

## *El mal de la taiga,* de Cristina Rivera Garza: una novela como parte de un bosque intermedial

Andrés Olaizola <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Uno de los personajes recurrentes en la producción literaria de Cristina Rivera Garza (México, 1964) es la Detective, quien aparece por primera vez en la novela *La muerte me da* (2008), cuyo sistema transmedial fue analizado en anteriores volúmenes de *El camino de la heroína*. La Detective, en lo que respecta a la ficción impresa, aparece de nuevo en los cuentos “Simple placer. Puro placer”, “Estar a mano”, “El perfil de él”, y “El último signo”, de *La frontera más distante* (2008), y en la novela *El mal de la taiga* (2012); por otro lado, en el blog personal de Rivera Garza, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, la Detective protagoniza dos entregas de la fotonovela *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (2010-2011) y la serie *Las Afueras* (2008-2011).

Así como la Detective en *El mal de la taiga* inicia una travesía que la llevará a los límites del mundo conocido, es la propia novela de Rivera Garza la que va más allá de las fronteras genéricas, artísticas y mediales. La novela establece claras referencias con los cuentos tradicionales (*Hansel y Gretel*, *Caperucita Roja*), para inmediatamente transgredir sus estructuras. De la misma manera, lo pretendidamente específico y pertinente de la novela policial queda rápidamente abandonado para formar parte de una “narrativa del fracaso” y de un sistema transmedial que vincula *El mal de la taiga* con una costelación de textos impresos y digitales anteriores protagonizados por la Detective. A su vez, en *El mal de taiga* colindan una bitácora de viaje y una reescritura de archivo, todo ello articulado con ilustraciones del artista español Carlos Maiques y una *playlist*. *El mal de la taiga* trabaja con la tensión entre distintos tipos de representaciones, discordancia que se origina a partir de cómo operan las dinámicas de reelaboración de textos propios anteriores, de expansión de los límites del campo de la literatura impresa y, sobre todo, de traducción.

**Palabras clave:** Intermedialidad - Transmedialidad - Literatura expandida - Escrituras digitales - Traducción - Literatura mexicana contemporánea - Novela - Ilustración - Heroína - Cristina Rivera Garza

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 77-78]

---

<sup>(1)</sup> **Andrés Olaizola.** Licenciado en Letras (UBA), Profesor Universitario en Letras (UP), Magíster en Educación Superior (UP). Becario doctoral del CONICET en el Instituto de

Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual / Seminario de Edición y Crítica Textual (IIBICRIT/SECRT). Adscripto a la cátedra Problemas de Literatura Latinoamericana “B” (FFyL, UBA). Su tema de investigación son las narrativas tecnológicas latinoamericanas contemporáneas. Profesor interino en el Instituto de Educación Superior N° 1 “Dra. Alicia Moreau de Justo”. Realizó una adscripción en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA). Fue docente-investigador de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

## Una clave de lectura posible

En el cuento “La mujer de los Cárpatos”, incluido en *La frontera más distante* (2008), la protagonista vive aislada en una pequeña casa en algún lugar de dichos montes de Europa Oriental. La voz narradora es heterodiegética, pero focaliza en la mujer. En un determinado momento del relato, la voz expone lo que pueden parecer las enseñanzas que la vida en el bosque ha dejado en la protagonista:

Todo bosque contiene siempre otro bosque dentro. El que está adentro es el mítico bosque encantado de los cuentos. Vivir en el bosque de afuera, sin embargo, no es fácil. La vida en la montaña requiere esfuerzo, disciplina, abnegación. Precisa, sobre todo, de buenas manos. Nunca está de más una cabeza firme, bien plantada sobre los hombros, acostumbrada a la soledad. Hay que cortar árboles, sembrar la tierra, utilizar el agua gélida de los ríos. Puede haber incendios. Hay osos y águilas y otros animales temibles. (Rivera Garza, 2008, p. 97)

Podemos proponer que la cita de “La mujer de los Cárpatos” cifra una clave de lectura posible para *El mal de la taiga* (2012). De la misma manera en que la voz narradora establece que efectivamente hay un desequilibrio entre el bosque “de adentro” y el bosque “de afuera”, entre un bosque construido a partir de los mecanismos de la ficción y la materialidad y el peligro del lugar natural, *El mal de la taiga* trabaja con la tensión entre distintos tipos de representaciones, discordancia que se origina a partir de cómo operan las dinámicas de reelaboración, expansión y, sobre todo, traducción.

*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, p. 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, p. 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 secos. 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, p. 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 sólo 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 policíacas 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, p. 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, pp. 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*.

## Un bosque intermedial y transfuncional

*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, p. 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, p. 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, p. 19)



**Imagen 1.** Dibujo de Carlos Maiques. En Rivera Garza (2019, p. 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, p. 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, p. 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, pp. 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, p. 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”.

