas que envían los fugitivos y que invitan al lector y a la voz narrativa a cuestionarse si, tal vez, en la huida también se encontraba el deseo por ser encontrados. Queda en duda si los mensajes eran la celebración de la lejanía o la invitación a la búsqueda. La lectura de *El mal de la taiga* es un juego intertextual que transita entre ambos puntos de esta duda.

La novela es un híbrido que presenta elementos propios de otros subgéneros narrativos, como la novela psicológica, la novela negra o policiaca, la literatura de viaje y la literatura fantástica. A pesar de no pertenecer a ninguno de ellos, quisiera hacer evidentes los puntos de contacto que tiene con estos caminos literarios. De esta forma, *El mal de la taiga* cuestionaría la identidad fija de los géneros pues, sin pertenecer a uno u otro de ellos, puede ser leída desde sus perspectivas, las cuales comentaré sin profundizar demasiado en ellas.

Primeramente, la narración de *La Detective* en la novela puede verse como parte de una de las llamadas “escrituras del yo” (autobiografías, diarios, confesiones, memorias), derivadas de la novela psicológica, que alcanzó su esplendor con autores como Marcel Proust o James Joyce. Para Alberto Rábago-

¹⁰⁰ De la misma forma, Rivera expone a través de su personaje un interés que se comentará más adelante: el de los diferentes soportes de la escritura, en constante cambio y actualización, desde los radiogramas hasta el *timeline* del Twitter.)

Martínez, este subgénero “ofrece un escenario para expresar los conflictos emocionales, intelectuales e imaginistas, para señalar los motivos de la acción y decisión humanas que se realizan en el flujo de la experiencia”¹⁰¹. Esta corriente busca adentrarse en la dimensión íntima del ser humano, dar cuenta de los sentidos y las causas que lo mueven, como una suerte de reflexión personal que es compartida, revelada al lector en secreto, en complicidad.

La narración en primera persona de *La Detective* y la focalización interna que permite, ayudan a expresar la introspección que el personaje realiza a lo largo de la historia. Ella busca comprender los motivos de una fuga, el porqué del desamor, las razones que llevaron a los amantes a huir, así como entender su propia aceptación a la aventura, qué la llevó hasta el bosque de coníferas. Su viaje hacia el frío de la taiga es también un viaje hacia adentro de sí misma. A lo largo de la novela, *La Detective* intercala fragmentos narrativos con pausas descriptivas y reflexivas sobre la información que obtiene y también sobre su propia experiencia de viaje, lo cual me lleva al siguiente subgénero en relación con la novela.

También es posible mirar a *El mal de la taiga* con los lentes de la literatura de viaje, puesto que consiste en la narración de un desplazamiento de la ciudad hacia el espacio inmapeable de la taiga de forma episódica, cronológica, bosque adentro. Siguiendo a Luis Alburquerque, “el género consiste en un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario,

¹⁰¹ RÁBAGO-MARTÍNEZ, Alberto. *La novela psicológica en Hispanoamérica*. México, Publicaciones Cruz O., 1981, p. 9.

cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone”¹⁰². Sin embargo, el género de la literatura de viaje no cuenta tampoco con perfiles nítidos, es un género huidizo que se resiste a la descripción, porque existe gran variedad de textos susceptibles a entrar en su taxonomía. La descripción de los paisajes de la taiga, los descubrimientos que apunta la narradora y la reflexión misma que hace sobre el viaje (“nadie sabe nunca por qué se va”) podrían también apuntar a este subgénero escapista, cuya inclusión no es accidental en la escritura de Rivera Garza que apela a las formas compartidas. Y si se reviste con tintes de este género, es inevitable pensar en los textos o novelas de aprendizaje: el viaje es la metáfora hacia el conocimiento y la transformación.

Otro de los subgéneros que tiene relación con *El mal de la taiga* es el de la novela negra. Como ya dije anteriormente, el personaje principal no solamente es una detective, sino que se dedica en secreto a la escritura de novelas policiacas. En la novela puedo identificar lo que Iván Martín Cerezo nombra como los ingredientes básicos de la novela negra: “el crimen y la investigación de ese crimen. Si uno de ellos falta no puede hablarse de literatura policiaca en sentido estricto. Puede suceder, eso sí, que el crimen sea tan solo una apariencia de crimen”¹⁰³. En *El mal de la taiga* no existe un crimen como tal, pero sí una investigación, una pesquisa alrededor de un suceso misterioso: la huida, la desaparición. La novela de Rivera Garza se escribe a la manera de bitácora o

¹⁰² ALBURQUERQUE, Luis. «Los ‘libros de viaje’ como género literario». En: LUCENA GIRALDO, Manuel y Juan PIMENTEL *Estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: CSIC, 2006, pp. 67-87.

¹⁰³ MARTÍN CEREZO, Iván. *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)* Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006, p. 39.

cuaderno de notas donde se lleva una cronología de la investigación antes mencionada.

En la literatura policiaca, la figura del detective funciona como el héroe que, al dar solución al enigma y señalar al culpable del crimen, restituye la fractura que se había producido en el orden social. En este caso, La Detective es una antiheroína de un texto con tintes de una novela negra. Si en 2007 Cristina Rivera Garza publicó *La muerte me da* cuestionando los thrillers policiacos, con una novela que relataba el fracaso de La Detective al intentar dar con el asesino de los hombres castrados, esta vez retoma al personaje para ponerlo a trabajar en otros cuestionamientos respecto al género: el verdadero misterio que ha de ser resuelto por La Detective es el de la indeterminación.

Por último, está también el punto de contacto con la literatura fantástica, porque Rivera Garza incluye en la novela referencias a los cuentos de la tradición oral como “Pulgarcito”, “Blanca Nieves”, “Caperucita Roja” o “Hansel y Gretel”. Existen momentos narrados donde la protagonista se cruza con los elementos propios de la literatura fantástica, como el encuentro con sucesos de matices sobrenaturales que maravillan, sorprenden y hacen dudar al sujeto: la aparición del lobo o la leyenda del niño salvaje. *El mal de la taiga* deja entrever el contacto con los cuentos, sobre lo que profundizo en el siguiente apartado.

2.4 Cuando cuentos cuentos

A continuación, pretendo exponer la forma en que Rivera Garza incorpora dos estrategias de relación transtextual en *El mal de la taiga*, las cuales podemos incluir en esta preferencia por los textos en contacto. Primeramente, me enfocaré sobre el aspecto intertextual: la inclusión en la novela de fragmentos o referencias de otros textos o de cuentos que pertenecen a la tradición oral, hecho que me permite evidenciar el interés de la autora por la reconstrucción comunal de las historias que contamos.

Así como interactuara con el mundo siniestro de los cuentos de Amparo Dávila en *La cresta de Ilión*, la poesía de Alejandra Pizarnik en *La muerte me da*, e incluso con sus propios cuentos en *Verde Shanghai*, en esta novela, Rivera Garza introduce de manera explícita los cuentos de “Caperucita roja” y “Hansel y Gretel”: los evoca, los integra con los diálogos de los personajes e incluso mezcla la narración con fragmentos de estudios críticos sobre dichos relatos. La autora también remite implícitamente a “Pulgarcito”, *El libro de la selva* o *Blancanieves*, por mencionar algunos. Tras mirar una foto de la mujer que ha huido, la Detective apela a los cuentos fantásticos mediante el siguiente cuestionamiento:

— ¿Y ella es Hansel o Gretel? —pregunté con verdadera curiosidad, sin despegar los ojos de las imágenes.

—Supongo que Gretel —dijo el hombre, titubeando, tomado por sorpresa.

—Tal vez es el leñador o la bruja o la mujer que quiere deshacerse de los niños para tener qué comer —murmuré más para mí que para el hombre que empezaba a sonreír, estupefacto. (20)

Pero, ¿por qué utilizar específicamente los cuentos fantásticos para una novela donde, como propongo, quizá su principal interés descansa en explorar las posibilidades virtuales de la narración? La razón recae en que son tales relatos los que activan el intertexto lector de una mayor cantidad de sujetos que se aproximan al texto. Antonio Mendoza Fillola ofrece una definición amplia de este concepto, que ya he comentado en el primer capítulo. Para él, el intertexto lector es un

mosaico de citas y referencias que le permiten (al intérprete) reconocer las peculiaridades formales, de tipología textual y de expresión de significados e intencionalidades que parcialmente comparten las distintas producciones literarias entre sí. Ese mosaico o puzzle está integrado por las aportaciones consolidadas, sedimentadas de sus lecturas previas, de sus experiencias literarias y de sus conocimientos¹⁰⁴.

En resumen, el intertexto lector es el bagaje de conocimientos y reconocimientos que posee un individuo y que se activa al aproximarse a la lectura. Por lo general, nuestro intertexto lector comienza a formarse gracias a los cuentos infantiles y las narraciones emanadas de la tradición oral. En general se puede decir que el cuento, como estructura, es la primera tipología textual que reconocemos, puesto que “es la primera propuesta narrativa que el contexto socio-cultural ofrece a la infancia para establecer distancias entre el mundo de la realidad y el de la

¹⁰⁴ MENDOZA FILLOLA, Antonio. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Publicaciones Universidad Castilla-La Mancha, 2001, Colección Arcadía, p. 77.

ficción”¹⁰⁵. Debido a su brevedad, su facilidad de memorización y sus formas estables, el cuento aparece desde tiempos remotos y es concebido para su transmisión oral. A este respecto, siguiendo a Mendoza:

La poética del cuento, desde la perspectiva teórica e histórica, solo puede ser entendida si se descubren las relaciones que guarda con sus orígenes orales, relaciones ubicadas en el plano del recuerdo, de la memoria y que se han convertido en fuerza generadora de su forma artística y de sus posibilidades significativas¹⁰⁶.

Es precisamente esta “fuerza generadora” la que me interesa e interesa también a Rivera Garza dentro y fuera de *El mal de la taiga*. La posibilidad de escuchar un testimonio o un relato, para luego recordarlo y recontarlo, después de haber pasado por el filtro de la memoria, del intertexto lector y de la creatividad de uno mismo. El escritor mexicano Alberto Chimal, quien como la autora de *El mal de la taiga* explora las posibilidades de la escritura y sus posibilidades en esta era virtual¹⁰⁷, contribuye a este diálogo al apuntar que:

Hubo un tiempo en el que los cuentos —los más remotos antepasados de lo que hoy llamamos «cuento»— no se escribían siquiera: se memorizaban y se repetían de viva voz. El cuento no es breve para distinguirse de la novela, que es extensa, sino para aprenderse y repetirse más fácilmente¹⁰⁸.

Este tiempo pasado al que refiere Chimal no puede considerarse hoy en día como un antecedente caduco de la escritura. Tal como se demuestra en la novela, llena de voces y testimonios, la narración oral es hoy compañera y contemporánea

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 150.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁰⁷ Abordaré más a fondo la obra de Alberto Chimal en el tercer capítulo.

¹⁰⁸ CHIMAL, Alberto. “Manifiesto del cuento mutante” en *Luvina foros*, versión electrónica recuperada de <http://luvina.com.mx/foros/index>. Última revisión a 27 de Mayo 2013.

de la escritura y la literatura. A pesar de que existen versiones fijas e impresas de los sucesos históricos, las noticias del día a día y los cuentos tradicionales, las versiones orales siguen circulando, variando y actualizando lo que pretende estar intacto en el papel. La acción de contar, siempre reactiva un proceso creativo en los que cuentan y también en los que escuchan.

Mijail Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, tuvo a bien decir que el cuento como género, “vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la unidad y la continuidad de este desarrollo”¹⁰⁹, con lo que puedo constatar este carácter circular e inacabado de los cuentos, que se nutren del pasado y del presente al mismo tiempo para asegurar su continuidad.

En *El mal de la taiga* La voz narrativa de la Detective introduce en su bitácora una reflexión sobre las diferentes versiones que ha sufrido la función del lobo, el villano, dentro del cuento de la Caperucita roja. En la cita siguiente no sólo observamos tanto el cambio de papel sino también las razones de estas variaciones: el horizonte de expectativas sociales, el público a quien va dirigido y las consecuencias de su emisión:

En los cuentos de hadas el lobo siempre es un lobo feroz. Astuto y ágil, el lobo siempre se las arregla para salirse con la suya. Aunque en las versiones benignas de la Caperucita Roja, el lobo es superado por un leñador e, incluso en otras versiones, por la sabiduría y la

¹⁰⁹ BAJTIN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 151.

fuerza de la abuela misma, los cuentos originales utilizaban la figura del lobo para transmitir con rigor ciertas lecciones morales. El lobo, en otras palabras, siempre gana. En la cama de la abuela, cubierto con su ropa de dormir e incluso con su gorro, por ejemplo, el lobo espera a la niña para verla mejor, tocarla mejor, morderla mejor. Consumirla. Pero en las versiones más antiguas, antes de que la lección moral se volviera un imperativo en los cuentos infantiles, el lobo no sólo triunfa, sino que lo hace de la manera más atroz. (49)

En la cita anterior se encuentran varias posibilidades de ese mismo cuento a través del tiempo. Se menciona también el hecho de que existan versiones “benignas” y “malignas” para una historia, la existencia o no de un leñador dentro de la historia, la fuerza o debilidad física de la abuela, la vestimenta variable del lobo que reposa en la cama de la abuela. ¿El lobo se ha comido a la abuela?, ¿la ha escondido en el clóset?, ¿el leñador le abre la panza al lobo y la abuelita sale completa? Según la forma como se cuente, los verbos que anteceden al adverbio “mejor” (“verte mejor”, “comerte mejor”, “olerte mejor”) también tienden a variar. Al final de la cita, también se menciona un periodo en que la lección moral debía existir en los cuentos para justificar pedagógicamente que se contaran a los niños.

