

# Más allá de los límites: expansión y traducción en *El mal de la taiga*, de Cristina Rivera Garza

ANDRÉS OLAIZOLA  
*Instituto de Literatura Hispanoamericana,  
Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires  
aolaizola@gmail.com*

Recibido: 14 de marzo de 2025 – Aceptado: 26 de marzo de 2025.  
<https://doi.org/10.46553/letras6780> - CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional

**Resumen:** Así como la protagonista de *El mal de la taiga* (2012) inicia una travesía que la llevará a los límites del mundo conocido, es la propia novela la que va más allá de las fronteras genéricas, artísticas y mediales. La traducción, por su parte, es más que una temática, ya que organiza la morfología del texto. *El mal de la taiga* opera a partir de distintos procesos de traducción, reformulación, paráfrasis: desde el marco básico (todo el texto es un discurso transpuesto) hasta la discordancia permanente entre las representaciones de diversos lenguajes (verbal, visual, musical).

**Palabras clave:** Intermedialidad; traducción; novela; ilustraciones; literatura mexicana contemporánea.

## Beyond the Limits: Expansion and Translation in *El mal de la taiga*, by Cristina Rivera Garza

**Abstract:** Just as the protagonist of *El mal de la taiga* (2012) begins a journey that will take her to the limits of the known world, it is the novel itself that goes beyond the generic, artistic and media boundaries. Translation, for its part, is more than a theme, since it organizes the morphology of the text. *El mal de la taiga* operates from different processes of translation, reformulation, paraphrasing: from the basic framework (the entire text is a transposed discourse) to the permanent discordance between the representations of different languages (verbal, visual, musical).

**Keywords:** Intermediality; Translation; Novel; Illustrations; Contemporary Mexican Literature.

La apertura del blog personal de Cristina Rivera Garza en noviembre de 2002 está lejos de ser un dato anecdótico; constituye un verdadero parteaguas que hace visibles ciertos procedimientos de su producción literaria precedente, al tiempo que permite comprender de modo más preciso lo que vendrá. Rivera Garza inaugura *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos* y allí publica una novela por entregas o *blognovela* durante todo el 2003. A la ficción le siguen una serie de ensayos impresos y digitales que permiten establecer un diálogo potente entre los medios y su

literatura: la escritura digital es la nueva forma en que los rasgos específicos de la poética de Rivera Garza podrán desplegarse.

La colindancia genérica, la recursividad, la fragmentariedad, la no linealidad, la multimodalidad ya se desplegaban en la producción literaria de la escritora mexicana entre 1991 y 2004. El empleo de escrituras del archivo institucional y de diversas textualidades del discurso médico en *La más mía* y *Nadie me verá llorar* había tensionado los límites genéricos y formales de lo que suele proponerse como específica y pertinentemente literario; la reelaboración de textos y de la persona literaria de Amparo Dávila en *La cresta de Ilión* no solo planteó un trabajo con tradiciones que en ese momento estaban marginalizadas en el sistema literario mexicano, sino que volvió difusa la frontera entre lo ficcional y lo real; a su vez, la deriva identitaria de los personajes que se desarrollaba en *La cresta de Ilión* (que ya había sido ensayada en algunos cuentos de *La guerra no importa*) se reflejaba también en la fragmentación de la trama; por otra parte, lo fragmentario también se observaba en *Lo anterior*, sumado a un trabajo con el diseño de la disposición de la página.

La particularidad de la literatura de Rivera Garza, el elemento distintivo que propongo como eje de lectura, es que, cuando lo digital ingresa en su práctica literaria, se establecen pasajes entre lo impreso y los entornos digitales interconectados y esos pasajes van conformando una manera singular de pensar las potencialidades de la literatura en el siglo XXI. Mientras sigue desplegando una importante producción en su blog personal, Rivera Garza continúa publicando literatura impresa y es a partir del 2005 cuando específicamente se evidencia una trayectoria entre los dos medios, porque es la primera vez en que reescribe un texto digital (la *blognovela*) en un libro impreso (*Los textos del yo*). En Rivera Garza, la escritura digital se despliega en la literatura impresa, tanto como fuente de los materiales para la composición, como proceso a través del cual dicha composición se lleva a cabo.

Más que referencia temática o remediación visual de una estética digital, la literatura de Rivera Garza entre 2005 y 2015 lleva adelante de manera sistemática tres procedimientos: la reescritura, la expansión y la traducción. La reelaboración de textos previos, tanto digitales como impresos, propios y/o de otras fuentes (*Los textos del yo*, *La muerte me da*, *La frontera más distante*, etc.), la ampliación de distintos límites del campo de la literatura impresa —en lo que respecta a géneros, soportes, estéticas, formas del relato, etc.— (*La muerte me da*, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, *El mal de la taiga*, etc.), y la transposición entre lenguajes y lenguas (*El mal de la taiga*, *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*, *Verde Shanghai*, etc.) son los procedimientos a través de los cuales proponemos leer todos los textos de Rivera Garza desde *Los textos del yo* (2005) hasta *La imaginación pública* (2015). La reescritura, la expansión y la traducción aparecen en los libros de Rivera Garza previos al 2005, pero lo hacen de manera irregular, como un conjunto de referencias aisladas más que como procedimientos centrales para la morfología final, como sí es el caso de los textos escritos entre 2005 y 2015. Propongo que ello se deriva del ingreso de las escrituras digitales en la práctica literaria de Rivera Garza. Los rasgos distintivos de las formas de escritura y de lectura en los entornos digitales se organizan alrededor de la recursividad, la apertura hacia múltiples modos de composición, tradiciones y estéticas diversas, con la consecuente puesta en crisis de la especificidad de los campos artísticos y disciplinares, y, sobre todo, la *transcodificación*, la cual, además de ejecutarse de manera permanente en la pantalla, se constituye en el procedimiento basal de las discursividades digitales. Cuando las escrituras digitales comienzan a formar parte de la literatura de Rivera Garza, los tres procedimientos se constituyen como los ejes de su poética.