“Es difícil saber a ciencia cierta cuándo empieza un caso, en qué momento uno acepta una investigación” (Rivera Garza, 2019, p. 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, p. 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, pp. 15-16)

Ramírez Olivares et al. (2015) ha 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* (2008), y en *Verde Shanghai*; “el caso de los hombres castrados” en *La muerte me da* (2007); “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* (p. 88).



**Imagen 2.** Dibujo de Carlos Maiques. En Rivera Garza (2019, p. 51)

*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” (p. 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” (p. 13).

La novela está dividida en veinticuatro capítulos, pero sólo 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 leímos en *El disco de Newton* (2011), “no es la ausencia de color”, sino que son “todos los colores” (Rivera Garza, 2011, pp. 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, Fever Ray, entre otros. Los títulos de los temas establecen relaciones directas con la novela: “First Snow”, “The Wolf”, “The Snow Fall 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 “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, p. 84). De esta manera, *El mal de la taiga* no sólo 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, pp. 13-14).



**Imagen 3.** Dibujo de Carlos Maiques. En Rivera Garza (2019, p. 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, p. 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 para 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: “Hacia 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, pp. 37-38).

“La traducción es más que un proceso de transposición lingüístico, en él se juega 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 desconsuelo. El suspiro o esto, o esta otra cosa más serena” (Rivera Garza, 2019, p. 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 dije 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, p. 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 puedan 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



tienen 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, p. 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 Rivera Garza 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” (crg, 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:

Cuando 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 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, p. 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 dificultaba 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 propicia 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, p. 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, p. 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, p. 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, 2019a, p. 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, p. 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, pp. 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.



**Imagen 4.** Dibujo de Carlos Maiques. En Rivera Garza (2019, p. 131)

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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 88)

Se pregunta 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 desfasaje 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, p. 90).

La Detective y el traductor reproducen el camino de la pareja de amantes a partir del rastro de mensajes que dejan tras sí, remedando a Hansen 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, p. 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, p. 38). De acuerdo con Sánchez Becerril (2019), la Detective “no sólo 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” (p. 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, pp. 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 lo 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, p. 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, p. 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. Rivera Garza ya sostenía en 2004: “La producción de líneas de fuga, que son en realidad agujeros por donde se extravía el sentido *original* de las cosas, se lleva a cabo a través de la utilización de elementos propios de un género dentro de la silueta o demandas de otro [...], una utilización (que es una forma de agencia social y cultural) ciertamente tergiversada y por necesidad lúdica, es decir, crítica” (crg, 2004).

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, p. 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 taquígrafía, 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, p. 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, p. 27)



**Imagen 5.** Dibujo de Carlos Maiques. En Rivera Garza (2019, p. 135).

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 sólo 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.

Unos de los primeros documentos que la Detective lee durante su investigación son los diarios de la esposa del cliente: “Antes de partir había leído con todo cuidado los diarios de la mujer y, sin embargo, tenía poca idea de quién era o qué buscaba”. Rápidamente, la investigadora lo deja claro: “Se aprende poco en realidad leyendo diarios ajenos”. Mientras pasa las hojas de esa intimidad que ha sido expuesta, la narradora reconoce que 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. De la escritora” (Rivera Garza, 2019, p. 34). Los diarios íntimos se cifran en un código ajeno, desconocido; alcanzan tal grado de ininteligibilidad que incluso hasta a sus propios productores se les dificulta comprenderlos.

La caracterización de los diarios privados es interesante, porque más tarde en la novela, cuando la búsqueda se adentra en el corazón mismo de la taiga, la Detective declara que escribía “un informe que, a estas alturas, parecía más un diario íntimo que el tipo de texto destinado a recabar y ofrecer información exacta y objetiva” (Rivera Garza, 2019, p. 109). A medida que se desarrolla la historia, el reporte de la investigación dirigido al cliente se reelabora como un diario de viaje. Sánchez Becerril (2019) apunta que no sólo se cuestiona la capacidad de la escritura de comunicar lo que se quiere plasmar, sino que es el proceso mismo de escritura el que transforma al texto (pp. 103-104). La inteligibilidad, la opacidad de la escritura íntima se transpone a un texto que se supone que debe ser claro, preciso, explicativo. Una vez más, literatura es, para Rivera Garza, lo que se contrapone con la escritura que aspira a ser transparente, comunicativa. Tras la travesía, tras encontrar a la mujer de la taiga y no “traerla de vuelta”, nada hay en el informe/diario que permita entender cómo se sucedieron los hechos, para llegar a una conclusión y cerrar el caso; tal es así, que el cliente, al no recibir una explicación, le “arrebato la libreta [a la Detective] y, mientras la hojeaba, empezó a gritar” (Rivera Garza, 2019, p. 131).

