

Cuadernos del CILHA N.º 44 – 2026
Publicación continua
ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615
CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 21/01/26
Aprobado: 28/02/26
pp.1- 23
<https://doi.org/10.48162/rev.34.124>

Expansión, reescritura y traducción en *La frontera más distante* (2008), de Cristina Rivera Garza

Expansion, Rewriting and Translation in Cristina Rivera Garza's La Frontera Más Distante (2008)



 **Andrés Olaizola**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literatura Hispanoamericana
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
aolaizola@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza los procedimientos de reescritura, expansión y traducción en *La frontera más distante* (2008) de Cristina Rivera Garza, argumentando que estas tres dinámicas constituyen los ejes centrales de su poética entre 2005 y 2015. A partir del análisis de cuentos como “Autoetnografía con otro” y “El último signo”, se examina cómo la colección problematiza los límites identitarios, genéricos y mediales a través de la figura de “Las Afueras”. El estudio propone que la incorporación de escrituras digitales en la práctica literaria de Rivera Garza —iniciada con su blog *No hay tal lugar* (2002–2025)— determina el despliegue sistemático de estos procedimientos transmediales. La reescritura desestabiliza la noción de versión final y autoría individual; la expansión disuelve las fronteras disciplinares y mediales; y la traducción —entendida en sentido expandido— opera como condición de posibilidad para los pasajes entre lenguas, lenguajes y sistemas semióticos. El análisis demuestra que *La frontera más distante* forma parte de un sistema transmedial junto con *La muerte me da*, *Las Afueras* y otros textos, donde personajes como la Detective articulan un universo ficcional que cuestiona la especificidad de los campos artísticos y propone una “escritura en-traducción” como forma compositiva que se opone al realismo mimético y abraza la ambigüedad, la fragmentariedad y el movimiento textual permanente.

Palabras clave: Reescritura, traducción, poética, expansión, literatura mexicana contemporánea

Abstract

This article analyzes the processes of rewriting, expansion, and translation in Cristina Rivera Garza's *La frontera más distante* (2008), arguing that these three dynamics constitute the central axes of her poetics between 2005 and 2015. Based on an analysis of stories such as “Autoetnografía con otro” and “El último signo”, it examines how the collection problematizes identity, genre, and media boundaries through the figure of “Las Afueras”. The study proposes that the incorporation of digital writing into Rivera Garza's literary practice, which began with her blog *No hay tal lugar* (2002–2025), determines the systematic deployment of these transmedia procedures. The rewriting destabilizes the notion of a final version and individual authorship; the expansion dissolves disciplinary and media boundaries; and translation—understood in an expanded sense—operates as a condition of possibility for passages between languages and semiotic systems. The analysis demonstrates that *La frontera más distante* is part of a transmedia system together with *La muerte me da*, *Las Afueras*, and other texts, where characters such as “la Detective” articulate a fictional universe that questions the specificity of artistic fields and proposes “writing-in-translation” as a compositional form that opposes mimetic realism and embraces ambiguity, fragmentation, and permanent textual movement.

Keywords: Rewriting, translation, poetics, expansion, contemporary Mexican literature

Preliminares

En 1991, Cristina Rivera Garza hace su entrada al campo literario con un volumen de cuentos, *La guerra no importa*. A partir de ese momento, la narrativa breve será una constante en su producción: entre poemarios, novelas y ensayos aparecerán siempre compilaciones de relatos como *Ningún reloj cuenta esto* (2002), *La frontera más distante* (2008) y *Terrestre* (2025). Además de libros, revistas y periódicos impresos, Rivera Garza publicó textos narrativos cortos en su blog personal *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos* (2002–2025). A treinta años de su publicación, *La guerra no importa* se reeditó en 2021 con el nombre de *Andamos perras, andamos diabras*. Más allá del deseo de que el volumen volviera a ser accesible¹, en *La guerra no importa* es posible observar que, a lo largo de sus relatos, los personajes se reescriben en diferentes identidades, con lo cual reelaboran distintas versiones de la misma historia. La reescritura establece lazos entre los personajes, pero a la vez subraya contradicciones. Cada versión/identidad que asumen los/as existentes en los relatos es diferente y, por lo tanto, aquellos/as actuarán en consecuencia. Los cuentos conforman, de esta manera, una unidad textual que se caracteriza por la apertura, la fragmentariedad. Dichos lineamientos poéticos volverán a estar presentes en todas las colecciones de cuentos de Rivera Garza y también en sus novelas. De hecho, la reescritura es central en *La frontera más distante*. Pero no solo eso. La reescritura, procedimiento que implica intrínsecamente movimiento textual, hace de la deambulatoria, su rasgo. Y ese

traspaso de límites formales, temáticos y mediales requiere, en mayor o menor medida, un proceso de traducción.

Más allá de la página

La frontera más distante consta de once cuentos, cuatro de los cuales (“Simple placer. Puro placer”, “Estar a mano”, “El perfil de él” y “El último signo”) son casos que debe investigar la Detective, personaje que había aparecido por primera vez en la novela *La muerte me da* (2007). En “El último signo”, uno de los personajes del relato es Xian, quien protagoniza varias narraciones de *La guerra no importa* y será central en *Verde Shanghai* (2011), que a su vez se trata de una reescritura del primer libro de cuentos de Rivera Garza. La reelaboración, los desplazamientos y las derivas identitarias y genéricas de los personajes de *La frontera más distante* son ejes que han sido examinados por la literatura crítica.

Estrada (2010) sostiene que en la narrativa de Rivera Garza se problematiza la identidad de los personajes, en los que se evidencia el género como una performance “que varía y se *enacta* de acuerdo a negociaciones específicas en contextos específicos” (Hind, 2003, p. 189). Luego, Estrada se centra en *La frontera más distante* y explica que en los cuentos “la novelista desintegra las rígidas categorías de género y desestabiliza el binarismo que impone la heteronormatividad para así proponer una identidad alternativa, mutable, migratoria, intercambiable y desobediente” (p. 147).

Ruffinelli (2010), por su parte, se pregunta acerca de la conveniencia de una lectura

¹ En el prólogo, Rivera Garza (2021) explicita que la escritura y publicación original de *La guerra no*

importa se vincula con la vida de y el femicidio de Liliana Rivera Garza narrada en *El invencible verano de Liliana* (2021).

metafórica o de una lectura directa de *La frontera más distante*. Para el crítico, basta leer el primero de los cuentos para advertir que “su narrativa está llena de desplazamientos de sentido, sus frases se mueven sin rodillos, las palabras son precisas en sí mismas, pero a la vez ambiguas por su situación en la frase... sin que necesariamente recurramos a la facilidad de la interpretación metafórica” (p. 261).