A través de un artículo de Francisco Linares Valcárcel puedo constatar que las versiones aparentemente originales que conocemos hoy en día de la “Caperucita roja” y “Hansel y Gretel” son reescrituras de Wilhelm y Jacob Grimm. Ellos agregaron a los personajes del Leñador o la Madrastra que en un principio no existían. Según Linares, los Grimm escribieron Caperucita Roja a partir de la lectura de una versión de Charles Perrault, pero también escuchando diversas variaciones y testimonios de la época. Lo mismo sucede con Hansel y Gretel, a los

que la Detective alude citando a ciertos “estudiosos” que encuentran variaciones en la historia de los dos hermanos:

Dicen los estudiosos que Hansel y Gretel, la historia original de los hermanos Grimm, era una especie de advertencia contra la dureza de la vida en la Edad Media, un tiempo caracterizado por la hambruna y la escasez constante de alimentos que, con mucha frecuencia, con una frecuencia acaso aterradora, conducía al infanticidio. Añaden esos estudiosos que la historia [...] tal y como la conocemos ahora es solo una versión esterilizada para las clases medias del siglo XIX. [...] Aseguran que en las primeras copias de la colección de los hermanos Grimm, en las que no había madrastra alguna, era la propia madre quien persuadía al padre de que abandonara a sus hijos en el bosque para que así murieran de hambre. (33)

Con cada nueva enunciación, el cuento se mueve y se actualiza. Es susceptible de ser recreado, ajustado, transformado, parodiado, reescrito. Va y viene de la tradición a la renovación, pero permanece capaz de ser identificado y reconocido. Como dice Chimal, “el cuento es antiguo pero no es una idea fija. El cuento cambia: se modifica: se adapta. Lo adaptan, a sus condiciones siempre distintas, quienes lo escriben y quienes lo leen”¹¹⁰. El cuento, como el rumor o los recuerdos, es capaz de desatar una red de profundas resonancias, una pluralidad de enunciaciones. No únicamente la forma y el contenido del cuento varían, sino la función e intencionalidad con la que son relatados. La siguiente cita, de Mendoza Fillola, resume la virtualidad y la pluralidad del relato que comentamos anteriormente al hablar de la “sucesión infinita de transformaciones” comentadas por Segré:

¹¹⁰ Op. Cit. Alberto Chimal. “Manifiesto del cuento mutante”, s/p.

Detrás de la voz única que articula una historia resuenan las múltiples enunciaciones del mismo relato; está, de inmediato, la voz anterior de donde se recogió y detrás de ella están las otras, en una larga, casi inacabable cadena de eslabones: una versión lleva a otra y ésta a otra y así, potencialmente al infinito. La actualización de un relato nunca podrá negar del todo la versión anterior, es decir, la voz del contador anterior¹¹¹.

Esta larga cadena de enunciaciones, motivada por la pulsión generadora que lleva el cuento mismo, nos devuelve siempre a la virtualidad infinita de la creación literaria, de la que todos formamos parte. Rivera Garza en su más reciente libro de ensayos *Los muertos indóciles* (2013)¹¹², en donde expone temas como la autoría y el plagio en las escrituras de la actualidad, introduce el concepto de comunalidad y apunta que un texto es “siempre fraguado relacionamente, es decir, en comunidad”¹¹³. El cuento posibilita el diálogo, tanto con sus versiones anteriores como con el horizonte de las nuevas que construyen los lectores. Cada vez que lo contamos, lo escuchamos o lo leemos en algún soporte que bien pudiera ser el papel o los pixeles de la computadora, vuelve a ser escrito. De esta forma, el cuento siempre es una creación *in situ*, única en su momento y su lugar de nacimiento.

Justo como Hansel y Gretel van dejando a su paso migajas de pan para luego reconocer el camino de regreso a casa, la pareja de *El mal de la taiga* va dejando rastros, cartas, telegramas, testigos a fin de, tal vez, ser leídos e interpretados. Huyendo de algo o hacia algo. ¿No sería la Detective esa que

¹¹¹ Op. Cit. Cesare Segré, p. 122.

¹¹² Hago referencia a este texto ampliamente en el tercer capítulo.

¹¹³ RIVERA GARZA, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets, México, 2013, p. 23.

devoró sus huellas e impidió su regreso? Y si ellos fueran Hansel y Gretel, ¿el esposo no sería el lobo, la bruja, la madre o el cazador?

Pero estos niños, los niños extraviados de la taiga, habían huido por iniciativa propia. Ellos solos. Ninguna madre desesperada o violenta cerca de sus cuerpos. Ninguna hambruna alrededor. Estos niños habían dejado todo atrás para internarse en el bosque y, ahí, abandonarse. De sí o entre sí, da lo mismo. ¿Eran, luego entonces, su propia madrastra y su propia madre y su propia bruja, todas transfiguradas? (34)

El cuento puede funcionar como un medio para aprender las normas, al dotársele de un carácter didáctico. Las niñas no deben adentrarse solas en el bosque, como el caso de Caperucita Roja; los niños buenos no dicen mentiras, aprenden Pinocho y Pedrito (el personaje de “Pedro y el lobo”); así como a los tres cerditos se les interioriza sobre la disciplina y el valor del trabajo. En *El mal de la taiga*, sucede todo lo contrario, el cuento funciona como una forma de desaprender las normas, de romper las reglas, de comenzar a escribir un nuevo cuento, porque los fugitivos no tienen intenciones de regresar con la autoridad como Hansel o Gretel, o están encargados de una misión que cumplir como Caperucita. Los amantes desobedecen, engañan y provocan.

Como se ha podido observar, Rivera Garza incorpora los cuentos tradicionales para demostrar varios procesos. Primeramente, explicita a partir de ellos el fenómeno intertextual, pone en contacto y en diálogo a textos diferentes y demuestra la constante reelaboración de los textos. También apela a la necesaria reconstrucción textual de los lectores. Mediante la imaginación y los diferentes intertextos lectores que convergen en una comunalidad, el texto se trastoca y

transforma. De la misma forma, los cuentos sirven también para demostrar los mecanismos de la oralidad: así como se construyen de boca a boca, la misma forma narrativa de la novela (tanto el proceso de investigación como la manera como se da cuenta de éste), está construida a partir de los testimonios orales. Rivera Garza muestra las costuras de una anécdota que se ha vuelto cuento a partir de los diferentes testimonios que recoge adentrándose en la taiga.

2.5 Sombras, sonidos y secuencias en el bosque

Como parte de la exploración que Rivera Garza realiza sobre las posibilidades de la escritura, el lenguaje literario de la novela se mezcla con el lenguaje visual. A lo largo de los capítulos, intercalados con el texto, se encuentran veinticuatro ilustraciones del mexicano Carlos Maiques¹¹⁴. Existen en *El mal de la taiga* dibujos más figurativos que otros: unas sillas, la luna, una parvada, unas cajas, una fotografía estilo polaroid, el interior de una ventana. Pero también se incluyen algunos más abstractos y confusos: haces de luz, sombras, manchones de tinta. Esto permite leer la novela a partir de los dibujos, complementar la lectura o motivar a la imaginación para dotarlos de significados.

Para Genette, el caso de los dibujos de la taiga sería un perfecto ejemplo de transtextualidad y, más específicamente, de paratextualidad, pues en la novela

¹¹⁴ Dibujante y cartonista, colabora en diversas revistas y proyectos alternativos. Su obra, casi siempre en escala de grises, generalmente está conformada por líneas sinuosas, sombras y haces de luz. Esta información puede ser verificada en su blog <http://carlos-maiques.blogspot.mx/>.

las letras impresas de Rivera Garza y los trazos de Maiques se complementan, se comunican y transmiten la anécdota de forma amplificada. A partir de los dibujos, la lectura de la novela se extiende y se transforma, busca la comunicación con el lector y que éste de sentido a cada uno de los trazos.

Identifico en esta inclusión otra herramienta más por medio de la cual Cristina Rivera Garza reflexiona sobre las escritura. A fin de cuentas, la imagen, el icono y el pictograma son el origen de las grafías que utilizamos para escribir. De igual forma, las ilustraciones son otro guiño hacia la relación con los textos infantiles, pues reafirman el carácter lúdico de estos últimos que generalmente están acompañados por dibujos e imágenes, que funcionan también como estrategia para atraer a los lectores más jóvenes y estimular la imaginación.

Los dibujos en *El mal de la taiga*, abren otra puerta hacia las posibilidades de la lectura. Según comenta la autora, la novela fue creada “en un zig zag entre texto e imagen. A veces el texto respondía a imágenes, a veces las imágenes continuaban una conversación del texto mismo”¹¹⁵. Con base en la afirmación anterior puedo asegurar que la escritura de este texto se realizó como un ejercicio intertextual e interdisciplinario. Lejos del poder de la palabra escrita, imagen y texto se fraguaron uno al otro.

Otro elemento paratextual de la novela lo encuentro en el *playlist* o lista de reproducción musical que Rivera Garza incluye hacia el final de las páginas de *El*

¹¹⁵ Correo electrónico, criveragarza@hotmail.com a dloriaa@hotmail.com a 12 de marzo 2014.

mal de la taiga. Según comenta en diversas entrevistas¹¹⁶, el repertorio la acompañó durante la escritura de la novela. Entre las piezas que invita a escuchar se encuentran “Lilla Evening” de Sainkho Namchylack, cantante experimental rusa; “Spanish Sahara” del grupo británico Foals y “Come Tenderness” de Lisa Gerrard, cantante y compositora australiana. Me llama la atención que en la mayoría de los videos musicales de estas canciones aparecen imágenes de paisajes nevados, océanos helados, haces de luz en paisajes boscosos, cabañas abandonadas, mismas que aparecen narradas en la novela por La Detective. Rivera Garza también nutre los párrafos de *El mal de la taiga* con estas escenas.

El videoclip que más llamó mi atención corresponde a la canción “When I grow up” de la sueca Karin Elisabeth Dreijer Andersson bajo el seudónimo de Fever Ray. En él, observo a una mujer parada al borde de un trampolín, a punto de saltar a una alberca. La piscina de una cabaña en medio del bosque, el agua congelada y llena de hojas secas. Puedo hacer evidente la relación del video con la novela de Rivera Garza con el siguiente párrafo, en el que La Detective narra el encuentro con una alberca a mitad de la taiga y el asombro que este hallazgo le produce:

Que había una alberca en la comarca, en efecto, eso lo descubrimos en el segundo día de nuestra estancia ahí. Bajo los nubarrones de la tarde, estáticos y amenazantes a un tiempo, ahí, la alberca. Un rectángulo, sí. Un rectángulo azul rodeado de un jardín. [...] Atrás de todo eso, coronándolo todo de hecho, las coníferas. Sus muchos picos. Sus

¹¹⁶ Una de ellas puede ser consultada en la página *La ciudad de frente*, con dirección electrónica en <http://www.frente.com.mx/el-mal-de-la-taiga/>.

ramas. [...] ¿Una alberca en medio de la taiga? En efecto, una alberca en medio de la taiga. Sí.

También me interesa comentar el elemento paratextual de la portada del libro en la primera edición de Tusquets en 2012. En ella se puede apreciar una fotografía que manifiesta el encuentro entre las manos de una mujer y un hombre, sobre la superficie de un gran árbol. En segundo plano, la cara de la mujer parcialmente iluminada. La contraportada de *El mal de la taiga* indica que la imagen es en realidad un fotograma de la película japonesa *Mogari no mori*, escrita y dirigida por Naomi Kawase en 2007.

Traducido al español como *El bosque del luto*, el filme narra la historia de una mujer, Machiko, quien se dedica a cuidar ancianos en un asilo. Un día, para celebrar el cumpleaños de un paciente llamado Shigeki, Machiko decide llevarlo a dar un paseo en coche por el campo; sin embargo, el vehículo se descompone y el viejo se interna decididamente en el bosque. Machiko no tiene más remedio que seguirlo e internarse entre los millares de árboles hasta perderse. No es casualidad que, una vez más, Cristina Rivera Garza realice estos guiños textuales y paratextuales. Muchas pausas descriptivas de la novela coinciden con escenas de la película de Kawase. El lector atento, que decida adentrarse en la novela como se internan los personajes en el bosque, tiene muchas formas de vincular lo leído con otras disciplinas y estímulos.

Por último, el “Taiga Remix”. Otro de los procesos por medio de los cuales Rivera Garza vinculó la novela con otras disciplinas fue el experimento literario que consistía en que el lector se grabara leyendo un fragmento del libro y lo

produjera mediante programas de audio digital, para al final tener un remix de la historia que dejara saborear todos sus vericuetos. Lo anterior se planteó como un concurso¹¹⁷, cuyas participaciones debían ser enviadas a la editorial Tusquets por correo electrónico. Los resultados serían escuchados en la presentación del libro en el marco de la Feria Internacional del Libro en Guadalajara, 2012.