En *El mal de la taiga*, el texto que me propongo analizar, los tres procedimientos se despliegan, por un lado, en la reelaboración de cuentos tradicionales (*Hansel y Gretel*, *Caperucita roja*) y del mundo ficcional de la Detective desarrollado en anteriores libros y textos digitales (*La muerte me da*, *La frontera más distante*, *Las Afueras*, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*). Dicho proceso implica la ampliación de las fronteras genéricas de la novela policial al incluir y subvertir formas narrativas y personajes de relatos tradicionales y maravillosos (el lobo, los/as niños/as perdidos/as, las hadas, la madrastra, la bruja). Otro aspecto de la expansión también se observa en el ingreso de las ilustraciones como parte del régimen sensible y en la deriva de la escritura entre la bitácora de viaje, el recuento de un archivo íntimo y el informe de la investigación para el cliente. A su vez, la traducción, además de ser una cuestión central de la trama (uno de los personajes más importantes es un traductor, hay un punto de tensión constante que implica cómo traducir lo que los/as testigos/as narran), configura la morfología del texto (el libro es todo una gran cita, un gran discurso referido). Finalmente, también se observa que las ilustraciones de Maiques transponen el texto verbal al texto visual. Para el análisis de la expansión y la traducción voy a emplear el concepto de intermedialidad, ya que engloba en su funcionamiento los dos procedimientos: la ampliación de las fronteras genéricas, mediales y disciplinares, y la traducción de regímenes de expresión completos.

## Sobre la intermedialidad

El presente artículo organiza un marco teórico basado preponderantemente en bibliografía del campo de los estudios literarios; por lo tanto, excede los límites de este trabajo una revisión exhaustiva de producciones críticas provenientes de las ciencias de la comunicación, los estudios de los medios o el diseño audiovisual que se hayan centrado en la intermedialidad. Sin embargo, con el objetivo de dar cuenta de ciertas definiciones con las cuales luego podré operativizar el análisis, voy a revisar el trabajo de Irina Rajewsky (2005), texto que no solo ofrece una sintética historización del concepto de intermedialidad, sino que plantea la necesidad de, ante la proliferación de definiciones vagas y múltiples formas de uso del término, especificar y posicionar su propia concepción de intermedialidad, basada en (aunque no limitada a) los estudios literarios (Rajewsky, 2005: 43-45).

En primer lugar, Rajewsky plantea una conceptualización en sentido amplio de intermedialidad, la cual se referiría a todo fenómeno que sucede de algún modo u otro entre medios. Lo intermedial, por lo tanto, designaría esas configuraciones que cruzan las fronteras entre los medios y que se diferenciarían tanto de fenómenos intermediales como transmediales (Rajewsky, 2005: 46). A partir de este primer acercamiento, Rajewsky toma en cuenta los estudios literarios, así como los estudios de música, de teatro y cine y la historia del arte, que ya se enfocaban en fenómenos que podían ser calificados como intermediales, para establecer concepciones más restringidas de intermedialidad, a las cuales divide en las siguientes tres subcategorías: intermedialidad en el sentido estricto de transposición medial (adaptaciones cinematográficas, novelizaciones, etc.); intermedialidad en el sentido estricto de combinación de medios (ópera, cine, teatro, performances, manuscritos iluminados, literatura digital o de arte sonoro, historietas, etc.); intermedialidad en el sentido estricto de referencias intermediales (por ejemplo, referencias a una película en un texto literario realizadas a través de la evocación o imitación de ciertas técnicas cinematográficas, écfrasis, referencias a la pintura en el cine, musicalización de la literatura, etc.) (Rajewsky, 2005: 51-53).

Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (2021) ofrecen, por su parte, un examen muy completo sobre el concepto de intermedialidad. Luego de delinear los antecedentes de la intermedialidad artística desde la antigüedad clásica (sobre todo en lo que respecta a la relación entre pintura y literatura) hasta el siglo XVIII, González Aktories et al. (2021) explican que “la llegada de las vanguardias supuso una revolución en tanto que apostó por nuevas referencias, préstamos y formas combinatorias entre los lenguajes artísticos”; lo mismo que el arte concreto, ya que, para éste, la multimedialidad, que entendió como la convivencia entre las artes dentro de un mismo objeto artístico, “fue una importante clave para acceder a la cultura de masas” (González Aktories et al., 2021: 4-5).

Justamente, en la segunda mitad del siglo XX, desde el movimiento internacional Fluxus, cercano al concretismo, el académico y artista Dick Higgins publica su ensayo “Synesthesia and Intersenses: Intermedia” (1966), donde explica que, “aunque como fenómeno se remonta a los tiempos más antiguos, la proliferación de obras que se estaba realizando entre medios artísticos, sobre todo en el siglo XX, hacía ya imposible sostener la separación entre artes”. Para Higgins no se trata tanto una crisis de los límites entre las disciplinas artísticas, sino de la misma idea de arte, ya que, a partir de la revolución industrial, se dieron una serie de cambios que provocaron que el valor de las obras de arte se cuestionara “ante un escenario económico y sociocultural determinado por nuevos órdenes y contextos de producción y de consumo” (Higgins, 1996: 5).

En lo que respecta al campo de los estudios literarios, González Aktories et al. (2021) destacan que “la intermedialidad ha abierto el interés a aquello que va más allá de lo estrictamente literario”, es decir, fenómenos, prácticas y proyectos en donde “la literatura se ve conectada de muchas maneras y en distintos niveles con otras expresiones y discursos artísticos”. La intermedialidad, en la esfera de los estudios comparatistas entre literatura y otras artes, ha impulsado el desarrollo de enfoques teórico-metodológicos interdisciplinarios. Esta perspectiva de análisis permite “el acercamiento a toda clase de fenómenos, tanto de asimilación, como de cruce o de intercambio entre los discursos artísticos”, con lo cual “lo literario no sólo presenta un objeto sino un medio de contacto” (González Aktories et al., 2021: 7).