Lámbarry *et al.* (2015) examinan los tres libros de cuentos de Rivera Garza hasta ese momento (*La guerra no importa*, *Ningún reloj cuenta esto*, *La frontera más distante*) a los que caracterizan como “puestas en abismo de las teorías postestructuralistas, en específico, de los estudios de género y la teoría foucaultiana, aunque también desborda en [...] el postcolonialismo” (p. 103). En lo que respecta a *La frontera más distante*, en cada uno de los cuentos “el lenguaje ocupa el lugar central de la acción”, no solo es el vehículo para la creación, sino que es el objeto de estudio (p. 113). No resulta casual que la mayoría de los relatos giren alrededor de cómo distintos lenguajes y diversas lenguas se encarnen y se accionen de diferentes maneras en los cuerpos de los personajes: con la violencia, con los tatuajes, con el sexo, con el viaje, etc. Los cuentos “hurgan en la gramática, la sintaxis y la semántica para herir, rajar y sangrar en la palabra las posibilidades de significación que encierra y genera” (p. 113). En *La frontera más distante*, Rivera Garza “representa como enigma la búsqueda reflexiva del personaje narrador o del personaje focalizado para comprender el significado de los acontecimientos o de una experiencia”. Se problematiza lo que se enuncia y se explicita, en un intento de ver lo que se

encuentra atrás, como huella, como evocación, como punto ciego. El objetivo “consiste en indagar en el enigma para vislumbrar una significación en cada cuento o que probablemente conduzca a otra incógnita” (Lámbarry *et al.*, 2015, pp. 113-114).

En anteriores trabajos (Olaizola, 2019, 2020, 2021, 2023) hemos mencionado que *La muerte me da*, *La frontera más distante*, *El mal de la taiga* (2012) y los textos literarios digitales *Las Afueras* (2008–2011) y *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña* (2010-2011) forman parte del mismo mundo de la historia, del mismo sistema transmedial, ya que en las cinco producciones aparecen como personajes la Detective y La Increíblemente Pequeña. A su vez, en dos de los cuentos de *La frontera más distante* hay referencias explícitas a la novela *La muerte me da*, publicada tan solo un año antes.

En “El perfil de él”, la Detective lleva adelante el caso de la Poeta que murió electrocutada en La-Ciudad-Más-Antigua². Ni bien comienzan las pesquisas, la policía “recordó de inmediato el otro caso, el que nunca pudo solucionar, que también involucraba a una poeta —aquella vez en las pistas de los homicidios seriales y no en la profesión de ninguna de las víctimas—” (Rivera Garza, 2008, p. 169). Los hechos del cuento, por lo tanto, son posteriores a *La muerte me da*.

Por otra parte, en “El último signo”, la Detective investiga la desaparición de Xian, quien se esfumó detrás de un remolino y compartía con su amante la escritura de un diario y el conocimiento del nushu, una lengua secreta de China. Cerca del cierre del cuento, leemos:

² La referencia a la muerte de la escritora y diplomática Rosario Castellanos es clara: el 7 de

agosto de 1974, Castellanos muere electrocutada en Tel Aviv. Para más información véase Huntington (2020).

Tiempo después, justo cuando trataba de resolver uno de los casos más difíciles de su historia, el caso de los Hombres Castrados, la Detective estaría a punto de lanzar su mano, las yemas de sus dedos, hacia la marca del cuerpo de otro sospechoso (Rivera Garza, 2008, p. 216).

La línea cronológica del universo ficcional esta vez se ubica con anterioridad a *La muerte me da*, al plantearse una prolepsis.

Sin embargo, bien podría indicarse que solamente una parte de *La frontera más distante* se vincula con *La muerte me da* y *Las Afueras* y que el resto de los cuentos no establecen relaciones con dichos textos o con toda la demás producción de la autora analizada. Nada más alejado. Lo que une a dichos textos es que comparten tres dinámicas que proponemos para interpretar la poética de Rivera Garza.

Expansión, traducción y reescritura

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 (*La frontera más distante*, *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 entre 2005 y 2015. Proponemos que ello se deriva del ingreso de las escrituras digitales en la práctica literaria de Rivera Garza, es decir, a partir de la apertura de su blog personal *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos* en el año 2002. 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 de 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.

Tomemos primero el concepto de expansión. A partir de ejemplos de actitudes “excéntricas” de Mario Bellatin, César Aira y Héctor Libertella, Alan Pauls (2012) propone un tipo de relación entre literatura y vida que tenga como base no una obra, sino una práctica. Este modo de hacer es un conjunto de procedimientos, protocolos y estrategias que “definen un tipo de experiencia específica, transforman una materia y producen efectos en un campo de fuerzas determinado” (p. 173). Para Pauls, Bellatin, Aira y Libertella son ejemplos de prácticas artísticas que se despliegan “por medios existenciales”, es decir no textuales, “a través de una serie de gestos, conductas e intervenciones que se efectúan ‘en la vida’ misma” (p. 173). Las prácticas y las acciones que llevan adelante autores como Bellatin, Libertella y Aira

inquietan ciertos usos y costumbres de la esfera literaria. Según Pauls, estas inquietudes “descansan todas en un mismo valor implícito: la noción, espontánea o teorizada, de especificidad”. La especificidad es la idea de que la literatura y los/as escritores/as se definen por algo que les es exclusivamente propio, una invariante única “que delimita un territorio, modos de hacer y pensar, funciones, posibilidades e imposibilidades” (p. 178). Pauls, entonces, propone que el régimen y el programa estéticos que desestabilizan al sistema de especificidad sea denominado “literatura expandida”, la cual define como la “práctica que opera con textos y con acciones, narraciones y juegos de relación, géneros literarios y montajes que operan sobre la vida cotidiana” (p. 178). La literatura expandida, según Pauls, se propone “desensimismar” a la literatura, liberarla del ceppo de lo propio (piedra basal del modernismo), “para arrojarla a un más allá donde —como lo reclamaron las vanguardias— se disuelva por fin en la vida” (p. 179). La literatura expandida critica la solidez, la monumentalidad, la autarquía, el desdén del contexto de la idea de obra. En su lugar, propone “la potencia de lo efímero, lo furtivo, lo que desafía el registro, incluso lo irrisorio”. La literatura expandida despliega “gestos, acciones, posturas e imposturas, comportamientos, efectos de personalidad” en los libros, pero también y, sobre todo, “en la arena de la vida cotidiana, en los escenarios de la actividad social” (pp. 181-182).

Si bien Kozak (2017) asocia la expansión literaria específicamente a la literatura digital, desarrolla una revisión del concepto de expansión que nos sirve para sintetizar algunos lineamientos. Además de mencionar que la expansión literaria puede ser entendida en relación con la noción de “fuera de campo” de Speranza (2006),

Kozak explica que la condición de “expandida” se aplicó también a zonas del arte como el cine y la escultura. Sin olvidar de que “en muchas de las prácticas de las vanguardias de principios del siglo XX la mixtura de lenguajes y medios se hizo presente de diversas formas, y por lo tanto cierta difuminación y expansión de los límites entre disciplinas artísticas”, el término “expandido” adquirió relevancia hacia fines de los años sesenta y sobre todo en 1970 con la publicación de *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood (p. 221). Explica Kozak que en Youngblood, lo expandido no solo daba cuenta “de las derivas de lo cinemático desde el fílmico al video y a lo computacional, o de diversas formas de intermedialidad”, sino que subrayaba cómo dicha red intermedial evidenciaba “un modo de sacar la conciencia humana fuera de la mente y prometía ser portadora de nuevos mensajes al extender las capacidades comunicativas de los seres humanos” (p. 221). Por el lado de la escultura, Kozak destaca el artículo de Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido” (1979), texto que aplica la noción de expandido para dar cuenta de un estado del arte contemporáneo desde fines de los años sesenta “en el que la concepción tradicional de escultura como monumento y la modernista de escultura como negatividad del monumento [...] se expande hacia el paisaje y la arquitectura”, lo cual conforma un nuevo campo expandido (p. 222). Kozak sostiene que, mientras las conceptualizaciones en torno del cine expandido y de la escultura expandida surgieron durante la década del sesenta, “la literatura que se desborda de su propio lenguaje y materialidad se ha dado desde mucho antes en paralelo a —pero en forma discontinua— la historia hegemónica de la literatura en su período moderno” (p. 222).