A partir de la inclusión de los grabados, la sugerencia de escuchar las canciones y rastrear los videoclips, la descripción de algunas de sus escenas y la portada del libro objeto, Rivera Garza vuelve a hacer explícita su búsqueda por ampliar la lectura de la novela.

2.6 Traducir es más laberinto

A continuación analizaré otro elemento que Rivera Garza introduce en la novela y que vuelve a conducir a la diversificación y virtualidad de lo narrado: el personaje del traductor. Como dije anteriormente, la Detective se pone en contacto con el hombre que funcionaría como puente entre los informantes de la taiga y ella misma. A través del traductor, que la acompaña a todas partes y que en algún momento establecerá una relación íntima con ella, la Detective logra comunicarse con las personas y apropiarse de sus testimonios:

¹¹⁷ Las bases del certamen pueden ser consultadas en *No hay tal lugar*, con dirección electrónica en: http://cristinariveragarza.blogspot.mx/2012_10_01_archive.html

Recuerdo las muchas veces que repetí esa frase: <<el hablante de su lengua que se encargaría de ponerlo todo en mi lengua>> (36)

¿De qué forma el traductor, ese que se encargaría de conectar ambas lenguas, puede contribuir con la pluralidad de la narración? Para André Lefevere, la traducción es un tipo de reescritura¹¹⁸. Una intervención. El que traduce deja su huella en el elemento traducido, realiza una traslación de los significantes de una lengua a otra, un proceso activo de transducción, de conducción semiótica.

“¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?”¹¹⁹ menciona Ortega y Gasset en su ensayo *Miseria y esplendor de la traducción*. Y es que ese afán sin remedio, el de la fidelidad del enunciado original, es siempre un objetivo inalcanzable. El que traduce debe hacer la elección de una palabra que se considere como *equivalente* de otra para un sistema o código, e implica también el trabajo de reconstruir, bajo esquemas sintácticos, un enunciado en su semejante.

El traductor hace las veces de canal por el cual llega la información del enunciador a su destinatario, decodificando y re-codificando la narración, cumpliendo una doble tarea: ofrecer tanto una traslación fiel del enunciado original como un acercamiento familiar al lenguaje de su receptor. Transcribo a continuación, un fragmento de la novela donde aprecio lo comentado. En él, el hombre traduce lo que una informante de cabellos rubios quiere hacer saber a La Detective:

¹¹⁸ LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario*. Colegio de España, Madrid, 1997, p. 51.

¹¹⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *Miseria y esplendor de la traducción*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2009, p. 14.

—Sospechamos cuando empezó a merodear el lobo—tradujo el hombre una vez más, despacio, viéndola a ella y no a mí, tratando de asegurarse de que lo dicho era lo correcto—. Cuando se quedó en su puerta —dijo también. (43)

En *El mal de la taiga*, el personaje del traductor no es la excepción a estas consideraciones. Su trabajo es volver a producir los rumores y los testimonios de los habitantes de la taiga para que la Detective tenga registro de ellos en su bitácora. De una u otra forma, las palabras de la mujer respecto al lobo no son las mismas que llegan a los oídos de la Detective. Están ahí, pero se les han superpuesto otras: un palimpsesto. El traductor y su compañera de viaje conforman un espacio de interacción para entenderse y comprender a los habitantes de la taiga:

El traductor no sonrió al verme pero sí estiró el brazo para darme la mano derecha. Algo dijo en mi lengua pero, al darse cuenta de que lo entendía solo con dificultad, optó por usar la lengua en la que hablaríamos durante el trayecto a los bosques boreales: algo que no era estrictamente suyo ni mío, un tercer espacio, una segunda lengua común. (39)

Es precisamente este tercer espacio, junto a la fragilidad de la fidelidad entre los enunciados originales y sus desdoblamientos, el que funciona de nuevo como una estrategia de escritura virtual. Introducir a un traductor en la historia es también decir que, lo que se sabe a través de la Detective, puede no ser tan exacto. La virtualidad aquí radica en las distintas maneras de trasladar de una lengua a otra una información. Intentando, incansablemente, alcanzar la utopía a la que refiere Ortega y Gasset.

En este capítulo he podido sumergirme en el análisis de *El mal de la taiga* para diagnosticar los elementos que considero que contribuyen a demostrar la poética de la intertextualidad y la fragmentación en la narrativa de Cristina Rivera Garza y que convierten, tanto la escritura como la lectura de la novela en un experimento de lo virtual, de lo inestable y lo incierto. A través del análisis de rumores, recuerdos, la plasticidad de los géneros, los cuentos infantiles, ilustraciones, sugerencias musicales y del personaje del traductor, reitero que la autora busca recuperar la figura del libro como una criatura viva, transformable e inacabada.

**EL DISCURSO ESCINDIDO DE LAS
PLATAFORMAS CIBERNÉTICAS EN LA PROPUESTA LITERARIA
DE CRISTINA RIVERA GARZA**

Capítulo 3

Al inicio, siempre son ganas de leer las ganas de escribir.

@criveragarza

A través de este tercer y último capítulo quiero demostrar que varios de los elementos narrativos encontrados en la novela *El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza y reportados en el capítulo anterior son análogos a los utilizados en las plataformas de escritura virtual (como el *Twitter* y las bitácoras web o *blogs*). Específicamente me refiero a la intertextualidad, la fragmentación, la brevedad y la democratización del discurso. Aunque estos recursos no son exclusivos de los textos creados y reproducidos digitalmente, en la red adquieren un conjunto de matices específicos de los que carecen las obras impresas o bien se presentan en ellas de otra manera. Pretendo afirmar que esta novela se incorpora a un nuevo corpus de escrituras que acusan el impacto de las tecnologías digitales en su configuración. Si los discursos literarios que son generados mediante las nuevas tecnologías vuelven comunitarios los procesos literarios y convierten al texto en un espacio de interacción continua e inestable, *El mal de la taiga* registra un proceso similar pero a nivel intratextual.

Comienzo por presentar las formas en que operan dos plataformas de escritura virtual¹²⁰: los blogs y el *Twitter*. Comento las facilidades que permiten al ejercicio de la escritura y el uso que algunos autores contemporáneos les dan, ubicando así los elementos discursivos que son similares a los que Cristina Rivera Garza utiliza en la novela analizada. Posteriormente, vuelvo a la obra en cuestión para exponer a partir de ella las analogías que he encontrado entre sus elementos

¹²⁰ Utilizo aquí el término virtual como perteneciente a la red de Internet.

y las operaciones de las plataformas virtuales. Por último planteo que, como en tales sitios web, la novela funciona como un espacio de interacción, rizomático, comunitario, donde la escritura (llámese literatura o no, tenga un autor fijo o no) sucede.

3.1 Principios de Twitteratura e introducción a la Blogósfera

La pregunta/abracadabra de todo tuit:

¿Qué le está pasando al lenguaje?

Cristina Rivera Garza

A continuación expongo las características principales de dos plataformas cibernéticas: el *blog* y el Twitter, así como su funcionamiento y la forma en que éstas apelan a un discurso escindido donde fluye la escritura y permite la interacción con los lectores. Me enfocaré más específicamente en el uso que se le da a los blogs y al Twitter para publicaciones de corte “literario”, aunque a lo largo de este capítulo puede que esa categorización se vea puesta en crisis, porque tales publicaciones tienden a cuestionarla.

Luis Martín Estudillo y Stephanie Muller equiparan la aparición de las tecnologías computacionales y redes de internet con la revolución que provocó la

aparición de la imprenta en el siglo XV. Para ellos, “cualquier sujeto que tenga una computadora se ha vuelto, de unos años a la fecha, un publicador potencial de impacto global”¹²¹. También indican que, según Doménico Chiappe, los escritores que utilizan estas tecnologías se han vuelto transgresores de las prácticas narrativas y los procesos editoriales, como mencioné anteriormente.

La existencia de estas plataformas virtuales (donde es posible utilizar la red, las páginas de internet, como lienzo para volcar la creatividad) aleja a los internautas de la pasividad y el consumo de información que no les permita incidir en ella. Es decir, este tipo de programas les permite también ser generadores de la web. Francis Pisani y Dominique Piotet mencionan que “estos internautas en plena mutación ya no se contentan con navegar, con surfear. Actúan”¹²².

¿Dónde actúan estos internautas? Primeramente me refiero a los blogs. En esencia, un blog es una bitácora digital, destinada a la escritura. En él, uno o varios autores publican periódicamente y sus lectores pueden participar activamente dejando comentarios en cada una de las publicaciones. Stefano Tedeschi define al blog como “una página web, en la que el sistema de edición y publicación se ha simplificado hasta el punto que el usuario no necesita conocimientos específicos del medio electrónico ni del formato digital para poder aportar contenidos de forma inmediata, ágil y permanente desde cualquier punto

¹²¹ MARTÍN ESTUDILLO, Luis y Stephanie A. Mueller. “Afterword: A Bookless Literature?” en *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Ed. Christine Hensler y Deborah A. Castillo. Hispanic Issues On Line 9. 289–298. Web.

¹²² PISANO, Francis y Dominique Piotet. *La alquimia de las multitudes. Cómo la web está cambiando el mundo*. Barcelona: Paidós, 2009, p.14.

de conexión a internet”¹²³. Actualmente existen muchos programas gratuitos para la creación de blogs entre los que destacan: Blogger.com, Blogspot.com, Wix.com, Wordpress.com, Blogia.com, entre otros.

La importancia del blog como plataforma para la escritura está en que, a partir de un ambiente tecnológico, se experimenta una identidad (es decir, el que escribe produce una figura autoral), permite una escritura del yo y esta misma se abre a la intervención de los otros (los más) por medio de la posibilidad de incluir comentarios. Las páginas infinitas de un blog pueden llegar a albergar largos y variados ejercicios de escritura y permitir la conexión entre una bitácora y otra mediante el uso de hipervínculos.

En el año 2001, José Martínez Fernández apuntó la importancia de estas escrituras electrónicas (a las que llamará hipermedia) como transformadoras de la linealidad, la organización textual y la jerarquización de los receptores existentes. El hipertexto, dice Martínez, “multiplica los caminos o trayectos de lectura y abre la posibilidad de recorridos alternativos”¹²⁴. El hipertexto electrónico, debido a la velocidad y a la simultaneidad con la cual se emite, permite al lector ser el propio escritor a partir de su proceso de lectura.

Muchos escritores contemporáneos han aprovechado las estrategias virtuales para realizar ejercicios creativos, hacer publicidad a su obra literaria o tener contacto activo con sus lectores. Edmundo Paz Soldán apunta a Cristina

¹²³ TEDESCHI, Stefano. “El blog: ¿una nueva frontera para el ensayo?” en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII. Número 24, julio-septiembre 2012, p. 45.

¹²⁴ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, p. 178.

Rivera Garza como una escritora que está señalando algunos de los caminos más interesantes para hacer literatura en las redes virtuales¹²⁵. La autora en cuestión es una participante activa de la escritura en la plataforma del blog, usa las plataformas electrónicas para relacionarse con sus lectores, realizar metacomentarios sobre el propio arte de escribir y publicar fragmentos de la escritura que le atañe en el momento.

Su bitácora *No hay tal lugar* puede ser visitada en la dirección www.cristinariveragarza.blogspot.com. Es ahí donde publica la mayoría de sus columnas como lo son *La cámara verde*, para el Periódico de Poesía de la UNAM; y *La mano oblicua*, que se publica todos los martes en la sección de cultura del diario *Milenio*. Puedo señalar dos proyectos importantes que ha realizado vía Blogspot, como lo son la fotonovela *Las aventuras de la Increíblemente pequeña* (realizada a partir de collages de fotografías, fragmentos de escritura y retratos de pequeñas muñecas) o la reescritura de Pedro Páramo titulada *Mi Rulfo mío de mí*¹²⁶, que compila diversos experimentos literarios con la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Algunas entradas de la página fueron textos contruidos a partir de frases elegidas al azar; otras tantas eran enumeraciones de los diálogos entre los habitantes de Comala. A veces, Rivera Garza escribía un fragmento de la novela y suprimía algunas frases. Una de las entradas más interesantes se registró cuando la autora reescribió una parte de la novela, pero a cada palabra le quitaba al

¹²⁵ PAZ SOLDÁN, Edmundo. "Cristina Rivera Garza: del haiku al tuit" en *Río fugitivo*, recuperado de <http://www.elboomeran.com/> 10 de mayo 2010.

¹²⁶ Se puede visitar el sitio bajo la dirección electrónica de mirulfomiodemi.wordpress.com/

menos dos letras y las sustituía por un renglón o guión bajo. En otra ocasión, solo dejó los signos de puntuación, respetando los espacios de las palabras.

Además de *No hay tal lugar*, entre los autores mexicanos que destaco por su utilización de la plataforma bloguera están Tryno Maldonado con su bitácora *Atari2600* (www.atari2600.blogspot.com), donde comparte videos de YouTube así como clips musicales de la aplicación *soundcloud* y artículos sobre literatura contemporánea; *Cartapacio* de Sergio Téllez-Pon (www.tellezpon.blogspot.mx), medio por el cual promueve eventos de literatura y diversidad sexual, comparte lecturas de poesía y hace promoción a la editorial Quimera; y *Blog en estado comatoso* de Geney Beltrán Félix (www.elgeney.blogspot.mx), quien se vale de la brevedad para compartir hipervínculos a entrevistas y artículos así como para escribir greguerías y aforismos. Cabe mencionar también el caso del portal común *El boomerang* (www.elbomeran.com), que alberga al mismo tiempo a los blogs de importantes escritores españoles e hispanoamericanos como Edmundo Paz Soldán, Iván Thays y Sergio Ramírez.