El concepto de intermedialidad nos permite analizar textos como los de Rivera Garza, ya que para esta autora los objetos de estudio no son estáticos, sino que se entienden “a partir de los procesos de incorporación, migración y transformación de lenguajes que sugieren, en un campo que se asume como limítrofe, a la vez que dinámico y por lo tanto móvil”. Como ejemplos de dichos procesos se pueden evidenciar “relaciones que se dan por yuxtaposición, por correspondencia, por reelaboraciones como la transposición o adaptación, por complementariedad e intercambio, o bien por fusión de dos o más discursos artísticos vinculados” (González Aktories et al., 2021: 7-8). Un texto como *El mal de la taiga*, en donde se entrecruzan lo verbal, lo visual y lo musical, claramente puede ser clasificado como intermedial en el sentido de combinación de medios y por contar con referencias intermediales (los cuentos de hadas, el género policial, los propios libros protagonizados por la Detective).

## Una lectura transmedial

*El mal de la taiga* tiene como punto de partida una fórmula conocida de la novela policial: una investigadora privada acepta el caso de un cliente que la ha buscado porque “le habían hablado” de su trabajo. El caso que le trae el cliente es bastante claro: su segunda esposa se ha fugado con su amante hacia la helada y extranjera región de la taiga; la Detective debe buscarla y traerla de

vuelta. Como materiales para su investigación, el cliente le da a la investigadora “una colección de documentos pulcramente ordenados: cartas, mapas, boletos, transcripciones, copias, sobres” (Rivera Garza, 2019: 16), telegramas, fotografías, etc. De acuerdo con el cliente, la mujer desea ser encontrada, ya que ha escrito mensajes desde todos los lugares por donde ha pasado en su camino hacia el gélido páramo. Para la Detective, “la mujer parecía empeñada en que se la encontrara”. Tal como “Hansel o como Gretel, o como ambos, dejaba migajas de palabras en cada oficina de correos o de telégrafos de cada sitio que dejaban atrás” (Rivera Garza, 2019: 28). La Detective acepta el caso y parte hacia la taiga.

Lo primero que nos recibe cuando comenzamos a leer *El mal de la taiga* es este párrafo: 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. Sus dedos apenas lograban asomarse por las bocamangas de unos abrigos pesados y negros. El olor a carbón bajo sus brazos. Las uñas sucias. Esos labios tan resecos. Sus pupilas, que se movían con discreción hacia el objeto señalado, no tardaban en regresar a su punto de partida: la mirada frontal. ¿Qué buscaba ahí en realidad? Eso era lo que me preguntaban sin atreverse a preguntar. Y yo, que tampoco lo sabía con exactitud, acoplaba mis pasos a los suyos. Y los seguía de regreso a la comarca entre la nieve (Rivera Garza, 2019: 9).

Es muy posible que nos impacte el desconcierto como lo hace una ráfaga helada de la taiga. La proposición incluida sustantiva inicial desestabiliza, pero después recuperamos cierto equilibrio cuando, a partir del funcionamiento del “me” como objeto indirecto y, sobre todo, con el verbo y su forma personal que nos indica el sujeto elidido “ellos”. El relato empieza con una cita, con un discurso referido, transpuesto. La segunda frase ya es un fragmento, una parte de un enunciado que depende de la anterior oración, pero que se presenta cortado, seccionado, incomodando una vez más con el “que” inicial. A continuación, en otro corte, esta vez temporal y espacial, nos ubicamos en la taiga, ante la casa que había habitado la pareja de amantes. Pero todo esto no lo sabemos, las referencias que nos permiten comprender esta escena van a llegar páginas más tarde. Tampoco sabemos que los dichos de los lugareños solo pueden llegar a la Detective traducidos y, menos, que aquella narra cuando todo ha pasado, tras ir y volver sin traer de vuelta a la segunda esposa del cliente. ¿Cuándo y dónde la protagonista está narrando esta escena? Entramos a la novela sabiendo poco y nada: un paisaje invernal, una casa en donde unos “ellos” innominados habían vivido, unos lugareños entre tímidos y aterrados, una voz narradora que cita. Observemos que recién al finalizar el capítulo dos, “Contrato”, podemos reconstruir la fórmula inicial de las novelas policiales que mencionamos más arriba. Ya hay cierto desvío, una discordancia entre lo que plantea *El mal de la taiga* y los lineamientos del texto narrativo policial. Sin embargo, este primer párrafo también brinda dos coordenadas que son centrales para toda la novela: la traducción y los saltos temporales y espaciales.

El segundo párrafo comienza con estas palabras de la Detective: “No era una casa, eso habría que decirlo desde ahora. Yo hubiera descrito lo que vi esa mañana de inicios de otoño como una cabaña, tal vez menos. Una casucha” (Rivera Garza, 2019: 9). Estas líneas presentan el eje de lectura que proponemos para la novela: la discordancia entre distintos tipos de representaciones. Lo que los lugareños designan y entienden como una “casa”, para la Detective es “una casucha”. Todo este intercambio está atravesado, recordemos, por la traducción del lenguaraz. A la falta de correspondencia entre cómo representan los pobladores y la Detective esa “estructura habitacional hecha de tablas de madera y pedazos de cartón y abundantes ramas secas” con techo a dos aguas y “un par de ventanas que, a falta de vidrio, recubrían con un plástico grueso y transparente” (Rivera Garza, 2019: 9-10), se le suma que ese refugio también es representado a través de uno de los dibujos al carbón de Carlos Maiques, textos visuales que la novela incluye como parte de su arquitectura. Tres construcciones verbales/visuales distintas para un mismo objeto: tras un gesto tan aparentemente ínfimo se encuentra una clave de lectura posible para *El mal de la taiga*.

*El mal de la taiga* transpone cuentos tradicionales como *Hansel y Gretel* y *Caperucita roja*. Al inicio del caso, el hecho de que los amantes dejen tras de sí un camino de migajas textuales lleva a que la Detective le pregunte al cliente:

- ¿Y es ella Hansel o Gretel? —pregunté con verdadera curiosidad, sin despegar los ojos de las imágenes.  
—Supongo que Gretel —dijo el hombre, titubeando, tomado por sorpresa (Rivera Garza, 2019: 19).