Finalmente, Kozak entiende a la literatura digital como un tipo de literatura expandida (generalmente multimedia), “ya que en gran medida trabaja en el cruce de palabra, imagen, sonido, movimiento y código informático en contextos de dominio digital”. La literatura digital “evidencia un alto grado de implicación –aunque no exclusiva– del lenguaje verbal con función poética”, lo cual la inscribe casi de manera marginal “en la institución literaria a partir de un diálogo más o menos específico con la historia literaria en general, y con la literatura tecno-experimental en particular” (p. 223).

Garramuño (2009) parte de la idea de “campo expandido” de Rosalind Krauss, para explicar que de la misma manera “podría hablarse de una literatura en un campo expandido”, tanto en lo que respecta a “las reglas formales que la ubican en ese espacio indiferenciado entre la «realidad» y la «ficción», o entre «interior» y «exterior»”, como en lo concerniente al “desborde de funciones y de efectos que emanan de estos textos e intervenciones sobre otros campos y disciplinas” (pp. 248-249).

Andrade y otros (2021) se basan en Garramuño (2009, 2015) y en Giunta (2011) para explicar que, a partir de la década del sesenta, diversas exploraciones artísticas buscaron expandir el campo de las artes. Ejemplifican que “la literatura cuestionó de modo profundo las fronteras de sus géneros para incorporar nuevas definiciones de lo poético y de lo narrativo”; mientras que en el campo de las artes visuales detallan que “la pintura se extendió hacia el espacio y la escultura hacia el «arte ambiental»”; así como el cine ingresó en una decidida expansión de su medio” (p. 259).

En relación con el concepto de traducción, seguimos a Gómez (2019), para quien “el

lenguaje es un código sujeto a traducciones que durante la Modernidad se centraron de modo dominante en una práctica entre lenguas verbales nacionales y que actualmente se expande hacia otras materialidades” (p. 95). En el marco de los entrecruzamientos de la literatura impresa con los entornos digitales, como sucede en el caso del sistema transmedial del que forma parte *La frontera más distante*, “la traducción se amplía al plano experimental mediante la intervención de lenguajes no verbales —visuales, musicales, cinéticos, fotográficos, etc.—, como operaciones no contempladas en el sistema tradicional de traducción entre lenguas naturales”. De esta manera, Gómez sostiene que la traducción puede entenderse en un “sentido expandido”, a partir de los planteamientos de Krauss (1979). La traducción, entonces, “se expande más allá de las lenguas naturales en cuestión que supone su práctica de origen, produciendo nuevas traslaciones de una forma material del código a otra” (p. 97). A partir de la idea de la traducción como “performance de lo transgénero” (Cruz Arzabal, 2019, p. 159), sostenemos que en la literatura de Rivera Garza, en general, y en *La frontera más distante*, en particular, la traducción puede entenderse en sentido expandido: se transponen lenguas, lenguajes, géneros, estéticas, regímenes de expresión completos entre textos, entre medios.

También consideramos el término “traducción intersemiótica”, que analizan Medina Arias y María Giovine Yáñez (2021). Acuñado por Jakobson (1984), es uno de tres tipos de traducción: traducción intralingüística (interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua), traducción interlingüística (interpretación de signos verbales mediante cualquier otra lengua) y traducción intersemiótica o transmutación,

en la cual el mensaje se transpone de un sistema semiótico a otro. Medina Arias y Giovine Yáñez indican que la traducibilidad se basa en la noción de “interpretante”, uno de los tres elementos que constituyen un signo (objeto, representamen e interpretante), “cuya naturaleza esencial es la capacidad de traducir cualquier signo en otro subsiguiente”. De esta manera, cualquier tipo de comunicación “puede considerarse como un proceso de traducción en un sentido amplio”. Las voces narradoras y los personajes de *La frontera más distante* llevan a cabo “traducciones de signos, textos u objetos en otras formas de signos, textos u objetos” (p. 53).

En tercer lugar, consideramos necesario revisar uno de los pocos trabajos críticos que analiza detalladamente el procedimiento de la reescritura en Rivera Garza: *Cristina Rivera Garza. Une écriture-mouvement*, de Cécile Quintana (2016). Tras conceptualizar a la poética de Rivera Garza como “escritura-movimiento”, Quintana expone que sus novelas, cuentos, ensayos y poemarios parecen duplicarse y proponen, dentro de los límites materiales que los contienen, una “reescritura anticipatoria”, al suprimir la distancia que separa un hipotexto de su hipertexto (Genette, 1989). Luego de mencionar cómo *La muerte me da* contiene un poemario homónimo que después es publicado y cómo los artículos escritos para la columna “La mano oblicua” del periódico *Milenio* son reelaborados para *Dolerse. Textos desde un país herido* y *Los muertos*

indóviles, Quintana sostiene que, a través del circuito de libros escritos, reescritos y duplicados, la escritura aparece vívidamente en su dimensión de proceso. De acuerdo con la crítica, Rivera Garza revisita sus propios libros, redefiniendo sus contornos y potencial a voluntad; estos se imponen como campos inagotables de exploración donde la escritora busca expandir los límites de su propio lenguaje (Quintana, 2016).

Para analizar el proceso de (re)escritura, Quintana destaca la idea de “contacto” que Rivera Garza desarrolla en “Escribir un libro que no es mío”, introducción de la antología de ensayos *La novela según los novelistas*. Vale la pena detenerse en algunos elementos del mencionado texto. Para Rivera Garza (2007), todo libro es un “punto de contacto” entre “el autor y su lector, entre el ojo y la letra, entre el uno y su otro y ese otro y su otro-otra” (p. 11). La mexicana toma el concepto de “punto de aplicación” desarrollado por Mijail Bajtin en “La palabra en la novela”³, correlacionada con las nociones de “texto cultural” e intersección que William Roseberry propone en *Anthropologies and Histories. Essays in Culture History and Political economy* (1989), para postular la idea de “texto de contacto”, el cual puede entenderse como “un horizonte, que es lo mismo que decir que es una línea en fuga, un espacio a la vez abierto y en proceso de desaparición”. Rivera Garza emplea dicha noción para describir la antología de la cual es editora, pero bien puede utilizarse para referirse a sus textos literarios a partir de los

³ De acuerdo con Bajtín (1989): “Cada enunciado concreto del sujeto del habla representa el punto de aplicación tanto de las fuerzas centrípetas como de las centrífugas. Los procesos de centralización y de descentralización, de unificación y de separación, se cruzan en aquel enunciado que no solo es suficiente para su lenguaje, sino también para su realización verbal individualizada, así como para el plurilingüismo, por ser partícipe activo en este. La

participación activa de cada enunciado en el marco del plurilingüismo vivo determina el carácter lingüístico y el estilo del enunciado, en la misma medida que su pertenencia al sistema normativo centralizador del lenguaje único. Cada enunciado está implicado en el «lenguaje único» (en las fuerzas y en las tendencias centrípetas) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras)” (p. 90).

lineamientos de su poética. Las voces que componen un texto “–transitorias todas, en distintas direcciones, todas enrabiadamente individuales– en realidad lo descomponen y lo recomponen” (Rivera Garza, 2007, p. 12). En tanto que la escritura es movimiento permanente (en direcciones disímiles), así Rivera Garza fragmenta, elide, reelabora historias, personajes, temáticas, textos completos. Los “libros reescritos” interactúan con textos anteriores para crear un diálogo, a veces propiciado por una simple oración (Quintana, 2016).