Así como los *bloggeros*, Cristina Rivera Garza permite que la misma novela *El mal de la taiga* sea una red de hipervínculos a otros textos, a fotogramas de largometrajes, a listas de música, a imágenes y dibujos. Es decir, va más allá de la hipertextualidad tradicional para dar paso a una hipermedialidad. En el capítulo anterior comenté la inclusión de un fotograma de la película *Mogari no mori* como portada de la novela en su primera edición, así como la inclusión de la “banda sonora” como colofón del libro. También puedo observar esta vinculación intertextual con la mención que hace La Detective en su bitácora sobre un filme,

cuando ella y su acompañante se enteran de la existencia de un niño salvaje que habita en el bosque:

En la película *L'enfant sauvage*, dirigida en 1970 por François Truffaut, los cazadores no lograban atrapar al niño salvaje, al adolescente feral para ser más precisos, entre los árboles donde era su costumbre columpiarse o saltar, ahí donde era libre, sino en un agujero. La persecución de los perros lo había obligado a buscar refugio bajo tierra y, a fin de cuentas, fue el humo de un leño a medio arder el que logró la hazaña. (68)

Lo mismo sucede con la mención de una cita de Einstein, que La Detective recuerda haber localizado, con lo que acude a una práctica más usual en la literatura de ficción:

Recuerdo que busqué la cita de Einstein donde equiparaba la gravedad a la ficción: <<Dicha fuerza es una ilusión, un efecto de la geometría del espacio-tiempo. La Tierra deforma el espacio-tiempo de nuestro entorno, de manera que el propio espacio nos empuja hacia el suelo>>. (29)

O con el recuerdo de una imagen del pasado:

Recuerdo la radiografía de un cráneo. Recuerdo cómo esa imagen apareció de la nada y se quedó suspendida frente a los ojos, tambaleante. (51)

De la misma forma, el elemento del rumor, tan determinante en la novela, se vuelve una red de hipervínculos: “ella dijo que le habían contado que escucharon...”, gracias a los cuales hace patente la perspectiva contemporánea de un mundo conectado. También me interesa rescatar la importancia del rumor como elemento determinante tanto para los blogs como dentro de la novela, puesto que esta última se construye a partir de testimonios y comentarios, ya sea

anónimos o no (en *El mal de la taiga* a veces conocemos a los informantes, a veces no) que produce la colectividad de forma comunitaria, aspecto sobre el que abundaré más adelante.

En el caso del Twitter me detendré un poco más debido a que es la red virtual que más ha cuestionado y renovado los procesos escriturales del hoy y sobre el cual Cristina Rivera Garza reflexiona constantemente. En marzo de 2006 esta plataforma fue creada por el empresario estadounidense Jack Dorsey. A partir de su lanzamiento en julio del mismo año, el ciberespacio se ha transformado debido a la proliferación de cuentas y participantes afiliados. Hoy en día, a ocho años de haber visto la luz, el sitio alberga a más de doscientos millones de usuarios. Desde la plataforma pueden escribirse mensajes cortos o *tweets*, que son publicados de manera personal y se cargan *automáticamente* a un *timeline* o lista cronológica que suele ser pública, de manera que las emisiones de sentido se van traslapando, una tras otra, creando así una red de significados. Rectángulos tras rectángulos, llenos de frases de hasta 140 caracteres, por donde los mensajes aparecen, avanzan y desaparecen sometidos al tiempo del presente¹²⁷.

En una entrevista realizada a Rivera Garza¹²⁸, y la grabación de una conferencia dictada en 2011¹²⁹, la autora señala a la plataforma digital del Twitter

¹²⁷ Según CNN (<http://www.cnnexpansion.com/tecnologia>) a pesar de no cotizar en la bolsa, Twitter ha sido valuado en 10,000 millones de dólares por inversores, entre otras cosas debido a las posibilidades publicitarias que el sitio permite realizar.

¹²⁸ Entrevista realizada a Cristina Rivera Garza por Casa América el 7 de octubre de 2011, recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=5nAU6vozXcU&feature=relmfu>.

¹²⁹ Conferencia *Producir el presente: escrituras digitales de hoy* impartida en Casa América el 6 de octubre de 2011, recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=6-W-EF4aj8k>

como un laboratorio de escritura, pues ha descubierto la posibilidad de crear historias a partir de las cadenas de tweets que se enlazan en el timeline. Lo mismo menciona Juan Villoro en una entrevista, donde afirma “ahora que existe Twitter, me divierte escribir ideas o disparates con el límite de 140 caracteres. Pero desde siempre mis libros están llenos de breves zonas de sentido”¹³⁰.

Entre los tweets que más celebro de Cristina Rivera Garza¹³¹ están los siguientes: “La distracción suele llevarme a lugares más interesantes que la atracción”¹³² y “Lo que alimenta el alma es la oración, dice un anuncio al cruzar la frontera. Y estoy de acuerdo: sujeto, verbo, complemento”¹³³. Como vemos, por una parte la autora juega con las palabras y sus múltiples significados (siempre fronterizos como ella misma, desplazándose entre México y Estados Unidos) y, por otra, realiza declaraciones sobre la escritura y el mismo Twitter como plataforma literaria: “Tuitter no quita el tiempo para escribir. Tuitter es estar escribiendo. Una de sus formas”¹³⁴, “¿Mi libro favorito actualmente? Mi TL-- inesperado, mutante, intempestivo, personal y, además, gratis”¹³⁵. Tal como lo hace el personaje de La Detective en la novela, la escritura es siempre un *continuum*, algo que está sucediendo mientras ésta se va adentrando más y más en el bosque.

¹³⁰ VILLORO, Juan. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie” entrevista de Anadeli Bencomo en *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011)* FLM, México, 2011, p. 56.

¹³¹ Y que también han sido marcados como “favoritos” por sus lectores, según puede constatarse a través de <http://es.favstar.fm/users/criveragarza>

¹³² @criveragarza, 9 Septiembre 2012, via Twitter.

¹³³ @criveragarza, 23 Agosto 2013, via Twitter.

¹³⁴ @criveragarza, 9 Septiembre 2012, 15:46 via Twitter.

¹³⁵ @criveragarza, 16 Mayo 2012, 2:59 via Twitter. (La siglas “TL” refieren al “timeline”)

Me resulta interesante la naturaleza del tweet que, por su brevedad y la meticulosa selección de las palabras con las que se construye, se convierte las más veces en sentencia, aforismo o greguería. Por lo general, el tweet resulta un ejercicio de escritura en tanto que funciona como un productor de significados simultáneos, breves zonas abiertas de sentido, pequeños momentos de condensación, de pensamiento y lenguaje puestos en marcha. En *El mal de la taiga* sucede algo similar, con la inclusión de frases citables, sentencias o reflexiones sobre la naturaleza de las palabras. De nuevo se pregunta la autora, como en el epígrafe de este capítulo, ¿qué le está pasando al lenguaje?:

La palabra <<conífera>>. La palabra <<boreal>>. La palabra <<vereda>>. Constituían, todas juntas, una especie de mantra o las cuentas de un rosario sentimental. Cuando nada más parecía tener sentido, el sentido se guardaba dentro de esas palabras inexpugnables: una cuña o un espacio para una cuña. (34)

En el fragmento anterior observo cómo La Detective realiza una anotación en su bitácora sobre el significado arbitrario de las palabras, que parecen indomables por naturaleza, se escabullen, se niegan al estatismo. Lo mismo sucede con las frases:

Recuerdo la imagen del abismo. Recuerdo, sobre todo, las palabras <<fin del mundo>>, todas juntas. Las muchas imágenes de mi propia ciudad, ese sitio lleno de espacios oscuros que había, yo también, dejado atrás. (37)

Y también con los enunciados que, al igual que lo hiciera un tweet, impactan como una declaración en apariencia cerrada pero que permanece en el pensamiento y genera sentido:

Nadie en realidad sabe cuándo toma las decisiones más fuertes o más definitivas. Nadie sabe, habrá que decirlo, qué decisiones toma. (53)

Después de realizar una breve selección, que no le hace justicia a la infinidad de voces que se yuxtaponen en el Twitter¹³⁶, menciono a continuación a tres autores que, como Rivera Garza, utilizan la plataforma electrónica como un laboratorio para la experimentación con la escritura y la lectura. Uno de ellos es Alberto Chimal, quien tiene una importante participación en los discursos virtuales sobre la escritura en México¹³⁷. Constantemente publica en el Twitter y fomenta la escritura a partir de las redes sociales. Con ello logra hazañas creativas en comunidad con sus seguidores. Según comenta Rivera Garza, Chimal es un autor “atento a las vicisitudes tecnológicas de hoy, [...] no sólo hace de su cuenta de Twitter un canal de información activa y recurrente, sino que también la utiliza para crear”¹³⁸. Tanto en 2012 como en 2013, lanzó una convocatoria para un proyecto colectivo llamado “Almagamas”, un juego literario que consistía en la hibridación de títulos y obras de la literatura, música y cine universales¹³⁹. Posteriormente, Chimal realizó un

¹³⁶ Un listado sobre la Twitteratura mexicana puede encontrarse en el artículo “Quién es quién en la twitteratura” de Yanet Aguilar Sosa en el Diario *El Universal*, versión electrónica: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/65814.html>

¹³⁷ Nace en Toluca en 1970 y es Licenciado en Literatura Comparada además de ser ingeniero en Sistemas Computacionales. Es autor de las novelas *Los esclavos* (2009) y *La torre y el jardín* (2012) así como de los libros de cuentos *Gente del mundo* (1998), *Grey* (2006) y *El último explorador* (2012), entre otros. Su libro *83 novelas* (2010) compila minificciones ingeniosas entre las que se encuentra “Crawl”: *El nadador llegó veloz al borde de la alberca. No se detuvo y siguió braceando a través del concreto. Ahora continúa por tu cabeza.*

¹³⁸ RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles*. Tusquets Editores. México 2013, p. 178.

¹³⁹ La instrucción precisa (compilada en un tweet) era “(1) Se toman 2 obras (libros, películas, canciones, lo que sea) y un nombre asociado a c/u de ellas (autor, actor, intérprete...)”¹³⁹ y luego, “(2) Se mezclan los 2 nombres y los 2 títulos para crear un híbrido, en el que se puedan entrever los originales. Y se le tuitea”. Como ejemplos, el autor ofreció los siguientes: “Octavio K-Paz de la Sierra, ‘Mi credo de sol’”, mezclando al gran poeta mexicano y su poema “Piedra de sol”, con el grupo K-Paz de la Sierra y su éxito musical “Mi credo”. Seguidamente, “Roberto Gómez Bolaño, ‘El chavo del 2666’”, una mezcla entre el comediante mexicano, protagonista de “El Chavo del 8” y la

acopio de los mejores tweets a partir del hashtag (o etiqueta) “#Amalgamas”, de los cuales incluyo los siguientes: “De Federico García Lovecraft, ‘La casa de Bernarda Carter’” de @joseluiszarate; “El Noa Noa de mis putas tristes’ Juan Gabriel García Márquez” de @condecrapula_; “‘La ciudad y los perros de reserva’ Mario Vargas Tarantino” de Luis Vergara en @Cero_cinco; y “‘Aura no está, Carlos se fue’ de Nek Fuentes” de Ilse Martínez en @ilseastrid. A partir de este experimento literario observo la forma en que se apela al uso del fragmento para generar la intertextualidad y se produce una experiencia fronteriza entre el canon literario con la cultura popular, siempre sujeta a la brevedad a la que limita el Twitter. Me interesa mucho el carácter lúdico de esta experimentación con el lenguaje y la cultura, los cruzamientos entre los cánones, los géneros artísticos, las épocas y los niveles culturales que permite. En la novela de Rivera Garza, encuentro estos elementos en la fusión de subgéneros narrativos que realiza: lo fantástico, lo policiaco y lo psicológico convergen en *El mal de la taiga*.

Otro de los autores activos en el *timeline* y al que refiero a continuación existe en el Twitter bajo el nombre de @joseluiszarate¹⁴⁰. Su trabajo es también intertextual puesto que reescribe fragmentos de clásicos literarios, los reinventa y los pone en contacto con otros estilos de escritura. Uno de sus textos, llamado *Lee*

novela 2666 del Chileno Roberto Bolaño. Como tercer ejemplo, “De José Alfredo Hitchcock, ‘Un hotelero raro’, ‘Amanecí en un coche hundido en el pantano’”, donde el gran compositor mexicano y el maestro del cine de terror se unen para darle voz a una canción bastante tétrica.