Ya aquí se presenta la reelaboración del texto que sorprende y desequilibra, el desvío genérico que se distancia de la tradición, de la norma, para discordar. La esposa fugada bien puede ser, a la vez y en distintos momentos de la historia, hombre y mujer, como en *La cresta de Ilión* (2002), o dos mujeres diferentes, como en *Verde Shanghai* (2011). Pero hay también otra transformación: lejos de ser un niño y una niña que escapan del hambre y de la muerte, la pareja de la taiga son dos adultos que se fugan por el deseo de los cuerpos. Y sin embargo, cuando los pobladores de la taiga ven a la pareja por primera vez, los describen como “un par de niños extraviados” (Rivera Garza, 2019: 32). Los amantes fugados son, también, un niño y una niña transpuestos en los cuerpos de un hombre y de una mujer.

Ante la duda del cliente sobre si su esposa es Hansel o Gretel, la Detective redobla la apuesta y propone otros personajes de los cuentos para identificar a la mujer:

- 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.  
—Este no es un cuento de hadas, detective —interrumpió otra vez—. Esta es una historia de amor.  
—De desamor —lo corregí a mi vez (Rivera Garza, 2019: 19).



**Imagen 1.** Dibujo de Carlos Maiques. En Rivera Garza (2019: 119).

Ahora, la mujer es esposa, amante, bruja, madrastra, pero también leñador. La propia Detective cita a “los expertos”, quienes sostienen que “al menos en la historia de Hansel y Gretel, tanto la madre o la madrastra como la bruja, a quien los niños terminan matando, son la misma mujer transfigurada”. La identidad compartida se daría, “además de poner en peligro a los niños”, en que “las dos mujeres comparten la misma preocupación por la comida” (Rivera Garza, 2019: 33). En Rivera Garza, vemos cómo en la reescritura opera la transformación, cómo la transposición de un texto a otro implica el desvío, la expansión de los límites genéricos, disciplinarios y mediales. La investigadora toma en cuenta el discurso académico de “los estudiosos” (Rivera Garza, 2019: 32), lo incluye en la escritura de su archivo/novela, para poner en duda (y a la vez complejizar) las identidades, los motivos de la mujer y el hombre que habían huido de todo compromiso, de toda norma:

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? (Rivera Garza, 2019: 33-34).

La pareja de infantes/adultos escapa y se pierde convencida, guiada sólo por el deseo de ir más allá de sí misma, de transponerse, expandirse y recomponerse en y a través del otro, de la otra. Pero quizás, lo más interesante es cómo la Detective denomina al caso de la pareja de la taiga: una historia de “desamor”. En el término elegido colindan un significado y su negación, el amor y el no amor en tensión permanente. Porque, justamente, el amor y el desamor son procesos que se van componiendo de manera constante, casi de manera simultánea, son narrativas cuyos significados se despliegan a lo largo del tiempo, del espacio y de los cuerpos:

Le diría, a final de cuentas, muchos días después, con el cabello ya muy crecido, que nadie sabe nunca por qué. Que el desamor aparece igual que el amor, un buen día. Pero creo que tomé el dinero y el portafolio lleno de documentos y dije que sí porque quería regresar a decirle que, igual, que justo como el amor, el desamor un buen día se va. También (Rivera Garza, 2019: 21).

Sánchez Becerril (2014) sintetiza estos desvíos y reescrituras genéricas: por un lado, la novela inicia con un registro policial (un caso, una detective, la pesquisa) y “se va desplazando hacia la novela de viajes por medio de un tono intimista”; por el otro, las referencias y reflexiones sobre los cuentos tradicionales prácticamente funcionan como prólogo a la irrupción del registro fantástico con el episodio de la mujer vomitando “una camada de homúnculos” o el lobo que parece comunicarse con la pareja de amantes. Es por ello que Sánchez Becerril sostiene que “el lector debe ajustar continuamente el pacto de lectura de la novela” (2014).

“Es difícil saber a ciencia cierta cuándo empieza un caso, en qué momento uno acepta una investigación” (Rivera Garza, 2019: 14), declara la Detective, justamente, al comienzo de la pesquisa. Así como es difícil saber cuándo empieza un caso, también es difícil saber cuándo termina si nunca se resuelve. Una investigación que queda abierta es un sentido que no se clausura. La estela de casos sin resolver de la Detective, como migajas de pan/de textos/de sentido, es lo que guía al cliente hacia la investigadora: “Que le habían hablado de mi trabajo, eso dijo” (Rivera Garza, 2019: 15).

Es la Detective quien extiende las redes interficcionales para construir su propio mundo de la historia, uno con espacios, con tiempos, con fracasos:

—Hace tiempo que no practico —dije. Aunque en realidad hubiera querido decirle: “¿Pero es que no sabe usted de mis tantos fracasos?”.  
 El caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino.  
 El caso de los hombres castrados.  
 El caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo.  
 El caso del hombre que vivió por años dentro de una ballena.  
 El caso de la mujer que perdió un anillo de jade (Rivera Garza, 2019: 15-16).

Ramírez Olivares et al. (2015) han identificado los nombres de cada uno de los casos con los correspondientes textos narrativos protagonizados por la Detective: “el caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino” aparece en “Carta para la desaparición de Xian”, de *La guerra no importa* (1991), en “El último signo”, de *La frontera más distante*, y en *Verde Shanghai*; “el caso de los hombres castrados” en *La muerte me da*; “el caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo” en “Estar a mano”; “el caso de la mujer que perdió un anillo” aparece en “Simple placer. Puro placer”, además de referenciarse en “El perfil de él”, estos tres últimos cuentos incluidos en *La frontera más distante* (Ramírez Olivares et. al., 2015: 88).