En el procedimiento de la reescritura, los materiales textuales y discursivos se colocan “en posiciones (colindantes) (opuestas) (discordes) (oblicuas) desde las cuales puedan dirigirse simultáneamente hacia fuera de ellos mismos y hacia dentro del libro, estableciendo de esa forma un diálogo interno”. Esta dinámica es “una estrategia de posiciones que se convierte, en el proceso, en la estructura del libro y que es, sobre todo y al mismo tiempo, una estrategia de lectura” (Rivera Garza, 2007, pp. 12-13). Quintana (2016) destaca que, de esta manera, se contribuye a construir un determinado tipo de lector/a, ya que el proceso de “escritura–reescritura” en Rivera Garza se define como tensión y no como el fluir que la linealidad de las oraciones y el movimiento de la lectura suelen traducir.

La reescritura, la expansión y la traducción son procedimientos que en sí mismos se evidencian como transmediales en la

producción de Rivera Garza entre 2005 y 2015: a lo largo de textos de medios impresos y digitales, el funcionamiento de los tres procedimientos se basa en los mismos lineamientos, que determinan cómo Rivera Garza entiende la literatura y la práctica escritural. Uno de esos casos es *La frontera más distante*. En el presente artículo mencionamos las estrategias transmediales que se despliega a partir del libro. Sin embargo, proponemos centrarnos en analizar las formas en que está representada la figura de “Las Afueras” en los cuentos de *La frontera más distante*, ya que justamente trabaja con la idea de los límites, los pasajes entre espacios y cómo los desplazamientos a lo largo de diferentes medios requieren, necesariamente, un proceso de traducción.

Traducir y reelaborar «Las Afueras»

En un primer momento, las “Afueras” aparecen como un espacio asolado por el hambre, el frío y la violencia de donde viene un “Extraño” animalizado (“Autoetnografía con otro”)⁴, un lugar “fuera del tiempo” y “sin contextos humanos” habitado por seres salvajes (“La ciudad de los hombres”)⁵; es el sitio de origen de silenciosos e invisibles trabajadores que, sin embargo, pueden convertirse en cualquier momento en asesinos a los ojos de la burguesía local (“El perfil de él”)⁶, etc. De hecho, gran parte de los/as protagonistas se encuentran

⁴ “La actitud de un animal que huye. Eso parecía: un animal que huye. Un animal que trata de evadir la llegada puntual de un castigo. Esa clase de pena. Tenía la misma reacción frente a ruidos inusuales o movimientos que aún no me conocía del todo. A ratos, me resultaba fácil imaginar que lo perseguía la violencia” (Rivera Garza, 2008, p. 33).

⁵ “Sin hablar su lengua y encorvada, la figura parecía provenir de muy lejos. Un lugar fuera del tiempo. Un

lugar sin contextos humanos” (Rivera Garza, 2008, p. 72).

⁶ “Debió haber sido alguien de las Afueras —murmuró muy cerca de su oído derecho—. Uno de ellos — señaló con discreción hacia los hombres oscuros que, desde detrás de la barra, iban de un lado a otro sirviendo bebidas calientes sin ni siquiera hacer ruido o dejar huella” (Rivera Garza, 2008, p. 172).

desplazados/as, descolocados/as (uno de los cuentos, en donde se narra cómo la narradora queda varada en un páramo invernal, se llama “Fuera de lugar”), tras un viaje que “ha ocurrido en un tiempo previo a la escritura y en muchos casos a contravoluntad” (Cantú, 2010, p. 267).

Sin embargo, esa idea que se origina en una primera lectura, en una primera interpretación de los hechos por parte de los personajes, pero que también puede ser compartida por ciertos/as lectores/as, es puesta en crisis no solamente por la trama de los cuentos, sino por la estructura y los procedimientos formales que se despliegan en los textos. Según Carrillo Juárez (2013), “la frontera más distante es aquella en la que un sujeto está colocado” y, paradójicamente, está “fuera del foco de atención, escapa a su percepción inmediata” (p. 144). En una primera lectura, si se siguen las convenciones y las formas prefijadas, los géneros y los medios específicos y establecidos, los límites de la frontera “parecen simples y precisos”; pero, de cerca, releendo y muchas veces reescribiendo textos, discursos, tradiciones literarias enteras, y traduciéndolas, los personajes “descubren un espacio ambiguo que se difumina en sus contornos y sus implicaciones” (Carrillo Juárez, 2013, p. 144). A continuación, vamos a centrarnos en dos de los cuentos, “Autoetnografía con otro” y “El último signo”, y los articularemos con los otros relatos, para evidenciar cómo operan las dinámicas de la reescritura y la traducción en el libro.

“Autoetnografía con otro” comienza con la aparición del Extraño recostado sobre el césped del patio trasero de la casa de la narradora, quien es investigadora en el campo de la antropología. En este universo, los hombres son seres salvajes que provienen de Las Afueras y que deben ser denunciados ni bien son hallados dentro de

los límites de la “civilización”. El cuento está dividido en veinticinco secciones, cuya organización asemeja a un cuaderno de bitácora o al “punteo” de un estudio etnográfico. Trece de las secciones se dedican específicamente al relato de la experiencia de la narradora con el Extraño, cuyos títulos como “I. Escena de arribo”, “III. Lenguaje” o “IX. El día N.º 11 el hombre se cortó las uñas”, remiten específicamente a las convenciones discursivas, o “sistema retórico” (Rivera Garza, 2008, p. 43), de la etnografía. Las otras doce secciones son reseñas de películas documentales etnográficas, fichas o resúmenes de las principales características de la etnografía “clásica” y la “posmoderna”, citas directas, paráfrasis y traducciones de trabajos de Dorinne Kindo, Barbara Myer Hoff, Mary Louise Pratt, James Clifford, Marlon Riggs y Ruth Behar. Carrillo Juárez (2013) plantea que, de esta manera, se compone “un collage de observaciones sobre las reacciones del otro y las suyas con información histórica y teórica de la etnografía y, en general, sobre la forma de documentar lo otro y al otro” (p. 145). La comparación con el collage resulta válida, ya que aquel opera a partir del desplazamiento de un elemento desde un determinado contexto a otro, de una forma producida con una determinada sintaxis a un lugar en donde tal vez se despliegue un modo de composición completamente diferente. Esta técnica se basa en tensionar la idea de pertinencia y especificidad, en reelaborar esos elementos otros en un medio o un texto ajeno al de su origen, en un proceso de transposición de lenguajes.