¹⁴⁰De origen poblano (1966) José Luis Zárate es uno de los escritores contemporáneos más reconocidos en el campo de la ciencia ficción, autor de los libros *Xanto: Novelucha libre* (1994), *Fe de ratas* (novela por entregas publicada en *La Jornada de Oriente* durante 1997), *La ruta del hielo y la sal* (1998) y el libro de cuentos *Hyperia* (1999), entre otros. Además de sus publicaciones en tiempo real, Zárate imparte talleres de narrativa breve y narrativa digital. También alimenta un blog literario llamado *Cuenta Atrás* en la dirección <http://zarate.blogspot.mx> en donde publica compilaciones de sus experimentos literarios.

a... consistió en relacionar por medio de la lectura a autores reales con sus libros, personajes con los libros en donde participan, como se puede ver a continuación: “Juan Rulfo lee Pedro Páramo. Apaga la luz. La enciende. Lleva el libro a otra habitación. Siente que las hojas murmuran”¹⁴¹. A partir de estas reescrituras, Zárate remite al carácter virtual inacabado de los textos literarios, a la posibilidad que éstos tienen de ser reescritos, vueltos a imaginar, como lo hace Rivera Garza con la inclusión de los cuentos fantásticos en *El mal de la taiga*.

Otra compilación de minificciones está titulada *Libros Zombie*, donde podemos encontrar nuevas y sugerentes versiones de algunos clásicos de la historia de la literatura que se resisten a la muerte. Como primer ejemplo transcribo: “El corazón delator fue el primer indicio de la invasión zombie”¹⁴² y “Dorian Grey miró a la putrefacta imagen del cuadro que súbitamente alargó un brazo descarnado y lo aferró para devorarlo”¹⁴³. De nuevo observo la hibridación de la cultura considerada como popular (zombies, vampiros, fantasía) con el canon para reformular los límites de lo literario y democratizar los procesos de lectura.

¹⁴¹ Recuperado de http://issuu.com/joseluis.zarate/docs/lee_a..._por_jos_luis_z_rate. La misma fórmula para la composición del tweet se ve repetida en “Cide Hamete Benengeli lee el Quijote de Cervantes. Es el único que no lo califica de magnífico e increíblemente original” donde se hace referencia al personaje metaficcional del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, quien dice ser el autor real del texto. La compilación de pequeñas prosas antologadas en *Lee a...* puede ser consultada en formato PDF en la página de internet, y su colofón relaciona a Dios como autor de la biblia: “Dios lee la Biblia. Duda entre ponerle punto final, escribir una secuela o hacer algo completamente distinto”.

¹⁴² Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/112009031/LIBROS-ZOMBI-por-Jose-Luis-Zarate>

¹⁴³ *Ibidem*.

Otro twitterero es Pedro Poitevin¹⁴⁴. A partir de sus diferentes publicaciones podemos notar que entre sus intereses literarios principales se encuentran el palíndromo y el verso corto. Él mismo otorga importancia a la idea de que un texto irrumpe, tanto externa como internamente (es decir, a nivel de aparición fugaz en la web, como de construcción lingüística creativa e inteligente) en la vida del lector. Entre los tweets más *retuiteados* o señalados como favoritos por los seguidores de @poitevin están los siguientes: “-Che, ¿en Guatemala también hablan de vos? –En todo el mundo hablan de mí”¹⁴⁵ que juega con los pronombres personales y la figura de Ernesto Guevara, mundialmente reconocida. Del mismo modo ha sido celebrado y citado por sus lectores el palíndromo “Arena, mi mar es arena. Mi manera será mi manera”¹⁴⁶. Por último, el experimento que más llamó mi atención: “2013 x 2021 = 4068273 y 3728604 = 1202 x 3102”¹⁴⁷, palíndromo numérico que puede ser comprobado por sencillas operaciones matemáticas. Al derecho y al revés, la multiplicación de las cifras produce resultados espejados. Con este último tweet me parece apropiado señalar que estas escrituras convocan a lógicas de pensamiento múltiples, se abren también a la lógica matemática además de jugar con la lógica retórica y lingüística. Es decir, se apela a receptores con múltiples habilidades, justo como Rivera Garza con la inclusión de grabados que zigzaguean entre las páginas de la novela.

¹⁴⁴ Oriundo de Guatemala. Es doctor en lógica matemática y profesor de ciencias en la Universidad de Massachusetts, EUA. Se hace llamar @poitevin para los twitteros y se define a sí mismo como “Matemático letrado. lógico dubitativo. Poeta resignado” en su biografía del Twitter. Ha publicado poesía en inglés en la *Boston Literary Magazine* y en *The Mathematical Intelligencer*.

¹⁴⁵ @poitevin, 24 de Agosto 2011 vía Twitter.

¹⁴⁶ @poitevin, 6 de Diciembre 2011 vía Twitter.

¹⁴⁷ @poitevin 2 de Marzo de 2013 vía Twitter.

Tras este hipervínculo hacia las escrituras manifestadas en Twitter junto con las de @criveragarza, he podido exponer la manera en que las formas textuales están siendo cuestionadas, reinventadas y producidas en la actualidad. Sin embargo, la gama de ciberliteratura, hiperficción, literatura electrónica o como sea que se le quiera nombrar, es tan amplia y profunda como interesante. Tratar de clasificarlas puede resultar un intento fallido por la multiplicidad de géneros y formas en que se está escribiendo. Lo que sí puedo apuntar son las herramientas discursivas que predominan en los ejemplos de escritura virtual antes comentados y que son similares a las que Rivera Garza utiliza en la novela. Estas son la brevedad, la intertextualidad, la fragmentación, el encuentro entre el canon y la periferia, la paratextualidad, la mezcla de subgéneros narrativos, etcétera. Incluyo a continuación, otros dos fragmentos de la novela en donde identifico estas herramientas. El primero se trata de la constatación que La Detective realiza respecto a los fugitivos con los personajes fantásticos de Hansel y Gretel:

Los dos se alzaron de hombros al mismo tiempo. Volvieron a reír. Hansel y Gretel, me dije, los verdaderos. Hansel y Gretel podrían haber tenido una sonrisa así de enorme, así de contundente. Así de serena, tal vez. (105)

El segundo, se trata del recuerdo de un telegrama (que ya mencioné en el Capítulo 2 de esta tesis) enviado por la mujer que huye y que, como se puede ver, no es exactamente el que antes se menciona:

<<CUANDO DECIMOS ADIÓS, ¿QUÉ OTRA COSA SALUDAMOS EN REALIDAD?>>, algo así había escrito la mujer en un telegrama que había enviado desde una oficina anacrónica de un pequeño poblado cerca de la taiga. La urgencia de las mayúsculas. Esa parvada. (111)

Para Juan Villoro, “la novela puede incluir otras novelas en su interior; es un género voluntariamente amorfo. Una receta, un ensayo, una página negra o un dibujo caben ahí. Puede tener la estructura de un diccionario, una enciclopedia, una página web o un laberinto”¹⁴⁸. Maricruz Castro Ricalde también hace referencia de esta hibridación y al trabajo escritural en plataformas electrónicas con el análisis del trabajo de dos escritoras mexicanas, Ana Clavel y Cecilia Pego, pues menciona que

La exploración de nuevas plataformas de escritura invita a pensar sobre el estatuto del canon literario que ha dado por sentado el vínculo inextricable entre la literatura y el libro impreso. O bien, a reflexionar en torno al lugar que ocupan las formas híbridas de la literatura que desafían tanto una manera centenaria de leer como el de una tendencia a jerarquizarlas por “debajo” de los géneros y los formatos convencionales, “puros”¹⁴⁹.

Desde textos que permiten que el lector tome decisiones sobre su trayecto de lectura, hasta los que le sugieren que consulte videos, que interprete dibujos y relacione su lectura con otros textos [como es el caso de *El mal de la taiga*], el impulso por escribir rebasa cada vez más los cajones del canon.

¹⁴⁸ Op. Cit. Juan Villoro, p. 54-55.

¹⁴⁹ CASTRO RICALDE, Maricruz. “Exilia de Cecilia Pego, el canon literario y el *ethos* social” en *Romance Notes* 54.2 (en proceso de impresión)

3.2 Aseveraciones sobre la escritura en *Los muertos indóciles*

Una de las repercusiones casi inmediatas del contacto entre escritura y tecnología digital ha sido la proliferación de textos que privilegian el diálogo [...].

Cristina Rivera Garza

En las páginas de este apartado pretendo exponer y comentar algunas de las ideas que Rivera Garza ofrece en su más reciente libro hasta el momento. Éstas pueden leerse como una formulación de crítica y teoría literaria, que se relacionan con la escisión del discurso y permiten la participación activa del lector, las cuales se evidencian de forma explícita en los nuevos medios y también en *El mal de la taiga*, según demostraré a continuación. En 2013, publica en la modalidad de ensayo, el libro *Los muertos indóciles*, una antología de reflexiones sobre los retos que la escritura y la lectura enfrentan en la actualidad¹⁵⁰.

Desde distintos ángulos, la autora se pregunta sobre la historia de la cultura escrita, los procesos de préstamo, citación y plagio (como la intertextualidad, el copy-paste y el collage); la originalidad de los textos, el papel del autor en el circuito de la comunicación, la propiedad y el *copyright*, la novela histórica y el archivo, los talleres y cursos de escritura creativa, así como sobre el impacto de las nuevas tecnologías en la escritura: el uso de blogs, redes sociales y foros.

¹⁵⁰ Muchos de los textos compilados fueron publicados con anterioridad en su columna *La mano oblicua* (semanalmente en el diario *Milenio*) y en su blog “No hay tal lugar”.

El libro lleva por subtítulo *Necroescrituras y desapropiación*, dos conceptos que encuentran definición y reflexión extensa en los ensayos. Rivera Garza introduce el término “necroescritura”, para nombrar a los “procesos de escritura eminentemente dialógicos, [...] aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector”¹⁵¹. La necroescritura implica una muerte más compleja que la propuesta por Barthes o Foucault (en *La muerte del autor* [1968] y *¿Qué es un autor?* [1969] respectivamente) frente a la hegemonía y el poder del autor romántico sobre el significado de sus textos. El necroescritor es un muerto indócil¹⁵² pues, “más que desaparecer, o morir [...] se abre para aceptar como figura ineludible a la actividad del lector que, al leer, escribe su propio libro”¹⁵³. Se necroescribe con la certeza de que uno siempre escribe para un otro, y con la sentencia de que las palabras dejan de ser propias.

Muy relacionado con el anterior, el término “desapropiación” designa el proceso para “desposeerse del dominio sobre lo propio. [...] Renunciar a lo que se posee”¹⁵⁴. Además de su paradójica y tan viva mortandad, el necroescritor también renuncia a la verdad absoluta y el futuro de sus palabras. Las entrega, las pone sobre la mesa para ser intervenidas por el lector. En este sentido la autoría se vuelve plural y la escritura, resultado de una comunidad de lectores que también son autores. La desapropiación conduce a una democratización de la

¹⁵¹ Op. Cit *Los muertos indóciles*, p. 22.

¹⁵² El título hace referencia a un verso de Roque Dalton “Los muertos están cada día más indóciles”.

¹⁵³ Op. Cit *Los muertos indóciles*, p. 38.

¹⁵⁴ Op. Cit *Los muertos indóciles*, p. 33.

escritura, puesto que con la renuncia al dominio de lo creado se desdibuja el lugar de poder y autoridad que ocupa el autor. Se generan así textos que se escriben y se leen por muchos y muchas para conformar una comunidad.

Puedo afirmar que, en cierta forma, la teoría revisada y comentada en *Los muertos indóciles* se ve puesta en acción en el bosque de *El mal de la taiga*. La novela es una constatación, una afirmación del carácter dialógico y democrático que Rivera Garza busca imprimir a sus textos. Quien relee la novela encuentra en ella nuevas aristas, recovecos, otras voces. La Detective, así como Cristina Rivera Garza, realiza un informe de investigación que también es un experimento literario compilado en un “pequeño cuaderno de tapas negras” (89), al cual tiene acceso el lector, como participante de un taller. La indeterminación que enfrenta éste es el catalizador de la pesquisa y la curiosidad por entender, como sucede con la narradora misma al leer los diarios de la mujer fugitiva:

Antes de partir había leído con cuidado los diarios de la mujer y, sin embargo, tenía poca idea de quién era o qué buscaba. Tenía tan poca idea de ella como ella misma al escribirlo, supongo. Los diarios, más que cualquier libro, [...] se escriben en esa clave íntima capaz de evadir el entendimiento del lector y, a menudo, del escritor mismo. (34)

Parece, a partir del fragmento anterior, que el trayecto de la experiencia a la escritura y de la escritura a la experiencia, que hacen autora y lectora respectivamente, no se termina de completar por una suerte de lenguaje que no es incomprensible pero no termina de comprenderse del todo. Aquí están la necroescritura y la desapropiación. Aquí, al parecer, solo el texto conoce bien sus

virtudes y posibilidades. No es que el autor esté muerto, el personaje determinado y el lector mudo, sino que el texto está más vivo, incierto y ruidoso que nunca.

Hacia el final de *Los muertos indóciles*, Rivera Garza apunta ciertas consideraciones respecto a los talleres literarios para continuar reflexionando sobre la comunalidad en la escritura¹⁵⁵. Quien ha asistido a un taller literario sabe que el producto final de un taller es un texto intervenido por muchas voces, ideas, sugerencias y anotaciones grupales. Esta aseveración no es nueva dentro del campo de los estudios literarios: toda tesis, artículo o texto literario se construye, de alguna forma, así. Tiene que pasar por varios ojos antes de salir a la luz, ser discutido e intervenido por editores, aprobado por consejos, etcétera. Lo relevante del concepto “desapropiación” es el reconocimiento de cuántas producciones no existirían si no concitaran a tantas voces. En otro apartado, la autora relata experiencias de encuentros con sus propios lectores, a las que llama ingeniosamente “citas textuales”. Rivera Garza manifiesta que ella cree en estos encuentros entre “autor-lectores” no como un monólogo sobre la inspiración del autor sino como un “diálogo [...] sobre la escritura, sobre la manufactura y los avatares del texto”¹⁵⁶.