*El mal de la taiga* expande los límites del texto verbal como lo supuestamente específico y pertinente de la literatura de ficción impresa e incluye veinticuatro dibujos al carbón del dibujante, ilustrador e historietista español Carlos Maiques (1977). Como sostiene Sánchez Becerril (2019), “los dibujos no ilustran la novela, más bien hacen eco y refuerzan la atmósfera de la narración, pues muchas veces insinúan o sugieren formas más que definir las” (2019: 84); desde nuestra lectura, podríamos decir sin temor a equivocarnos que los dibujos de Maiques traducen la novela, la interpretan en su sistema semiótico. Para Keizman (2018), los dibujos de Maiques no son “ilustrativos”, sino que establecen “una relación de afinidad” con el texto, que puede entenderse como una transposición de “los principios constructivos de la novela en cuanto a la práctica minimalista y a la elisión” (2018: 13).

La novela está dividida en veinticuatro capítulos, pero solo en veintitrés hay texto verbal. Lo único constante son los textos visuales; de hecho, el capítulo vigésimo cuarto, “Colofón”, está compuesto exclusivamente por el dibujo, en plano picado, de una cabaña, acaso donde se refugiaron los amantes al filo de la taiga. En el medio de la página en blanco, los trazos del carbón permiten adivinar la silueta de la casucha enclavada en la nieve. La novela llega a su final con la absoluta apertura de sentido traducido en un páramo blanco, el cual, como leemos en *El disco de Newton* (2011), “no es la ausencia de color”, sino que son “todos los colores” (Rivera Garza, 2011: 10-11).

El capítulo veintitrés, “*Playlist*”, es, como su nombre lo indica, una lista de temas musicales de Aphex Twin, Fever Ray, la cantante siberiana Sainkho Namtchylak, del compositor finlandés Einojuhani Rautavaara, entre otros. Los títulos de los temas establecen relaciones directas con la novela: “First Snow”, “The Wolf”, “The Snow Fell Without You”, “Cantus Arcticus”, etc. Así como *Verde Shanghai*, por ejemplo, posee un apartado de fuentes bibliográficas, *El mal de la taiga* posee una especie de banda de sonido de la travesía/investigación; de tal forma que “el lector finaliza, como la Detective, en una comunicación no articulada, pero accediendo a lo simbólico, a la comunicación con los sentidos: música, imagen” (Sánchez Becerril, 2019: 84). De esta manera, *El mal de la taiga* no solo establece vínculos transmediales con el mundo de la historia del ciclo de la Detective, sino que propone una apertura hacia lo intermedial, al estar “tramado de materias visuales y sonoras” (Keizman, 2018: 13-14).



**Imagen 2.** Dibujo de Carlos Maiques. En Rivera Garza, 2019: 139.

## La traducción

En el capítulo 7, ya en el medio de su travesía por el páramo helado, la Detective se encuentra una piscina “en medio del bosque y a través de la bruma” (Rivera Garza, 2019: 37), la cual pertenece a la casa del acaudalado y poderoso hombre que organiza la producción y exportación de la madera en la zona. Esta imagen irreal, prácticamente absurda, es el punto de partida de una analepsis en donde se nos relatan todos los preparativos para el viaje. Luego de comprar boletos de avión, tren y barco, y de realizar las reservaciones de hoteles y hostales, faltaba una persona fundamental: “Hacía falta, como siempre hace falta, un traductor. Un informante. [...] [U]n hablante de su lengua que se encargara de ponerlo todo en mi lengua” (Rivera Garza, 2019: 37-38).

La traducción es más que un proceso de transposición lingüístico; en ella se juegan la materialidad, los sujetos, las comunidades en donde están insertos los individuos y las relaciones sociales que establecen con aquellas, y el cuerpo, tal como subraya la Detective: “Recuerdo las muchas veces que repetí esa frase: ‘El hablante de su lengua que se encargaría de ponerlo todo en mi lengua’. La sonrisa, que no la risa. El gesto de intriga o de desconuelo. El suspiro o esto, o esta otra cosa más serena” (Rivera Garza, 2019: 38).

El proceso de traducción necesariamente implica desvíos, transformaciones, pero también requiere plantear construcciones nuevas, que se dan a partir de un acuerdo, de una negociación de sentido. Las oscuridades lingüísticas, la incomprensión no sólo pueden darse en la transposición entre sistema interpretado e interpretante, sino que también pueden plantearse en el intercambio entre intérprete y cliente. La Detective necesariamente debe contratar al traductor para el caso, sin embargo, la relación no está ajena de dificultades: “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” (Rivera Garza, 2019: 40). La discordancia entre representaciones lingüísticas obliga a ir más allá de lo común, del lugar previamente acordado: a partir de la tensión se compone de a dos un espacio otro, una segunda lengua común que funge de puente entre los sujetos. Una lengua que se posa en otras dos, para que pueda ejecutarse un intercambio, para que sea posible un ida y vuelta de sentido, tal como viaja la saliva en un beso. De hecho, cuando el caso finalice con un nuevo “fracaso” de la Detective, ella y el traductor tendrán relaciones sexuales. En los prolegómenos, las imágenes de la boca y la lengua son centrales en la escena: Recuerdo, sobre todo, la calma absoluta con la que nos tocamos. Recuerdo cómo habíamos llegado, exhaustos, hasta la cabaña. El silencio de la incredulidad. Cómo las yemas de sus dedos recorrieron las orillas

de la boca. Los ojos tan abiertos. El latir de algo en las muñecas, en la boca del estómago, en la punta de la lengua (Rivera Garza, 2019: 125).