La primera sección “Escena de arribo” ya subvierte los roles del estudio antropológico, y en consecuencia el género discursivo entero, ya que es el Extraño quien viaja desde las afueras y llega a un lugar desconocido y la narradora es la

nativa. De hecho, en la sección “XVI. James Clifford, *et al.*, *Escribir cultura*, 1986”, leemos: “En las etnografías, por ejemplo, existe la convención de «la escena de arribo» –el momento clave de la llegada del antropólogo al lugar exótico–” (Rivera Garza, 2008, p. 43). El trastocamiento de las normas, el proceso de borramiento de las fronteras se confirma cuando el hombre despierta: “Cuando abrió los ojos, sus ojos me abrieron” (Rivera Garza, 2008, p. 30). La antropóloga es vista, leída, por el extraño. La mirada del afuera desnuda al otro/a, expone su interior.

La sección “II. Brevísima historia de la etnografía clásica” realiza una lista de las principales corrientes de los estudios etnográficos desde inicios del siglo XX hasta la década del ochenta. En el último punto (“3. La antropología con conciencia política”), leemos: “Mea culpa: los antropólogos cuestionan su complicidad con procesos coloniales” (Rivera Garza, 2008, p. 31). Acaso sean los apuntes para la investigación que lleva adelante la narradora, pero también puede tratarse de las notas para la escritura del propio cuento, ya que la idea de la vinculación entre antropología y colonialismo organiza tres secciones posteriores del relato, que justamente llevan el título “El cine, el colonialismo y la antropología nacieron al mismo tiempo” (parte I, parte II y parte III). De ser este el caso, el mecanismo metaliterario es evidente, pero también puede interpretarse como un movimiento que descentra a la literatura, que la lleva hacia los bordes de su especificidad (Garramuño, 2015), en donde la ficción y lo real se cruzan y no se distinguen. De hecho, la sección “V. La etnografía posmoderna” finaliza con el siguiente punto: “3. Autoridad y autenticidad etnográfica: identidad entre sujetos. Autoetnografía” (Rivera Garza, 2008, p. 35). El cuento, en gran medida, es una puesta en ficción de

esas tensiones que se plantean en el campo de los estudios etnográficos más recientes: el corrimiento del lugar de autoridad del/ de la investigador/a, su desestabilización como figura depositaria del saber legitimado; a su vez, este movimiento se articula con la puesta en cuestión del grado de autenticidad que se les confiere a las producciones textuales que dan cuenta de la experiencia, de los datos recolectados. Los mecanismos de un relato de ficción no se diferenciarían mucho de los del relato que se compone en un estudio etnográfico.

La sección III, titulada “Lenguaje”, describe una escena clásica de la antropología, prácticamente un tropo de la retórica de la disciplina: el/la antropólogo/a se señala el pecho y dice “yo”, para después poner la palma en el pecho del otro al que denomina “tú”. Leemos:

—Yo —le decía, señalándome el pecho.

—Yo —repetía él, señalándome el pecho.

—No, yo soy tu tú —le contestaba yo. Presa del extrañamiento. Enfurruñada.

—Tú —concluía él, señalándose el pecho (Rivera Garza, 2008, p. 31).

La confusión en los pronombres lejos está de ser una mera anécdota graciosa a costa del Extraño. La frontera primigenia, la que se establece entre la propia individualidad y un sujeto otro, cuya existencia se ubica en el afuera, en una corporalidad distinta, queda desencajada, ya que las categorías gramaticales y los cuerpos pueden intercambiarse, pueden no seguir las directrices que establecen la separación. Yo y tú son dos palabras que en definitiva son una. El Extraño reelabora los conceptos y los traduce en un código que emplea los términos conocidos, pero desviados, trastocados en su sentido.

La relación entre la narradora y el Extraño se hace cada vez más fuerte, la distinción entre el yo y el tú, entre el interior y el exterior se desdibuja, las fronteras de cada cuerpo se expanden hacia el otro en el día número 38 de la estadía. Ese día, la relación entre la narradora y el Extraño pasa a ser sexual, la cual acciona, “performa” la confusión prenominal de algunas páginas antes.

Se me había olvidado todo esto:

1. El peso de otro cuerpo propio sobre el cuerpo propio –la inmovilidad que esto produce, el principio de asfixia, la claustrofobia. El impulso de correr.
2. La univocidad de la penetración –la manera en que el pene erecto, súbitamente sólido, aparentemente indestructible, abre lo que tiene que ser abierto. El impulso de correr.
3. La respiración. El impulso.
4. Las resonancias más personales del sonido. Más allá del lenguaje. Más allá de la palabra. El ruido del interior. El (im)pulso (Rivera Garza, 2008, p. 39).

Quien está afuera va hacia el otro sujeto, traspasa la barrera del cuerpo, que de repente se transforma en fácilmente expugnable, y se vuelve uno con él en su adentro. El yo penetra al tú y a la vez es penetrado por el tú. El impulso de correr, de ir hacia, pero también de irse de sí, de correrse del propio cuerpo, de transitar el placer para llegar al orgasmo, hace que, al diluir el límite corporal entre el yo y tú, el pulso del otro sea el propio. El sabor, el ruido, la agitación del otro/a se siente adentro, como si de un único cuerpo se tratase. Yo y tú son intercambiables, se funden, se diluye en un mismo pronombre, tal como leemos también en la sección XIII, “Lenguaje bis”:

—Tú —dijo, señalándose el esternón. Luego se colocó tras de mí y empezó a arrancarme las ropas. Sus gemidos en la parte posterior

del cuello. Sus mordidas sobre los hombros. Su saliva sobre las vértebras de la espalda. Su placer.

—Tú —susurró—. Tú. (Rivera Garza, 2008, p. 39).

Para el Extraño, el “tú” es él y a la vez es la narradora, es su cuerpo y el de ella, que marca, que es el lugar en donde se expande su placer. En “El último signo”, por ejemplo, este borramiento de las fronteras entre el yo y el tú también adquiere especial relevancia, sobre todo cuando la Detective indica que son indistinguibles las escrituras de dos amantes en un diario íntimo y cuando la policía lee que en un poema de la pareja se construye un neologismo, un pronombre nuevo para poder describir la relación entre los dos individuos. Un poco más adelante vamos a explayarnos sobre este punto.

Volvamos a “Autoetnografía con otro”. La narradora cuenta que había pasado poco tiempo luego de la llegada del Extraño cuando reflexionó lo siguiente:

Aunque peligrosa, la estancia del hombre en mi casa atrajo, por primera vez, el enigma. En la ciudad, donde todo se sabía, donde nadie podía ignorarse, no había nada como el enigma para atizar la conciencia, los ojos, todos los sentidos (Rivera Garza, 2008, p. 32).

Lo incomprendible, aquello que cruza fronteras y las diluye, es lo que suscita la literatura, es la literatura, en definitiva, de acuerdo con la poética de Rivera Garza. En un contexto de transparencia, ya que todo podía ser leído fácilmente, en un espacio prácticamente de omnisciencia, la presencia del Extraño acicatea, atiza todos los regímenes de los sentidos. El enigma es lo ininteligible, aquello que escapa de categorías semánticas y sintácticas, aquello que no puede ser contenido en las formas de representación predominantes; el enigma es todo esto y, además, es lo que acciona la escritura.