Stanley Fish propone el término “comunidades interpretativas” en su célebre ensayo “¿Hay algún texto en esta clase?”¹⁵⁷. En él argumenta que con base en los contextos que construimos en sociedad, también edificamos formas para

¹⁵⁵ Propone que es necesario “repensar” las dinámicas de un taller para escritores, como el hecho de convertir los comentarios impresionistas (me gustó / no me gustó el texto), a premisas constructivas sobre si los elementos presentes en los textos tallereados funcionan o no.

¹⁵⁶ Op. Cit *Los muertos indóciles*, p. 249.

¹⁵⁷ FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Harvard University Press, 1980.

interpretar la realidad y los fenómenos que nos rodean. Es decir, que no entendemos las cosas únicamente por nosotros mismos, sino en relación con el otro. En respuesta a las comunidades interpretativas, se propone en *Los muertos indóciles*, y aquí también, el concepto de la “comunalidad” para la escritura, donde el proceso creativo no es un acto cerrado sino que está en constante transformación por parte de todos los agentes que en él participan. Sin embargo, no se busca recaer en el relativismo hermenéutico. No es que los textos sean indeterminados, o que el mensaje transmitido no pueda nunca ser interpretado por completo, sino que es completado por quienes son partícipes de él. Los textos virtuales y/o comunales, no generan un caso de indeterminación, sino que su determinación no siempre tiene la misma forma y puede cambiar. El significado del texto literario no puede ser separado de la experiencia del lector ni de la experiencia del autor. Las implicaciones son profundas también en relación con el lugar y el tiempo de la escritura. Si el proceso de la comunicación literaria entraña la participación del lector, las potencialidades se acrecientan en las nuevas plataformas electrónicas. El efecto que causan en el momento mismo de la escritura es completamente diferente al del libro que ha tardado meses, años, en ser publicado.

El texto existe en una relación dinámica de la palabra con sus agentes, quienes invocan sus diversos intertextos y lecturas. El libro pasa a convertirse en un espacio activo de comunión, de “compartencia”, de colectividad. De una u otra forma, estas lecturas-escrituras explicitan la forma en que los textos siempre son otros, virtuales, aunque aparentemente parezcan los mismos. En la novela *El mal*

de la taiga, como afirmo a lo largo de esta tesis, se deja en claro esta manera de escritura en comunidad, cuando La Detective refiere a su bitácora, donde escribe la forma en que, junto al traductor, su acompañante, la historia de los fugitivos de la taiga se va construyendo a partir de los testimonios:

Que preguntamos por ellos en cada campamento que encontrábamos bosque adentro, eso escribiría en un informe que, a esas alturas, parecía más un diario íntimo que el tipo de texto destinado a recabar y ofrecer información exacta y objetiva. El resumen de todas las cosas. Su comprobación más dura. Que, en todos ellos, siempre había alguien que los había visto o había oído hablar del peculiar matrimonio de la taiga [...] (45).

Puedo ver en la cita anterior cómo a partir del personaje de La Detective se conjuntan los testimonios de las personas que se va encontrando a lo largo de su travesía por los campamentos en medio de las coníferas. Cada uno aporta un fragmento de lo que ella luego presentará como su informe. Sin embargo, es evidente que el texto ya pasó a ser otra cosa, que se ha transformado en una escritura inclasificable. Este rasgo, precisamente, la llevará a poder describir (a sí misma y a los lectores) el viaje hasta encontrarlos.

Por último, Rivera Garza también otorga un apartado muy amplio para hablar sobre el Twitter en *Los muertos indóciles*. La autora twittea en julio de 2013: “El lector siempre está a punto de irse. Y eso lo sabe el escritor”¹⁵⁸; afirma que el autor debe estar siempre en busca de estrategias que atraigan y mantengan la atención de los lectores. Es quien debe convocar y mantener la atención del lector,

¹⁵⁸ @criveragarza 30 de julio 2013 via Twitter

más aun si éste se ve involucrado en el proceso de escritura. A lo largo del libro, la autora ofrece una larga lista de aseveraciones sobre el Twitter.

Según la autora, este *timeline* es escritura en pantalla, escritura en tiempo real¹⁵⁹. La existencia del Twitter nos recuerda la fugacidad del tiempo en el que vivimos, así como el hecho de que todo lo real es escritura, es ficción y es tiempo. La naturaleza del tweet está en existir dentro de un fluido continuo del *timeline*, siempre relacionado y yuxtapuesto, quiera o no, con otros mensajes emergentes. Se escribe el tweet para ser leído, para generar un efecto. Se escribe el tweet para producir más tweets, para replicarse. Se escribe el tweet para producir presente. Afirmando que el twitter, como la vida misma, permite ejercicios de intertextualidad, Rivera Garza dice que “el presente del tuit, como el presente del tuitero, se base en un principio de yuxtaposición y montaje”, “todo tuit es eco”, “todo tuit es contacto”, “un tuit requiere de otro para existir”¹⁶⁰. La conversión del término “tweet” a “tuit” me es relevante, puesto que Rivera Garza naturaliza el vocablo y lo integra al léxico del español. No lo plantea como algo ajeno a nuestra cultura o nuestros intercambios verbales cotidianos.

La existencia del Twitter ha puesto en crisis la práctica de la escritura y la lectura, la producción de textos activos. En esta plataforma, constantemente se experimenta con el lenguaje y sus posibilidades. La autora menciona que la pregunta/abracadabra de todo tuit sería: ¿Qué le está pasando al lenguaje?¹⁶¹ Sin

¹⁵⁹ Op. Cit. *Los muertos indóciles*, p. 176.

¹⁶⁰ Op. Cit. *Los muertos indóciles*, p. 181.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 184.

embargo, más que un laboratorio para la escritura, el Twitter se convierte también en un laboratorio para la lectura¹⁶².

El Twitter ha enfatizado la escritura entre géneros y ampliado las posibilidades de la pragmática. En el Twitter es posible citar, marcar fragmentos, adjuntar fotografías, enviar mensajes. Mi hipótesis me llevaría a decir que en la novela también. En *El mal de la taiga* por lo menos, sí. Una publicación en un blog o un tweet generan comentarios, reacciones, recuperaciones, revisiones, tal como la lectura misma de una novela: la escritura en plataformas, como la lectura de una novela, explicitan la comunalidad de la escritura:

Lo que cada vez me queda más claro, sin embargo, es que la escritura de libros en comunalidad tendrá que vérselas –y esto de manera explícita- con la puesta en escena de la autoría plural. ¿De qué manera las figuras del narrador, punto de vista o arco narrativo, por ejemplo, tendrán que rehacerse para dar fe de la presencia generativa de otros en su mismo existir?¹⁶³

Y es ahí donde *El mal de la taiga* da respuesta a tal inquietud. Una novela donde los elementos literarios como autor, narrador, personaje, focalización, lector implícito, lector modelo, etcétera, se ven cuestionados en la medida en que convocan a la génesis de nuevas versiones de lo narrado, ayudados por las herramientas discursivas antes comentadas.

¹⁶² Por su carácter improvisado y experimental, Rivera Garza designa al Twitter como el jazz de la escritura, la sala de emergencia del lenguaje, y a los twitteros como los “médicos forenses de la oración”, “arqueólogos de significados apenas ocultos y malabaristas de la frase bien hecha”. A continuación, cito la forma en que Rivera Garza propone, de manera lúdica, realizar una Timeline-novela (TL-novela) a partir del Twitter: “Su propia novelatuit: lea la novela, subraye los tuits, recorte los tuits, péguelos en otro papel. Tire el resto. Organice presentación”.¹⁶² Es decir que propone la realización de un collage con la escritura ya publicada en el internet, a la manera de un experimento surrealista, invitando a la apropiación e intervención de los textos.

¹⁶³ *ibid*, p. 283.

3.3 Dispositivos, transfiguraciones narrativas y literaturas postautónomas

Dice la reconocida teórica sudamericana Josefina Ludmer que las escrituras posautónomas son aquellas que, escapando a los confines y tretas de lo literario, se abocan por su parte a la producción de presente

Cristina Rivera Garza

Ahora bien, ¿qué pretende Cristina Rivera Garza con el hecho de que *El mal de la taiga* presente estrategias similares a las de la escritura electrónica? Para la autora, “un tuit verdadero no porta un mensaje sino un secreto”¹⁶⁴ y considero que lo mismo pasa con la novela virtual, específicamente con *El mal de la taiga*. Ambos constituyen un espacio de revelaciones, siempre aludiendo a otra cosa, un punto ciego que se va develando poco a poco, con la misma práctica de la lectura, como el significado de un tweet o el ir adentrándose en un bosque. La obra literaria pierde su carácter cerrado y se convierte en un espacio abierto, poroso, escindido, roto, fragmentado: las piezas de un rompecabezas que pueden armarse en varias posiciones: un tangram. A continuación, utilizo tres conceptos teóricos: los dispositivos, la transfiguración narrativa y las literaturas postautónomas para evidenciar mi postura sobre la novela de Rivera Garza y los elementos que están

¹⁶⁴ *ibid*, p. 193.

presentes en su urdimbre literaria, para dar cuenta de la existencia de un proyecto literario y teórico que pretende, en pocas palabras, “abrir la literatura”.

Roberto Cruz Arzabal, en el Blog colectivo de la Red de Humanidades Digitales de México, acuña el término “dispositivo” en oposición al de “obra” para referirse a los productos artísticos que se prestan a la inestabilidad. Están literalmente “dispuestos” al cambio y transformación de los usuarios, no son productos finalizados. Según dice Cruz:

Al usar el término obra se piensa en lo cerrado, en lo definitivo [...] en algo que ha sido producido por alguien que decide darle forma y otorgarle una estabilidad como objeto; dispositivo, por su lado, remite no a lo cerrado sino a lo poroso, puede tratarse de un objeto, pero también de lo que este objeto produce, de los procesos que lo delimitan o de los sujetos que crea mediante ellos¹⁶⁵.

El autor reitera que el mundo literario de hoy en día se encuentra en una constante transición. La que nos está tocando vivir a los contemporáneos del 2014 es la de una heterogeneidad más visible de los sistemas complejos del campo literario: escritores-editores-libreros-críticos-público. Los términos y funciones persisten y se resisten, pero cada día son menos estables e insuficientes, así como los materiales críticos que permiten el acercamiento a estas temáticas.

Antes: la escritura cerrada y la autoría como espacio de poder inquebrantable. Antes, “escribir largos libros laberínticos [...] que llegaban, sin embargo, a un final bien establecido, no sólo era especial para el escritor que

¹⁶⁵CRUZ ARZABAL, Roberto. “Dispositivos artísticos post-digitales: escrituras de ida y vuelta” en *Humanidades Digitales*. Recuperado de <http://humanidadesdigitales.net/blog>.

firmaba el relato con su nombre, desligando así al autor del narrador y del personaje, sino también para el lector que, en silencio, en otra habitación del mundo privado, recibiría el mensaje que lo alertaría sobre los recovecos propios”.¹⁶⁶ Hoy, tal vez, ya nos encontramos ante otro reto: la apertura tan “abierta” del texto literario. ¿Cómo nombrar a estas escrituras?, ¿qué hacer para estudiarlas? Hoy los laberintos se encuentran en las formas de aproximarse al texto, son creados por la multiplicidad y no por el autor como un demiurgo terco y autoritario.

Para Josefina Ludmer, existen procesos escriturales que no admiten lecturas eminentemente literarias. Son textos cuya importancia no radica en ser o no ser considerados como “Literatura”. Son escrituras que producen sentido, que no dejan de tener un autor, un lector, un mensaje y un efecto consecuente, pero no se someten a la autoridad y al proceso canónico de ser nombradas Literatura, así, con mayúsculas. Ludmer dice también que, a pesar de que no se sabe si son literatura, tampoco importa mucho saberlo.¹⁶⁷ La verdadera importancia de estos textos radica en que se instalan en el presente del lector, irrumpen en la realidad cotidiana y fabrican sentido.

Probablemente escapan de existir bajo el yugo del apellido “literatura” porque cuestionan muchos de los preceptos que dan origen a tal término. Entre ellas podemos contar que estas escrituras restan poder y autoridad a la función autorial del texto, que escapan de los géneros (resulta difícil clasificarlas puesto que los

¹⁶⁶ Op. Cit. *Los muertos indóciles*, p. 183.

¹⁶⁷ LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas” en *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura*, Nueva York, Julio 2007.

mezclan y los corrompen) y que cuestionan aquel rezago por la búsqueda de la literariedad o la especificidad de lo literario, que perseguía la crítica formalista.