## 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, p. 55)

Allí están las claves para resolver los casos: en primer lugar, podríamos mencionar a los recursos materiales y a 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 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. (2004, julio 10). Escrituras colindantes. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>
- crg. (2007, marzo 20). La inquietante (e internacional) semana de las mujeres traducidas. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2007/03/>
- Keizman, B. (2018). Experiencia literaria y disolución del sujeto en la narrativa contemporánea latinoamericana. *Estudios Avanzados*, 28, 6-16.
- Ramírez Olivares, A., Palma Castro, A., Hernández Juárez, D. I., Rosado Marrero, J. R., & González Ramírez, M. A. (2015). La puesta en ficción del acto de escritura: De *La muerte me da* a *Verde Shanghai*. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares, & F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 65-102). Ediciones EyC.
- Rivera Garza, C. (2006). La escritura solamente. En M. Bellatin (Ed.), *El arte de enseñar a escribir* (pp. 78-82). Fondo de Cultura Económica, Escuela Dinámica de Escritores.
- Rivera Garza, C. (2008). *La frontera más distante*. Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2011). *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. Bonobos Editores, UNAM.
- Rivera Garza, C. (2019). *El mal de la taiga*. Penguin Random House.
- Sánchez Becerril, I. (2014, junio 1). 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*. <https://www.senalc.com/2014/06/01/de-la-taiga-al-recuerdo-del-recuerdo-a-la-taiga/>
- Sánchez Becerril, I. (2019). La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 79-109). Universidad Nacional Autónoma de México.



**Abstract:** One of the recurring characters in the literary production of Cristina Rivera Garza (Mexico, 1964) is the Detective, who appears for the first time in the novel *La muerte me da* (2008), whose transmedial system was analyzed in previous volumes of *El Camino de la Heroína*. The Detective, as far as printed fiction is concerned, appears again in the short stories “Simple placer. Puro placer”, “Estar a mano”, “El perfil de él”, and “El último signo”, from *La frontera más distante* (2008), and in the novel *El mal de la taiga* (2012). The Detective is the main character in two installments of the photo novel *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (2010-2011) and the series *Las Afueras* (2008-2011), published in Rivera Garza’s personal blog, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*.

Just as the Detective in *El mal de la taiga* begins a journey that will take her to the limits of the known world, it is Rivera Garza’s own novel that goes beyond generic, artistic and media borders. The novel establishes clear references with traditional tales (*Hansel and Gretel*, *Little Red Riding Hood*), to immediately transgress their structures. In the same way, what is supposedly specific and relevant in the detective novel is quickly abandoned to become part of a “narrative of failure” and a transmedia system that links *El mal de la taiga* with a constellation of previous printed and digital texts starring the Detective. At the same time, in *El mal de taiga* a travel log and an archive rewriting coexist, all articulated with illustrations by the Spanish artist Carlos Maiques and a playlist. *El mal de la taiga* works with the tension between different types of representations, a discordance that originates from how the dynamics of reworking of previous texts operate, of expansion of the limits of the field of printed literature and, above all, of translation.

**Keywords:** Intermediality - Transmediality - Expanded Literature - Digital Writings - Translation - Contemporary Mexican Literature - Novel - Illustration - Hero - Cristina Rivera Garza

**Resumo:** Um dos personagens recorrentes na produção literária de Cristina Rivera Garza (México, 1964) é o Detetive, que aparece pela primeira vez no romance *La muerte me da* (2008), cujo sistema transmídia foi analisado em volumes anteriores de *El camino de la heroína*. O Detetive, no que diz respeito à ficção impressa, reaparece nos contos “Simple placer. Puro placer”, “Estar a mano”, “El perfil de él”, e “El último signo”, de *La frontera más distante* (2008), e no romance *El mal de la taiga* (2012). Por outro lado, no blog pessoal de Rivera Garza, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, o Detetive estrela dois episódios da novela fotográfica *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (2010-2011) e da série *Las Afueras* (2008-2011).

Assim como a detetive de *El mal de la taiga* inicia uma viagem que a levará aos limites do mundo conhecido, é o romance de Rivera Garza que ultrapassa as fronteiras genéricas, artísticas e midiáticas. O romance estabelece referências claras com contos tradicionais (João e Maria, Chapeuzinho Vermelho), para transgredir imediatamente suas estruturas. Da mesma forma, o que é supostamente específico e relevante no romance policial é rapidamente abandonado para se tornar parte de uma “narrativa de fracasso” e de um sistema transmídia que liga *El mal de la taiga* a uma constelação de textos anteriores impressos e digitais estrelados pelo Detetive. Ao mesmo tempo, em *El mal de taiga* coexistem um

diário de viagem e uma reescrita de arquivo, todos articulados com ilustrações do artista espanhol Carlos Maiques e uma *playlist*. *El mal de la taiga* trabalha com a tensão entre diferentes tipos de representações, discordância que tem origem no modo como operam as dinâmicas de reelaboração de textos anteriores, de ampliação dos limites do campo da literatura impressa e, sobretudo, da tradução.

**Palavras chave:** Intermedialidade - Transmedialidade - Literatura expandida - Escritas digitais - Tradução - Literatura mexicana contemporânea - Romance - Ilustração - Heroína - Cristina Rivera Garza

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---