Justamente, como cierre de su definición del Extraño como enigma, dice la narradora:

Ya de reojo o sin pudor alguno, ya con método o por mera casualidad, lo veía hacer y deshacer, moverse, estarse quieto. Supongo que lo llamé el Extraño porque lo que hacía, a pesar de reconocerlo, me resultaba ajeno. Porque el hombre era mi Falta-de-Comprensión. Porque era, en realidad, mi Falta (Rivera Garza, 2008, p. 33).

Las acciones del Extraño son reconocibles, pero al desarrollarse en otro contexto, al ir más allá de su medio, al evitar una correspondencia uno a uno entre lo que significan los verbos para él y para la narradora (ya que elige transponer), genera un distanciamiento, una ajenidad, un extrañamiento que guía el deseo de la investigadora. En el ensayo “La página cruda”, casi contemporáneo a *La frontera más distante*, sostiene Rivera Garza:

Sólo eso que no entiendo, sólo eso que representa una resistencia a mi lógica o mi entendimiento o mi poder de normalización, vale la pena de ser escrito. [...] Aclaro, no se trata únicamente de identificar el sin sentido, sino también de utilizar todas las herramientas gramaticales y sintácticas y semánticas que están a mano para capturar eso que es lo único que vale la pena escribir a su manera y no la mía (Rivera Garza, 2010, p. 16).

Lo incomprensible, lo ininteligible, lo que no puede ser normalizado y normativizado es el objeto y el movimiento de la escritura. En “Autoetnografía con otro”, las herramientas formales que se emplean para dar cuenta de la “falta de sentido”, del enigma en fin, son las diferentes formas de reescritura que se despliegan (la reseña, la paráfrasis, la cita textual, la traducción), la lectura crítica y la subversión compositiva del género mismo de la autoetnografía. Todas esas herramientas, a su vez, son en definitiva las de la investigación, académica en este caso, pero también criminal, ya que la

Detective las emplea en *La muerte me da* y en “El perfil de él”, por ejemplo.

Es interesante destacar que el género mismo de la autoetnografía ejecuta pasajes entre diversas escrituras, se articula en la colindancia de la narración y la recopilación y análisis de datos cualitativos. Carrillo Juárez (2013) sostiene que

es un tipo de estudio antropológico que se plantea la escritura de relatos personales combinados con la experiencia del etnógrafo, situados en un contexto social y cultural como método de investigación para entender el significado de lo que la gente piensa sobre su experiencia (p. 144).

Los textos que la autoetnografía elabora son “productos conscientemente híbridos de naturaleza transcultural o transdisciplinaria que remarquen el carácter impreciso, difuso y arbitrario de las fronteras culturales y disciplinarias” (p. 266) como etnografía y literatura, tal como explica Feliu i Samuel-Lajeunesse (2007).

La autoetnografía suscita controversias y cuestionamientos en la esfera misma de los estudios antropológicos, sobre todo por su validez como conocimiento objetivo y científico, ya que se le achaca recurrir a “una metodología interdisciplinaria a caballo entre los campos de la antropología y la literatura” (Valdez, 2008, p. 80). Es innegable que en la autoetnografía, tal como lo expone Blanco (2012), la frontera entre lo personal y lo cultural se vuelve difusa, lo mismo que no habría un límite claro entre la autoetnografía y la autobiografía, o entre datos veraces e inventados.

De hecho, el mismo cuento expone la colindancia de géneros sobre y a partir de los que se compone el relato. A través de la paráfrasis y la traducción, la narradora toma el libro de James Clifford y George E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and*

Politics of Ethnography (1986), y sostiene que “la antropología es una forma de escribir, de narrar, de hacer literatura, sobre la representación del otro” (Rivera Garza, 2008, p. 42). En el cuento se reelabora un texto otro, se lo transpone del inglés al español y del lenguaje ensayístico al lenguaje literario, no solo para aportar un elemento para la trama (la antropóloga/narradora sabe que su texto se acerca más a lo literario que a lo científico), sino para dar cuenta del procedimiento que ejecuta el relato (un cuento que simula ser una bitácora etnográfica, para evidenciar que la supuesta escritura científica y objetiva no se distingue mucho de la literatura). Tal como expone la narradora, el trabajo de campo y la literatura llevan adelante una “negociación” de la cual surge el texto autoetnográfico, en donde se ha llegado a un acuerdo sobre el poder literario que tiene el texto. Para cerrar la sección, la narradora parafrasea a Mary Louise Pratt y sostiene que “toda etnografía forma parte de un sistema retórico” (Rivera Garza, 2008, p. 43). Según Cantú (2010), “desde el inicio, el cuento produce un texto que desdibuja la frontera entre la ciencia social y el sistema retórico dejando claro que la convención etnográfica no es otra cosa que un artificio literario” (p. 274).

Hay tres secciones del cuento que son reseñas de documentales etnográficos: *Nanook of the North* (1922), dirigido por Robert Flaherty (p. 35); *Bathing Babies in Three Cultures* (1952), de Margareth Mead (p. 40); e *Ishi, the Last Yahi* (1967) (p. 45). Las características del primer documental serán compartidas por las siguientes películas, rasgos que son los que plantea el cuento para el género discursivo de la investigación antropológica: el film de Flaherty, que “funda” el cine documental, es, por una parte, una recreación de la experiencia, no es la captación “directa” de la vida de los esquimales, ya que después

se supo que Nanook posaba todas sus acciones; por otro lado, si bien el documental es acreditado como filmado, producido y dirigido por Flaherty, mucho del metraje fue registrado por los esquimales mismos. El grado de “veracidad” o de “ficcionalización” del documental, así como la lucha sobre la autoría del texto (que puede ir del borramiento total de la autoría de los/as nativos/as a un reconocimiento de coautoría o autoría colectiva entre el/la antropólogo/a y el sujeto de análisis y su comunidad) son constantes en *Bathing Babies in Three Cultures* e *Ishi, the Last Yahi*. De hecho, las tres reseñas llevan como título “El cine, el colonialismo y la antropología nacieron al mismo tiempo”, frase que cada una repite como cierre. Es interesante remarcar también que, en un momento de la historia, la propia narradora hace referencia a las reseñas, lo que evidencia una vez más los procedimientos del relato:

—¿Qué cosas? —pregunté sin en realidad querer hacerlo y, por lo mismo, porque había sido una reacción automática, ella me miró como si estuviera justo frente a Ishi o a Nanook o a la madre balinesa que baña a su bebé. Me miró, quiero decir, con ese tipo de condescendencia, con esa clase de suspicaz distancia (Rivera Garza, 2008, pp. 41-42).