Los cuerpos, sus intercambios, son fundamentales en la traducción. El acto de traducir es aproximarse, “volverse próximo y, por lo tanto, prójimo” (crg, 2007), tal como postula la autora mexicana en el texto “La inquietante (e internacional) semana de las mujeres traducidas”, publicado el 20 de marzo de 2007. La traducción lleva consigo el componente de la discordancia, de los desvíos, es cierto, pero también el de todos los agregados que realiza quien traduce para convertirse en una corporalidad hacia el/la traducido/a. Rivera Garza explica que los dispositivos del poder llevan adelante una lectura en donde “soy una biografía compuesta de fechas límite y lugares inmóviles” (2007). Los datos consignados en los archivos institucionales, fechas y lugares, pretenden conformar un sujeto unívoco, con un solo género, profesión, espacio de origen y de fin. En contraposición, en la literatura, hay un proceso constante de traducción, que produce sentidos y vínculos:

Quando me traduzco para ti, soy estas palabras que me vuelven, acaso, inteligible. Tú. El que traduce atraviesa el puente y, justo en el centro, se avienta a las aguas que no cesan de pasar. El traducido emerge del agua, respiro atroz, para volver a sumergirse. Más que una actividad, un estado del ser: traducir y ser traducido. Las dos cosas a la vez (crg, 2007).

En la traducción se construye un estrato común en donde dos sujetos pueden encontrarse, acercarse uno al otro, negociar ciertos significados, pero no necesariamente entenderse y comprenderse de manera total. La traducción es el riesgo de ir hacia lo desconocido, lo discordante y lanzarse hacia ello. Es un proceso en el cual quien traduce y quien es traducido son, simultáneamente, el/la otro/a: a vos te traduzco y me traduzco para vos.

A su vez, en *El mal de la taiga*, el traductor constantemente se topa con la imposibilidad de interpretar para la Detective a los informantes, pues lo que aquellos dicen a menudo escapa de su comprensión:

Con un gesto de mano, el hombre me indicó que guardara silencio. Algo decía la mujer. Algo seguía diciendo. Algo que el hombre parecía incapaz de creer o de comprender, o las dos cosas. La boca a medio abrir. Las preguntas una detrás de la otra, atropellándose. Las manos en alto. Algo oía él que, en definitiva, escapaba a su costumbre de traducir pausadamente, con toda civilidad, frase por frase (Rivera Garza, 2019: 46).

El relato de cómo un lobezno montaba guardia ante la cabaña que habitaba la pareja de amantes resulta tan incomprensible e increíble para el traductor que se le dificulta transponerlo en otra lengua. En Rivera Garza, la narración se construye a partir de la opacidad, de lo ilegible, de lo inenarrable; es por eso que el traductor debe apartarse de su costumbre, de la transparencia que le augura su pericia en la práctica, y construir otra forma para reelaborar las palabras de los habitantes de la taiga.

En un momento, el traductor le muestra a la Detective un papel con dibujos que un niño le había entregado. Las ilustraciones mostraban “doce o trece muñequitas cubiertas de algo que bien podría ser placenta o sangre” (Rivera Garza, 2019: 59). El chico indicó que, espionando a través de la ventana, había visto esas diminutas criaturas dentro de la cabaña que habitan los amantes. Entonces, aun cuando se había indicado que “los mejores informantes son las mujeres y los niños” (Rivera Garza, 2019: 43), aun cuando el niño era un testigo de primera mano, el traductor no puede concebir que los dibujos estén representando lo irrepresentable, lo que no puede ilustrarse por, supuestamente, ser ajeno a la realidad empírica:

—Pero eso no existe —dijo el traductor, meneando la cabeza, intentando sonreír.  
—Sí existe —sostuvo el niño, sin parpadear—. Aquí (Rivera Garza, 2019: 70).

La Detective y el traductor siguen interrogando al niño, para que, de alguna manera, explique haber dibujado algo que se consideraba irreal. El niño narra que una mañana la mujer había vomitado sobre la cama y que del vómito “se habían levantado esas cosas” (Rivera Garza, 2019: 75), las que había dibujado. El chico dice que el hombre y la mujer se miraron y, mientras las criaturas trataban de escapar de “la saliva o la placenta” (Rivera Garza, 2019: 85), comenzaron a copular totalmente en frenesí. Ante la narración, la Detective explica:

Que es difícil traducir las palabras que designan las partes sexuales de un cuerpo, especialmente para un niño pequeño. Que todo esto podría ser producto de esa dificultad o producto de la imaginación, la del niño, y también la del traductor. Eso tendría que advertirle antes de proseguir con el informe que, eventualmente, escribiría para un hombre que, tal vez, existiera (Rivera Garza, 2019: 85-86).

Si ya la traducción implica desvíos y discordancias, todo se complejiza mucho más cuando el discurso transpuesto proviene de un niño, sobre todo cuando dicho informante no posee las palabras necesarias para designar una experiencia por la que nunca ha pasado. Aunadas en la tensión entre representación y hecho representado, ficción y traducción no son muy distintas entre sí. De esta manera, se instaura al interior de la diégesis la duda entre los hechos que experimentaron los personajes y los que imaginaron.

Para el niño informante, lo desconocido e irrepresentable del acto sexual se equipara con los homúnculos, por lo tanto, en su discurso, los objetos y las acciones se confunden, se amalgaman en un todo incomprensible. Después de todo “es difícil describir lo que no se puede imaginar” (Rivera Garza, 2019: 97). El niño relata:

Ahí [en la boca de la mujer] había introducido, una vez más, su cosa, su cosa esa, que así había hablado el niño y, que, de inmediato, en el relato mismo de las cosas, el traductor había preferido el uso de las palabras «su sexo», seguramente para evitar la confusión entre las cosas esas, es decir, las criaturas muy pequeñas, y su cosa esa, es decir, el pene del hombre (Rivera Garza, 2019: 86).

El traductor debe emplear un término otro, una palabra que permita distinguir objetos y sujetos, que posibilite echar un poco de luz en el relato inaprensible. Sin embargo, por el rasgo mismo de la narrativa de Rivera Garza, en general, y por la arquitectura de este texto, en particular (basado en el discurso transpuesto, en la cita de la cita), la transparencia nunca se alcanza; es más, se trazan líneas de fuga para alejarse lo más posible de ella.