Las escrituras postautónomas no se han hecho de una definición totalmente inmutable, periférica y distante de la literatura. Al contrario, su naturaleza consiste en cuestionar inagotablemente las características de dicha categorización, estar siempre en pos de lo que permanece dentro y fuera de ella, quedando “como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’”¹⁶⁸. Según Rivera Garza, “es inútil discutir si la escritura que se lleva a cabo en la plataforma electrónica conocida como Twitter es literatura o no. También es irrelevante [...] si es ficción o no”¹⁶⁹. Lo mismo pasa con la novela: más allá de la discusión canónica sobre si la literatura es o no es, o sobre si lo narrado tiene referentes reales, lo que importa es que la escritura crea presente, fabrica sentido y pone en acción a los diferentes agentes que componen el sistema interactivo. A fin de cuentas, la realidad es un artificio y todo artificio puede ser leído como real. Aquí apunto otro tweet de @criveragarza: “En realidad la literatura no importa; importa escribir”¹⁷⁰.

Norma Angélica Cuevas Velasco, acuña el concepto de la *transfiguración narrativa*, otro de los términos que me parece que sirven para explicar la propuesta de *El mal de la taiga*. Según dice, esta transfiguración será un “proceso de hibridación discursiva originada por el fenómeno de disolución narrativa como una posible apertura a la manifestación del pensamiento teórico-literario

¹⁶⁸ Op. Cit. “Literaturas postautónomas”, p. 4.

¹⁶⁹ Op. Cit. *Los muertos indóciles*, p. 179.

¹⁷⁰ @criveragarza, 13 Marzo 2010, vía Twitter.

encarnado en los pliegues del texto”¹⁷¹, lo cual significa que dentro de la narración se apuntalan propuestas de teoría literaria. Para Lauro Zavala, “cada texto ‘metaficcional’ construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y muy especialmente acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer textos literarios”¹⁷². Además de incluir una perspectiva teórica, este tipo de literatura crea una tensión discursiva, pues no sigue cabalmente las estructuras poéticas ni los horizontes de expectativas del lector (o el intertexto lector, que se ha mencionado anteriormente). Los textos con marcada tendencia hacia la trasfiguración van a requerir, siguiendo a Cuevas, una nueva actitud del lector¹⁷³, una búsqueda por las propuestas teóricas que pueden estarse escondiendo en el entramado de los cuentos o novelas.

Considero que la escritura de Rivera Garza, específicamente en *El mal de la taiga* apela hacia una renovación estética y formal de la novela, en tanto que es una experiencia de escritura (pues convoca a la lectoautoría y reconstrucción) más que la lectura de una historia. La novela de Rivera Garza es un espacio rizomático, un bosque tan fragmentado donde pueden converger todas las voces – autor/narrador/personaje/lector– que llenen tales grietas. En la poiesis del texto, también está incluido el lector, en un proceso pendular que va del texto al lector y de regreso, creando círculos interminables.

¹⁷¹ CUEVAS, Norma Angélica. “La trasfiguración narrativa”. Universidad Veracruzana, México, 2008, p. 137.

¹⁷² ZAVALA, Lauro, p. 86.

¹⁷³ Op. Cit. “La trasfiguración narrativa”, p. 139.

Para Paul Ricoeur, “el significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto, sino algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto”¹⁷⁴. Partiendo de esta cita, podemos hablar de una literatura que apela, que invita, a encontrar sus propuestas y sus significaciones. Para el caso de la lectura y la crítica de estas narraciones, no se aplica la teoría literaria al texto, intentando llenar con él un molde; sino se extrae, se exprime la teoría de la propia obra, porque está dentro de ella. Puedo decir que, continuando con la transgresión entre los géneros, la novela de Cristina Rivera Garza es también una poética. Puede ser vista también como un ensayo sobre la virtualidad de la escritura.

3.4 *El mal de la taiga* como plataforma de interacción

En este apartado pretendo comparar a la novela en cuestión, con las plataformas virtuales. Vuelvo ahora a Pisani y Piotet, quienes indican que la web puede verse como una plataforma dinámica: “Entendemos por <<plataforma>> tanto el lugar donde vamos a buscar el contenido como el lugar en donde se publica el contenido, y decimos que es “dinámica” porque puede modificarse en cualquier

¹⁷⁴ Op. Cit. Paul Ricoeur, p. 100.

momento”¹⁷⁵. La plataforma permite la interacción con los usuarios. Mi pregunta es la siguiente: ¿No sería *El mal de la taiga*, también, una plataforma dinámica?

Por estar ya fijo en el papel no significa que el argumento ni las formas de narrarlo sean estables, ni sólidas, ni inamovibles. Todo el dinamismo que genera la plataforma del libro abierto se resiste a quedar registrado en el papel. Su efecto *es in situ*, es decir que sucede en el momento, en el tiempo y el espacio en que se da la lectura o la escritura. En algunas ocasiones se resiste únicamente a las anotaciones a lápiz, subrayar con marcatextos, recomendar el libro o simplemente creer que recordamos un fragmento de él. Las lecturas del libro que apela a la escritura virtual, se convierten en *ready-mades*, como las creaciones de la vanguardia surrealista: arte que es encontrado, que está en el presente.

Una de mis inquietudes respecto a *El mal de la taiga* era el hecho de que hablaba sobre la escritura virtual sin siquiera contener alguna referencia en el relato a las redes sociales, o a la tecnología. Para Rivera Garza, sus personajes no usan redes ni tienen Twitter o Facebook, porque no les hacen falta, pero hoy en día, dice, “la escritura en sí, su forma, la manera en que se tiende sobre el papel y se conecta a otras escrituras o tradiciones o lecturas está influenciada (¿determinada? ¿constituida?) por las formas y conexiones digitales”¹⁷⁶. Es decir, que las escrituras del presente están de alguna forma mediadas por los procesos y las facilidades que permite el internet. Las oportunidades como conexiones, rupturas, velocidad y construcción comunal que ha permitido el internet en esta

¹⁷⁵ Op. Cit. Francis Pisani y Dominique Piotet, p. 25.

¹⁷⁶ criveragarza@hotmail.com a dloriaa@hotmail.com, 28 de marzo 2014

era de la posmodernidad también han sido adoptadas (contagiadas, transplantadas) a la literatura. Ello indica que esta “apertura” literaria no está únicamente relacionada ni determinada con y por la tecnología.

Rivera Garza está interesada en “pasar del uso más superficial (la tecnología como tema o como caracterización) para llegar al sustrato escritural donde lo digital y sus formas exploran a la escritura que se piensa en papel y con conexiones limitadas”¹⁷⁷. Según lo que defiende en este documento, me parece que no existe diferencia abismal entre la interacción que tienen el libro impreso y la escritura en plataformas virtuales con el lector.

El mal de la taiga es un espacio de interacción en donde figuras como “autor” o “lector” se difuminan y se construyen historias a partir de una comunidad. Para la autora, el libro impreso vuelve visible esta interacción pero, a veces, la literatura logra ocultarla, en su papel de edificio de prestigio.

“Tráigala de regreso” le había dicho el hombre a La Detective. El hombre que, tras haberla reconocido en una exposición de litografías sobre bosques, le encargó encontrar a los fugitivos de la taiga. Muchos días después, bosque adentro, con las migajas de Hansel y Gretel recogidas y anotadas en su bitácora de pastas negras, con un traductor a su lado y la espalda exhausta, La Detective se encuentra, frente a frente con los sujetos que buscaba. Un hombre, una mujer, una Detective y un traductor de pie, los cuatro bajo un cielo que anunciaba tormenta, afuera de una pequeña casa de campaña. La narradora describe aquel encuentro de la siguiente forma:

¹⁷⁷ criveragarza@hotmail.com a dloriaa@hotmail.com, 13 de marzo 2014.

—Te buscaba —le dije, omitiendo el plural.

—Lo sé —dijo ella—. Por eso nos detuvimos —añadió mirándolo a él y no a mí. Mirando lo que emergía. [...]

—Tendrías que pensar en la posibilidad de regresar —lo dije bajando la vista, súbitamente avergonzada por las palabras que atinaba a pronunciar.

Ella, por toda respuesta, sonrió. Las pestañas impávidas. El viento. (96)

En el fragmento anterior, ubicado entre las últimas páginas de la novela, observo a una mujer, La Detective, quien deja todo para encontrarse con la mujer que había huído. Determinadamente se ha adentrado en el bosque para entenderla, para saber por qué, para *leerla*. La esposa, la fugitiva, Caperucita, Gretel, la otra mujer que huye y cuya historia es construida por las diferentes voces de la taiga, es como el texto que es perseguido por la autoridad, por un hombre que la quiere de vuelta para contenerla, controlarla, escribirla. La narradora comprende entonces que el regreso de la mujer es imposible: se trata de escritura liberada, abierta.

A lo largo de este capítulo final, he podido conjuntar diversas perspectivas teóricas para apuntar que el proyecto literario de la escritora tamaulipeca, mediado por su relación directa con las plataformas electrónicas y compartiendo muchos de sus procesos discursivos como la intertextualidad, la fragmentación, la escritura en comunidad, la inclusión de otros dispositivos (musicales, fotográficos, cinematográficos), entre otros, presenta un discurso escindido (roto, fragmentado, agrietado, abierto) que permite la participación activa del lector puesto que cree en la escritura que se transforma.

Me parece que *El mal de la taiga* es una novela que puede considerarse como una plataforma virtual en forma y fondo: está constituida a partir de la intervención de muchos agentes y convoca a seguir siendo intervenida por quienes se aproximan a su lectura. Su *forma* se compone de diversas estrategias (rumores, recuerdos, imágenes, intertextos, referencias, estructuras parecidas a la escritura electrónica, indeterminaciones, etc.); y su *fondo* apela, a la manera de un ensayo teórico, a temáticas como la comunalidad de la escritura, la plasticidad de los géneros, la democratización y descentralización del proceso literario, así como convierte al binomio escritura-lectura en el gran protagonista de la poética de Cristina Rivera Garza.

Según comenta la autora, se trata finalmente de “entender a la escritura siempre en tanto reescritura, ejercicio inacabado, ejercicio de la inacabación, que, produciendo el estar-en-común de la comunalidad, produce también y, luego entonces, el sentido crítico –al que a veces llamamos imaginación. Para recrearla de maneras inéditas”¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Op. Cit. *Los muertos indóciles*, p. 274.

LA ESCRITURA VIRTUAL Y EL DISCURSO ESCINDIDO EN *EL MAL DE LA TAIGA* (2012) DE CRISTINA RIVERA GARZA

Conclusiones

*Hay una cierta forma de escritura
que te pide una cierta forma de leer...*

Cristina Rivera Garza

A lo largo de los tres capítulos que componen esta tesis intenté fundir mi intertexto lector con *El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza para demostrar que presenta estrategias narrativas similares a las utilizadas en las plataformas cibernéticas, las cuales apelan a la democratización de la escritura, el discurso indeterminado y las relaciones intertextuales. Esta tesis es el resultado de la fascinación por la lectura y el atrevimiento por descubrir en ella otra forma de escribir.

A fin de ubicar el contexto literario en el que la novela había surgido, decidí localizarla dentro de la que Lauro Zavala llama ficción posmoderna¹⁷⁹, pues como pude observar, difumina los límites entre lo vanguardista y lo clásico, permite el encuentro de varias textualidades históricas y recurre a la intervención del lector; sin embargo, concluyo que esta estética de la ficción posmoderna, existe como una forma de aproximarse a los textos más que como una serie de elementos

¹⁷⁹ Op. Cit. Lauro Zavala, p. 6.

característicos. Hoy en día, la ficción posmoderna ya no sólo desdibuja fronteras sino crea otro tipo de discurso. El término, al no ser exacto, permite entrever que es necesaria una reelaboración de la teoría literaria, pues ésta ya no describe fielmente lo que está sucediendo en el campo de las escrituras.

Más adelante, señalé a la virtualidad tanto como una posibilidad de los medios electrónicos como una condición del discurso artístico inestable y movedido (pues su sentido no es preciso ni exacto), que no se presenta como una obra cerrada e inamovible sino que se presta a ser transformado por el receptor. El lector, con su cognición y su bagaje de conocimientos, es capaz de recorrer y descifrar los puntos de fuga que el autor ha dejado en la novela a través de “una cierta forma de escritura”, que incluye estrategias diversas, entre ellas el contacto con otras textualidades y la escisión del discurso. Esta condición “virtual” de las obras literarias no es una innovación teórica ni discursiva de los textos posmodernos ni tampoco un aporte de esta tesis, pero afirmo que por la inclusión de ciertos elementos, la virtualidad de la novela es puesta en evidencia.

A través de su obra literaria, Cristina Rivera Garza urde un manifiesto, una poética sobre la escritura como un punto de contacto entre discursos. Desde *Nadie me verá llorar* (1999) hasta su más reciente novela hasta el momento *El mal de la taiga* (2012), pasando por *La cresta de Ilión* (2002), *Lo anterior* (2004), *La muerte me da* (2007) y *Verde Shanghai* (2011), la autora transgrede las convenciones literarias heredadas, recompone los géneros, se vale de la intertextualidad y la fragmentación para apelar a la re-significancia recurrente del texto: para Cristina Rivera Garza, la escritura debe desplegar secretos.