La idea de concebir un texto ajeno a lo estético como una forma válida de hacer literatura también se presenta en otros cuentos de *La frontera más distante*. Uno de ellos es “El perfil de él”, en donde, mientras se narra cómo la Detective investiga la muerte de la poeta electrocutada, se intercalan textos enciclopédicos, de manuales técnicos, que explican el fenómeno de físico de la electricidad con una prosa pretendidamente neutra, “objetiva” y transparente, a lo que se le suma un cambio de tipo de letra. El empleo de textos de

divulgación científica como forma de componer literatura se evidencia también en la parte “Interpretaciones catastróficas de los signos del cuerpo”, del poemario *La imaginación pública* (2015), en donde los poemas se elaboran a partir de definiciones de Wikipedia de las enfermedades que sufrió Rivera Garza durante el 2012. El texto es igual en el escrito de origen como en el reelaborado: lo que cambia es el contexto, que habilita una lectura literaria. El texto es el mismo, pero igualmente, al ir hacia otro medio, es traducido. Para Rivera Garza, cualquier texto tiene el potencial de ser un objeto estético, todo texto puede ser una manera de hacer literatura, ya que esta dinámica puede ser operativizada a partir de la expansión, la reescritura y la traducción. Los libros que se originan siguiendo esta poética son “libros extraños, mitad historia, mitad leyenda” (Rivera Garza, 2008, p. 94), como se describen los libros que leyó “La Mujer de los Cárpatos” y que motivaron su viaje. Son libros mal comportados, irrespetuosos, incómodos, que hacen “cuestionar no sólo lo que veo o lo que oigo sino también lo que me permito ver y oír” (crg, 2004a). La ruptura de la unicidad, de las normas, del equilibrio y la transparencia que supuestamente debe poseer la escritura es lo que hace que un libro sea catalogado como tal: “todo libro que no es, al menos, dos libros (incluido el libro que no es), no es libro” (crg, 2004b).

En gran medida ensayo de lo que después se desplegará en *El mal de la taiga*, sobre todo por la reelaboración del género de los cuentos tradicionales, en “La mujer de los Cárpatos” leemos: “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” (Rivera Garza, 2008, p. 97). Para la poética de Rivera Garza, todo texto

literario contiene, como el bosque, a la ficción y a la realidad, al menos dos tipos de escrituras y la condición de su propia posibilidad e imposibilidad.

Volvemos a “Autoetnografía con otro” y observamos que si bien la narradora muestra ser un personaje, desde el inicio, construido a partir de las tensiones (es la antropóloga y, al mismo tiempo, la nativa del lugar; escribe un texto científico y literario; es yo y tú), el Extraño también se conforma a través de la discordancia. El comportamiento del hombre es “algo indescriptible” y “algo transparente” (Rivera Garza, 2008, p. 34), sus acciones son ininteligibles a la vez que fácilmente interpretables. Las Afueras, el lugar de origen del Extraño, escapan a la representación colonialista, racista y xenófoba de la barbarie, de la anomia, del caos, para constituirse en un espacio donde se desarrolla “otro orden”, el “inicio de la nada, que era en realidad el inicio del todo” (Rivera Garza, 2008, pp. 75-83), tal como las describen en el cuento “La ciudad de los hombres”. Finalmente, luego de que el Extraño es descubierto y arrestado, la narradora encuentra un papel que había escrito el hombre: “El castigo es esto: esto”, decía. La antropóloga lee el texto (literario) y concluye: “La letra irregular del alfabeto reciente o del que huye. Un animal de Las Afueras. Un caníbal” (Rivera Garza, 2008, p. 53). El Extraño es un escritor, un animal, un salvaje, un perseguido. Todo a la vez.

Otro personaje misterioso es el Hombre Oscuro, quien la Detective identifica como el amante de la poeta electrocutada en el cuento “El perfil de él”. La denominación no viene solo dada por su color de piel, “sino también, acaso sobre todo, por la oscuridad de su lenguaje”. El Hombre Oscuro “se decía y se desdecía con la misma convicción, a menudo casi al mismo tiempo”, además “avanzaba y retrocedía en

la plática como si el interlocutor estuviera al tanto de los extremos, tanto en el pasado como en el futuro, que sostenían la médula de su relato” (Rivera Garza, 2008, p. 183). El lenguaje del Hombre Oscuro se organiza alrededor de la colindancia de elementos y dinámicas disímiles; quizás por ello, porque es similar al poético, es que la poeta se enamoró de él.

Por último, además de evidenciar su dinámica en varios de los elementos que hemos revisado del cuento, la traducción es el eje de tres de las secciones de “Autoetnografía del otro”. El apartado VIII se titula “Cita textual en dos idiomas [traducción de la autora]” (Rivera Garza, 2008, p. 36). Allí, la narradora incluye un fragmento de un texto en inglés, “*Dissolution and Reconstitution of Self. Implications for Anthropological Epistemology*”, de Dorinne Kindo, y su correspondiente traducción al español, que realiza la protagonista. En un primer momento, la sección se presenta transparente: hay dos citas directas, una del texto original en inglés y otra de la traducción al español. Pero la frase entre los corchetes, que aparentemente especifica y aclara, complejiza la lectura. Si uno de los textos es traducción del otro, desde su composición no se puede hablar de “cita directa”. Es decir, lo que se presenta como una reproducción textual, en realidad, en sí mismo es una interpretación, una lectura y reescritura entre otras varias posibles.

El contenido de la cita es también interesante de examinar. Kindo, traducida por la narradora, dice: “Escribir etnografía le ofrece al autor la oportunidad de reencontrarse con el otro de manera «segura», así como de hallar significado en el caos de la experiencia vivida a través de la reordenación del pasado”. La escritura etnográfica se basa, para ambas antropólogas, en la reelaboración de las

experiencias, para encontrar “significado en eventos cuya importancia era más bien elusiva en el momento en que se estaban viviendo” (Rivera Garza, 2008, p. 36). La escritura etnográfica, entonces, está lejos de representar de forma directa la realidad vivida, implica un proceso de reordenación, de composición, para garantizar cierto significado. La escritura etnográfica (literaria) reescribe y traduce para construir sentido (científico, estético).

En la sección “XXI. Mujer traducida: el libro procesual”, la narradora cuenta de qué manera *Translated Woman. Crossing the Border with Esperanza’s Story*, de Ruth Behar y Esperanza Hernández Sánchez, la impactó. La lectura comenzó por obligación, como un libro más de la bibliografía para uno de los exámenes durante su carrera, pero rápidamente se trastocó en placer, emoción, perplejidad, incredulidad. La narradora leyó en una noche la historia de Esperanza, una vendedora ambulante de Mexquitic, San Luis Potosí, registrada y traducida por Ruth, la autoetnógrafa, a partir de varias charlas entre ellas. Esperanza y Ruth le enseñaron que “la investigación no tenía que ser rígida ni solemne ni aburrida”, que “los libros o son dialógicos o no son o son otra cosa” (Rivera Garza, 2008, p. 49). Si en la anterior sección la antropóloga establece que la escritura reelabora y traduce, aquí expande esa idea y plantea que todo libro se compone necesariamente a partir de la interacción con otras voces, del ida y vuelta de discursos, historias y cuerpos más allá de cualquier frontera geográfica, idiomática, social, cultural, temporal, etc. “Con capítulos que partían de la historia misma de Esperanza [...] y luego conducían hasta la antropóloga reflexiva que supo, y quiso, dar la cara, las dos me mostraron lo que es un libro procesual” (Rivera Garza, 2008, p. 49), explica la narradora y destaca el aspecto del libro como un pasaje e

intercambio constantes, como un proceso de reelaboración, expansión y transposición que opera de manera permanente. “Esperanza y Ruth pusieron de manifiesto lo que la inteligencia abierta-al-otro puede hacer: abrir ventanas. Y herir” (Rivera Garza, 2008, p. 49), abrirse al otro, en discurso, en cuerpo, habilita nuevas instancias, rompe aislamientos, construye sentidos, pero también hiere. Abrirse en y con el/la otro/a es lo que lleva adelante la poesía, la cual “marca el cuerpo” y “daña” (crg, 2004c). Literatura y antropología una vez más colindan en discordancia.