La narración del niño continúa y da cuenta de hechos verdaderamente increíbles y, a la vez, siniestros: en medio del frenesí sexual, la pareja aplastó a las criaturas contra el colchón. La escena, en donde se confunden “la sangre del vómito, que bien pudo haber sido la sangre del nacimiento” con “la sangre de la muerte” y “el excremento o las lágrimas, da lo mismo” (Rivera Garza, 2019: 87), es tan atroz, es tan inenarrable que se pone en cuestión su estatus de realidad:

¿Había pasado todo así?, imposible saberlo con toda certeza. Los niños son informantes poco confiables. Las habilidades lingüísticas de un traductor nunca son perfectas, o no lo eran del todo en este caso. Y luego, por supuesto, estaba la cuestión de mi oído, impresionable por decir lo menos, justo después de haber visto, a través de la ventana de la realidad, al otro niño del bosque. El deseo entre una cosa y otra. El deseo de los cuerpos y, al mismo tiempo, el deseo de narrar los cuerpos (Rivera Garza, 2019: 88).

Se pregunta esto la Detective y trata de bosquejar una respuesta que incluso desdice sus anteriores palabras acerca de los niños. La poca confiabilidad del informante y la impericia del traductor se plantean como posibles respuestas, a lo que se le suma un desfase de los sentidos de la Detective. La investigadora hace referencia a la visión que tuvo de un niño feral, un verdadero *enfant sauvage* que ronda la comarca helada. El oído de la Detective, entonces, tampoco es fiable, porque “vio”. La imagen del niño salvaje resultó tan impresionante que trastocó sus sentidos: desconfía de su oído no por haber escuchado lo inaudible, desconfía de su oído por haber visto lo indescriptible.

## La imposibilidad de captar la realidad

Pero más allá del informante, del traductor, de lo oído/visto, lo que establece la imposibilidad de saber con certeza cómo sucedieron los hechos es la falta de correspondencia entre dos deseos: el deseo de los cuerpos colinda en tensión, en discordancia, con el deseo de narrar los cuerpos. En *El mal de la taiga*, existe la “imposibilidad de captar la realidad a través de la escritura” (Ramírez Olivares et al., 2015: 90).

La Detective y el traductor reproducen el camino de la pareja de amantes a partir del rastro de mensajes que dejan tras de sí, remedando a Hansel y Gretel. Para Sánchez Becerril (2014), “cada desdoblamiento de la pareja problematiza la diferencia, la distancia inexpugnable e irreductible” entre los hechos, las acciones y sus posibles representaciones.

Desde el inicio de la novela, la narradora constantemente hace énfasis en la distancia entre la experiencia y la escritura, por ejemplo: “En el informe que le escribiría al hombre que había tenido dos esposas le pediría que tomara en cuenta que nada de lo escrito había ocurrido tal cual. Nada de lo escrito ocurre tal cual, repetiría eso o algo parecido” (Rivera Garza, 2019: 38). Los hechos, las acciones, lejos están de ser representados de forma mimética por la escritura. La supuesta capacidad del lenguaje para transferir, mediante construcciones verbales, la disposición de los objetos en el espacio y en el tiempo es una ilusión. Una vez más, la transparencia y la legibilidad del lenguaje son imposibilidades. De hecho, en la traducción, existe un abismo temporal que separa cada discurso, ya sea oral o escrito: “Le pediría [...] que tomara en cuenta que había mucho tiempo entre alocución y alocución. Deténgase, le pediría. Lea como si hubiera muchos minutos, incluso algunas horas, entre las palabras pronunciadas primero; luego, las palabras escritas. Transcritas” (Rivera Garza, 2019: 38). De acuerdo con Sánchez Becerril, la Detective “no solo busca desautomatizar la forma de representación del tiempo en la narración mediante su observación, sino que juega con ella a través de tiempo y modo de los verbos conjugados en el fragmento” (2019: 104). La narradora explícita de manera detallada todas las instancias, todas las pausas, las idas y vueltas de sentido que están implicadas en la transcripción de una pregunta y su consiguiente respuesta:

Le diría, por ejemplo, que cuando yo escribiera: «Les pregunté si tenían electricidad y ellos me respondieron mostrándome una vela encendida», debía considerar que la pregunta la había enunciado yo, en efecto, pero que antes de recibir la respuesta, que tardó en llegar, el traductor tuvo que hacerme repetir la pregunta un par de veces y, luego, tuvo que enunciarla él también un par de veces hasta que los habitantes de la comarca de la última taiga pudieron entenderla y, a su vez, contestarla. Y luego hubimos de esperar —el traductor, los habitantes, yo misma— a que la acción, el hecho de mostrar la vela encendida, y el hecho de pronunciar a la vez las palabras: «no tenemos electricidad», pasara por el entendimiento y, luego, por la sorpresa y, finalmente, por la incredulidad (Rivera Garza, 2019: 38-39).

La escritura es un trabajo que implica el cuerpo de quien escribe, pero también los otros cuerpos que se relacionan de diversas maneras con el/la escritor/a; es una práctica de lenguaje en donde se inscriben las dudas, los tiempos muertos, la falta de comprensión. La escritura, como forma de traducción de una experiencia o de un pensamiento, es necesariamente un distanciamiento, un desvío de lo que se pretende representar. Si componer literatura es escribir “en-traducción” (Rivera Garza, 2006), necesariamente también implica la reescritura de textos previos. Además de tener a la cita, al discurso referido y traducido como punto de partida, la arquitectura misma de *El mal de la taiga* posee como basamento la reelaboración de cartas, diarios, telegramas, informes, cuentos, etc.

Al inicio de la novela, la Detective narra que, debido al peso de sus fracasos, su carrera en la fuerza policial había terminado y que había “iniciado una discreta vida de autora de novelitas negras”. Para la Detective, los fracasos de los que había tenido que dejar constancia oficial en un documento escrito fueron la puerta de entrada a la ficción: “Redactar informes de los tantos casos que no había logrado resolver, sin embargo, me había ayudado a contar historias o ponerlas, como se dice, por escrito. Acatarlas o domesticarlas, da lo mismo” (Rivera Garza, 2019, 23). La escritura de los hechos ya se entiende como una transformación, como un desvío respecto a lo sucedido.