El mal de la taiga (2012) de Cristina Rivera Garza se adentra por una parte en un corpus de historias que responden a una poética de la fragmentación y la intertextualidad; y por otra, en el espacio fronterizo del bosque, un lugar tan visitado por temores, magias y lecturas. A la manera de un diagnóstico, señalé y analicé los que a mi juicio eran los elementos más evidentes que posibilitaban la escritura virtual en la novela: los rumores convierten a la escritura en un acto comunal e indirecto; los recuerdos, en un espacio de indeterminación donde el olvido y la imaginación desempeñan un papel importante. Las referencias a otros subgéneros literarios (de la novela psicológica al tweet, pasando por la novela policiaca) y los vínculos con otras disciplinas como la música, el cine, los videos musicales y los pictogramas, sustentan el carácter abierto de la obra literaria. Mediante la hipertextualidad con los cuentos tradicionales la novela se vuelca sobre dos cuestiones importantes: la comunalidad de la escritura (la forma en que éstos son creaciones colectivas y variables) y la función del relato fantástico en la historia de la literatura y su importancia como primer acercamiento a la lectura. Por último, encontré en el personaje y la función del traductor un indicador sobre la imposibilidad de aprehender el texto literario en su totalidad debido a que cuando se realiza un proceso traductivo, nunca se tiene una versión totalmente fidedigna del discurso original.

También hice hincapié en la presencia de Cristina Rivera Garza en las plataformas de escritura electrónica (a través de *No hay tal lugar* y @criveragarza) y en su papel como analista de los discursos contemporáneos y la actualidad social en el libro *Los muertos indóciles* (2013) con lo que pude sustentar que su

poética rebasa las paredes del libro impreso para inmiscuirse en la reflexión teórica y la escritura cibernética que comparte con sus seguidores. Las características de la escritura en internet, como la democratización, la experimentación literaria, la inmediatez y la comunalidad entre usuarios, comparadas con mi diagnóstico de la novela me permitieron demostrar que, sin importar la plataforma escritural (un blog, 140 caracteres, la página impresa o el rumor) el discurso se escinde, se rompe para dejar pasar a otros textos u otras voces: la escritura en el presente es un espacio rizomático.

A través del análisis de las manifestaciones de la literatura mexicana que caben dentro del adjetivo “virtual” pude evidenciar que la búsqueda de Rivera Garza no es ajena a la de otros autores. Los “twitteros”, “bloggers” e incluso quienes no escriben en la red pero sí acusan el impacto de sus herramientas en su discurso literario, buscan que el lector entre en contacto directo con el texto, realizan ejercicios creativos, trastocan los convencionalismos y las formas impuestas, así como también desplazan el imperio de la autoría.

Sean impresos o digitales, breves o extensos, estos discursos funcionan como “necroescrituras”,¹⁸⁰ como las denomina Rivera Garza (debido a que son creaciones eminentemente dialógicas de las que sus autores se “desapropian”); o bien, como literaturas postautónomas, como las nombró Josefina Ludmer,¹⁸¹ pues hacen a un lado la pregunta sobre qué es o no es literatura. Estas escrituras del tiempo presente apuntan hacia el replanteamiento de los procesos escriturales, pragmáticos y teóricos de la literatura. Apelan a otro tipo de lectores y, por lo tanto,

¹⁸⁰ Op. Cit. *Los muertos indóciles*, p. 19.

¹⁸¹ Op. Cit. Josefina Ludmer, p. 3.

a otro tipo de autores, así como también a una nueva reflexión sobre cómo estudiar este fenómeno sociocultural que rebasa los límites del libro objeto. Con una prosa limpia, que combina la narración con fragmentos que podrían ser analizados como poesía, Cristina Rivera Garza forma parte de los narradores que creen que la anécdota no es lo único relevante sobre la página. Que un libro es una criatura viva. Que un libro existe porque existen otros libros. Que el sentido de una obra literaria está en fuga, que escapó, que hay que ir a buscarlo hasta el bosque o la taiga o donde sea que se encuentre. Que lo más probable es que no quiera regresar. Esta tesis es el resultado de esa búsqueda.

Quedan en la novela muchos elementos que pueden y deben ser analizados, misterios sin resolver todavía como el caso de las pequeñas criaturas que se exhiben en el prostíbulo del bosque, la reflexión sobre la taiga y la explotación capitalista de la madera, la relación de la novela con la poesía de Cristina Rivera Garza o la recepción de *El mal de la taiga* (2012) desde su publicación. Celebro esta posibilidad, esta virtualidad que hace de la obra literaria una fuente abundante e inagotable de estudio, que forma parte de mi interés y fascinación.

Volviendo a mi hipótesis, después de este trabajo de investigación reafirmo y compruebo que *El mal de la taiga* es una novela que funciona como una plataforma para reflexionar sobre la virtualidad, la lectura, la escritura y la literatura. Busca recuperar el carácter lúdico de la lectura y la escritura, que la novela reproduce y refracta a través de sus personajes. Experimenta con la fuerza

de la evocación y es incluyente con otras disciplinas artísticas. Es también una parábola sobre la escritura, donde la lectura es el personaje principal.

La novela escapa a la clasificación, no se somete a los estándares de la Literatura, sino que los rebasa y demuestra que son solo artificios, esfuerzos por contener lo que no puede ser domado. No es una novela de amor, aunque el desamor es el motivo principal; no es un diario, aunque esté disfrazada de bitácora personal ni es una novela policiaca aunque la pesquisa de una detective guíe el texto. El libro es una muñeca rusa que no termina de revelarse por completo, en una suerte de sucesiones infinitas. Quien se sumerge en la lectura y el análisis de un libro con estrategias de escritura virtual como *El mal de la taiga* está en peligro de padecer el mal de la taiga en su propia lectura, pues es capaz de perderse en el discurso y de llegar hasta donde el deseo y la imaginación permitan.

Bibliografía directa

CHIMAL, Alberto. *83 novelas*. México: Las Historias, 2011.

_____. @albertochimal, cuenta de Twitter.

RIVERA GARZA, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Tusquets Editores, México, 1999.

_____. *La cresta de Ilión*. Tusquets Editores, México, 2002.

_____. *La muerte me da*. Tusquets Editores, México, 2007.

_____. *Verde Shanghai*. Tusquets Editores, México, 2011.

_____. *El mal de la taiga*. Tusquets Editores, México, 2012.

_____. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets Editores, México, 2013.

_____. @criveragarza, cuenta de Twitter.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Editorial RM, México, 2005.

ZÁRATE, José Luis. "Lee a..." en *Cuenta atrás*, www.zarate.blogspot.com, 2012.

_____. "Libros zombie" en *Cuenta atrás*, www.zarate.blogspot.com, 2012.

_____. @joseluiszarate, cuenta de Twitter.

POITEVIN, Pedro. @poitevin, cuenta de Twitter.

Bibliografía indirecta

CASTRO RICALDE, Maricruz. "Exilia de Cecilia Pego, el canon literario y el ethos social" en *Romance Notes* 54.2 (en proceso de impresión).

CAVAZOS, María Concepción. *Trastornos de Género: Identidad y Fronteras en la Narrativa de Cristina Rivera Garza*. University of Texas, Austin, Texas, 2010.

CRUZ JIMÉNEZ, Esperanza. *El arte de novelar de Cristina Rivera Garza*. University of North Carolina, 2010.

RIVERA GARZA Cristina. "Escribir un libro que no es mío" en *La novela según los novelistas* (Rivera Garza coord.) FCE, Biblioteca Mexicana. México, 2007.

_____. "Los telares secretos" en *La mano oblicua*, columna del periódico *Milenio*, sección de cultura. Versión digital publicada en el blog *No hay tal lugar*. Última revisión a 24 de octubre de 2012.

SAMUELSON, Cheyla. *Líneas de fuga: The Character of Writing in the Novels of Cristina Rivera Garza*. University of California, Santa Bárbara, 2011.

SÁNCHEZ BLAKE, Elvira. "Locura y literatura: la otra mirada" en *La manzana de la discordia*, Diciembre (Año 2, No. 8: 15-23) Michigan State University, 2009.

Bibliografía general

ALBURQUERQUE, Luis. "Los 'libros de viaje' como género literario" en *Estudios sobre literatura de viajes* (Manuel Lucena y Juan Pimentel eds.) Madrid: CSIC, 2006.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1992.

BAJTIN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

BAUMAN, Zygmund. *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica Argentina, Buenos Aires, 2000.

BLANCHOTT, Maurice. *El espacio literario*. Paidós, México, 2004.

BOVES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Editorial Síntesis, Madrid, 1993.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Editorial Cátedra, Madrid, 1999.

CHIMAL, Alberto. "Manifiesto del cuento mutante" en Revista *Luvina*, versión electrónica recuperada de <http://luvina.com.mx/foros/index>. Última revisión a 27 de Mayo 2013.

CORRAL, Wilfrido. *Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericano*. Stanford University. No. 2, 1996.

CUE, Alberto *Cultura escrita, literatura e historia. Acciones transgredidas y libertades restringidas: Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre, Jesús Anaya, Daniel Goldin y Antonio Saborit*. FCE, México, 1999.

CUEVAS, Norma Angélica. "La transfiguración narrativa". Universidad Veracruzana, Xalapa, 2008.

ECO, Umberto. "Sobre la dificultad de construir un Ars Oblivionalis", en *Revista de Occidente*, No. 100, 1989. Recuperado de www.javistacruz.com. Última revisión a 28 de julio de 2013.

FISH, Stanley. *¿Hay un texto en esta clase? La autoridad de las comunidades interpretativas*. Harvard University Press, 1980.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*, Fábula: Tusquets Editores, España, 1973.

_____. *Historia de la locura en la época clásica I*, FCE, México, 1986.

GALZACORTA MUÑOZ, Íñigo. "Leyendo lo virtual...anotaciones en torno a la virtualidad de la escritura" en *Ontology Studies* vol. 8, Universidad del País Vasco, 2008.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Editorial Taurus, Madrid, 1989.

HIRSCH, Marianne. "Los usos y abusos de la memoria", en el blog del *Hemispheric Institute Encuentro*. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/textos-academicos/item/680-the-uses-and-misuses-of-memory>. Última revisión a 24 de julio de 2013.

KRISTEVA, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela" en NAVARRO, Desiderio (selección y traducción). *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC/Casa de las Américas. La Habana, 1997.

LARSEN, William D. *Embriología humana*. McGraw Hill, México, 2009.

LÁZARO CARRETER, Fernando. "La literatura como fenómeno comunicativo" en *Estudios de Lingüística*. Editorial Crítica, Barcelona, 2000.

LEFEVERE, André. *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario*. Colegio de España, Madrid, 1997.

LEVY, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* La Découverte, Paris, 1995.

LUDMER, Josefina. LUDMER, Josefina. "Literaturas postautónomas" en *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura*. Julio 2007.

MARTÍN CEREZO, Iván. *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)* Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2006.

MARTÍN ESTUDILLO, Luis y Stephanie A. Mueller. "Afterword: A Bookless Literature?" en *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature*. Minnesota, 2012.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. "Paréntesis final abierto hacia el futuro: hipertexto electrónico, hipermedia e intertextualidad". Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

_____. *La intertextualidad literaria*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

MÉNDEZ Reyes, Johan. "Memoria individual y memoria colectiva: Paul Ricoeur" en *Ágora*, No. 22, 2008.

MENDOZA Fillola, Antonio. *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*. Editorial Horsori, Barcelona, 2008.

_____. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca, Publicaciones Universidad Castilla-La Mancha, 2001.

ORTEGA Y GASSET, José. *Miseria y esplendor de la traducción*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2009.

PISANO, Francis y Dominique Piotet. *La alquimia de las multitudes. Cómo la web está cambiando el mundo*. Ediciones Paidós, Barcelona, 2009.

QUÉAU, Philippe. *Virtudes y vértigos de lo virtual*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1993.

RÁBAGO-MARTÍNEZ, Alberto. *La novela psicológica en Hispanoamérica. México*, Publicaciones Cruz O., 1981.

REYES, Graciela. *Polifonía textual*. Gredos, Madrid, 1984.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Siglo XXI Editores, México, 2000.

_____. *Tiempo y Narración, tomo 1: configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores, México, 2004.

RIFFATERRE, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona. Siex Barral, 1976.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminaciones*. Editorial Hiperión, Madrid 1995, p. 103.

RIVERA GARZA, Cristina. "Corta-(al)-Azar: Lecturas de Julio Cortázar a inicios del siglo XXI", con Ana Clavel, Amaranta Caballero Prado y Heriberto Yépez, en Maricruz Castro, *Puerta al tiempo: Literatura latinoamericana del siglo XX*. México: Porrúa/ITESM-Campus Estado de México, 2005.

ROUQUETTE, Michel-Louis. *Los rumores*. Paris, 1977.

SCHMIDT, Siegfried. "La comunicación literaria" en *Estrategias Discursivas*. Universidad de Lyon, 1978.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

TEDESCHI, Stefano. "El blog: ¿una nueva frontera para el ensayo?" en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVIII. Número 24, Julio-Septiembre 2012.

VAN DIJK, Teun A. "El procesamiento cognoscitivo del discurso literario" en *Acta Poética*. UNAM, México, 1980.

VATTIMO, Gianni. "La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos" en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No. 29, 2001.

VILLORO, Juan. "La novela corta: noticias desde la tierra de nadie" entrevista de Anadeli Bencomo en *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011)* FLM, México, 2011.

ZAVALA, Lauro. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. El Colegio de México, 2007.