Mientras ponía en orden una pequeña casa que había cerrado tiempo atrás, pensando que jamás regresaría a ella, me dediqué a escribir los casos en que había participado, pero los escribía de otra manera. No era que resolviera en la imaginación lo que la realidad me había negado. No era que mi apesadumbrada figura se convirtiera, por obra y gracia de la ficción, en una heroína de opereta o una villana de poca monta. La otra manera consistía en contar una serie de eventos con rigor, sí, pero sin descartar el desvarío o la dubitación. La otra manera no consistía en contar las cosas como son o como pudieron ser o haber sido sino como tiemblan todavía, ahora mismo, en la imaginación (Rivera Garza, 2019: 24).

Esa “otra manera” en la que la Detective escribía “los casos en que había participado” es la manera de la literatura. Para Rivera Garza, la narrativa consiste en el relato de una serie de hechos en donde la discordancia y la hesitación de sentido necesariamente están implicadas. La “otra manera” de contar es la que asume a la colindancia de géneros, discursos, tradiciones, como constitutiva de la propia narración.

Cuando el esposo de la mujer fugada le presenta el caso a la Detective, abre un portafolio que trae consigo y se lo ofrece. “Ese fue el momento en que vi el telegrama, el último de sus mensajes en papel. Ahí estaba, a la cabeza de una colección de documentos pulcramente ordenados: cartas, mapas, boletos, transcripciones, copias, sobres. Todo existe, a veces, por primera vez” (Rivera Garza, 2019: 16). Ese es el punto de partida para la investigación, que es otra forma de decir la escritura. “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 las arrugas de la hoja. El olor a viejo. Algo guardado” (Rivera Garza, 2019: 11), declara la Detective y subraya que la escritura está encarnada, que comienza a componerse a partir del cuerpo, de tocar, de oler. El archivo privado de escritos, de fotografías, de mapas, ese banco de textualidades, es el inicio de una trayectoria literaria.

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. El pudor es una piedra inmovible en algún lugar dentro del pecho. Que abriría un nuevo archivo al que llamaría aptamente «El mal de la taiga» para anotar ahí, en distintas tipografías, las dudas, los hallazgos, los hilos sueltos. Las corazonadas. Que daría con ella; con ellos (Rivera Garza, 2019: 27).

El archivo privado del cliente se reescribe en el archivo del caso que abre la Detective, el cual se transpone, a su vez, en la propia novela. *El mal de la taiga*, novela a la vez que archivo, no solo posee distintas tipografías, sino que tiene diferentes modos de composición, ya que colindan texto verbal y dibujos. Tal como lo han postulado los trabajos que constituyen el llamado “giro archivístico”, el archivo posee información fragmentada, incompleta, contradictoria, a menudo multimodal; el archivo se compone de piezas disímiles de un rompecabezas imperfectamente reconstituido: en los materiales que guarda el archivo no hay, no puede haber un sentido unívoco. Esta caracterización bien puede aplicarse a *El mal de la taiga*, novela y archivo.

## Las claves para resolver los casos

Al inicio del capítulo 10, “Teoría del baile”, leemos:

Que con el tiempo me he acostumbrado a los tiempos vacíos de toda investigación, eso es cierto. Las horas o, incluso, los días, a veces los meses o años, en que no pasa nada: esos son los tiempos vacíos de la investigación. Eso es, en otras palabras, la vida. El que gana un caso, el que lo resuelve, es usualmente el que resiste estos lapsos. Se necesitan recursos, por supuesto. Pero sobre todo se necesita paciencia, ese don; o se necesita algo más en qué pensar. Una cierta capacidad de distracción. Se necesita un lugar interno o un lenguaje intransferible dentro del cual sea posible refugiarse. Es necesario, sí, un refugio. Cualquier refugio (Rivera Garza, 2019: 55).

Allí están las claves para resolver los casos: en primer lugar, podríamos mencionar los recursos materiales y la paciencia para afrontar los tiempos vacíos de la investigación, esos momentos (que pueden durar hasta años) en donde no pasa nada. Pero, además, es necesario poseer la capacidad de distraerse, de desviarse del flujo de la cotidianidad. Para la Detective (quien tiene una estela de fracasos tras de sí), para resolver un caso se necesita un espacio propio, íntimo, infranqueable, o lo que es lo mismo, un lenguaje propio imposible de transferir, que rechaza cualquier tipo de traducción. Una vez más, la clave está en lo inteligible, en la ausencia de transparencia.

## Referencias bibliográficas

- crg, 2007, “La inquietante (e internacional) semana de las mujeres traducidas”, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/03/>.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, Roberto CRUZ ARZABAL y Marisol GARCÍA WALLS, 2021, “Intermedialidad”, en Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-23.
- KEIZMAN, Betina, 2018, “Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana”, *Estudios Avanzados*, 28, pp. 6-16.
- RAJEWSKY, Irina O., 2005, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, pp. 43-64. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- RAMÍREZ OLIVARES, Alicia, Alejandro PALMA CASTRO et. al., 2015, “La puesta en ficción del acto de escritura: De *La muerte me da* a *Verde Shanghai*”, en Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana et. al. (coords.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, México D.F., Ediciones EyC, pp. 65-102.

RIVERA GARZA, Cristina, 2006, “La escritura solamente”, en Mario Bellatin (ed.), *El arte de enseñar a escribir*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, Escuela Dinámica de Escritores, pp. 78-82.

———, 2019, *El mal de la taiga*, México D.F., Penguin Random House.

SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne, 2014, “De la taiga al recuerdo: Del recuerdo a la taiga. Desplazamientos espacio-temporales en *El mal de la taiga* de Cristina Rivera Garza”. SENALC. Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea. Disponible en: <https://www.senalc.com/2014/06/01/de-la-taiga-al-recuerdo-del-recuerdo-a-la-taiga/>.

———, 2019, “La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*”, en Roberto Cruz Arzabal (ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 79-109.