La última sección que examinaremos es la XXIV, titulada “Retro-traducción”. La narradora cuenta la historia que se desplegó luego de la publicación de *Translated Woman*. Se explica que fue reeditado y que “no sólo encontró su camino fuera las universidades y hacia otros lugares tan impensables como las celdas de ciertas cárceles anónimas, sino que también se adaptó al teatro” (Rivera Garza, 2008, p. 54). Como la literatura en la poética de Rivera Garza, el libro de Ruth y Esperanza se expande más allá de sí mismo y llega hasta espacios fuera de su supuesta especificidad. “El libro, después, hizo el viaje de regreso del inglés, al que fue traducido, hacia el español, la lengua «original». Se trató, sin duda alguna, de una retro-traducción” (Rivera Garza, 2008, p. 54), toda escritura es una traducción, toda escritura en algún momento traza la trayectoria de vuelta a su origen, “un origen que era, desde el inicio, el falso inicio” (Rivera Garza, 2008, p. 54). La traducción termina siendo un camino de dos vías: el sistema semiótico interpretante se vuelve interpretado y viceversa. Todo origen es un punto de llegada, y todo aparente final es, a su vez, el inicio de otra trayectoria.

Varios personajes traducen en *La frontera más distante*. La Mujer de los Cárpatos se encuentra con un soldado foráneo cuya escritura le resulta incomprensible, “pero no así la lengua con la que se dirigió hacia mí” (Rivera Garza, 2008, p. 95). En “Fuera de lugar”, la narradora es la “foránea” y, al desconocer la lengua del inhóspito e invernal lugar donde ha quedado varada, debe apelar a un muchacho que conoce su idioma y que oficiará de su traductor (Rivera Garza, 2008, p. 109)⁷.

La Detective, en “Estar a mano”, cuenta el caso de una mujer que literalmente, voluntariamente, le dio su mano a un hombre que se la pidió. La mujer manca le pide a la Detective que encuentre su mano, pero el Joven Ayudante de la policía no está muy seguro, ya que no encuentra un delito en toda aquella acción. “Supongo que el crimen”, le contesta la Detective, “reside en el uso, acaso intencionalmente impreciso, de la literalidad, ¿no te parece? Míralo así. Una mujer, joven y bonita [...], entiende metafóricamente una petición que ha sido planteada, sin que ella lo sepa así, de manera literal” (Rivera Garza, 2008, p. 139). El crimen acaso sea que se ha ejecutado una mala traducción entre lo literal y lo metafórico, que es otra manera de decir lo real y lo literario. Una metáfora termina dañando un cuerpo, una metáfora es ejecutada “en la vida real”.

En “El perfil de él” leemos que la Electrocutada “había escrito largos poemas mórbidos a lo largo de su vida, excepto hacia el final”. La Detective lee las copias de los manuscritos que la poeta le había enviado a su hermana y constata que, efectivamente, “el tono de la poeta había cambiado”. Los temas parecían ser los mismos (el desamor, la muerte, el aislamiento, la vejez), “pero las palabras

⁷ Cuando la Detective llega a la taiga en *El mal de la taiga* debe contratar a un traductor, cuyo papel de

mediador se verá reflejado en la construcción del relato.

con las que los tocaba se movían a un ritmo diferente sobre la hoja”. Los poemas de la Electrocutada, “de súbitas líneas largas, decían, de repente, otras cosas”. Los textos “hablaban otros idiomas”, se “dirigían a otros tipos de lectores” (Rivera Garza, 2008, p. 171). Los últimos poemas de la Electrocutada trataban los mismos temas y estaban escritos en español, pero para quienes no compartían el nuevo código que se ocultaba detrás de las palabras, parecían diferentes, como si estuvieran en otra lengua imposible de traducir. La hermana de la víctima pregunta qué “provoca que una mujer escriba, de repente, de otra manera”. La Detective le responde: “El amor, por supuesto” (Rivera Garza, 2008, p. 171). El código secreto del amor, que solo pueden descifrar los amantes, será central en “El último signo” y en *El mal de la taiga*, por ejemplo.

“El último signo” es el anteúltimo cuento de *La frontera más distante*. El Hombre del Árbol recurre a la Detective, porque ha desaparecida Xian, su amante, luego de ser engullida por un remolino de polvo y hojas que se levantó inesperadamente en el momento en que se iban a encontrar. La Detective revisa el departamento de Xian y allí encuentra un diario íntimo que “contenía una suerte de escritura en dos letras distintas que la intrigaba” (Rivera Garza, 2008, p. 203). La policía lee el texto y concluye que “el diario en el que se inscribían los deseos de los amantes era, a su vez, acaso sobre todo, el origen de nuevos deseos”. El diario era “una especie de motor”, “una máquina” de “deseos de

fusión” (Rivera Garza, 2008, p. 204). Ese deseo de fusión del que habla el diario se ve en la propia escritura, ya que si bien el texto está compuesto de dos escrituras “resultaba imposible saber cuál pertenecía al hombre, cuál le pertenecía a la mujer”. Las dos escrituras se funden, de confunden, intercambian sus autorías. “Resultaba imposible saber quién le hacía qué a quién, quién se dejaba hacer, quién deseaba, quién deseaba más” (Rivera Garza, 2008, p. 206). Ante el pedido de su Ayudante de que le explicara esa afirmación, la Detective desarrolla: “Nunca sé quién es el sujeto de la oración” (Rivera Garza, 2008, p. 206). Si la puesta en cuestión de la narración en los poemas de *La muerte me da* se traduce en una omisión del verbo, la fusión de los amantes en el diario se transpone en el enmascaramiento del sujeto, en el ocultamiento de la identidad, de la autoría⁸. Hay dos escrituras, pero parece ser un solo individuo:

un hombre y una mujer que escriben las palabras de su mutuo daño, [...] un hombre y una mujer dictándose su pena, su deseo, su espera. [...] Sólo así podía explicarse que el diario, que la escritura del diario, constituyera, a la vez, la revelación más íntima y el enmascaramiento perfecto de los dos (Rivera Garza, 2008, pp. 209-210)

La indistinción de las escrituras, la efectiva indeterminación del sujeto de las oraciones, los deseos de traspasar cualquier frontera identitaria se transponen también a los cuerpos. La fusión de los sujetos en lo escritural se encarna. La Detective descubre que ambos amantes

⁸ En las páginas del diario, leemos textos como el siguiente:

Tocar tu muslo. Macerar tu muslo. Triturar tu muslo. Marcarlo como se marca la piel muerta.

El calor del hierro. La fuerza del hierro. La inscripción. El grito. La súbita inhalación. La exhalación que tiembla.

Tocar mi muslo. Marcar mi muslo. Triturar mi muslo. Marcarlo como se marca la piel muerta. Revivirlo.

El muslo. El destierro [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2008, pp. 205-206).

tienen tatuajes escritos en nushu, una lengua secreta producida por las mujeres de la provincia china de Hunan que, desde el siglo III, se transmite de generación en generación. Un código secreto que solo pueden descifrar los amantes, que son uno en escritura y en cuerpo, que diluyen la diferencia entre el yo y el tú. En otro fragmento del diario, leemos: “*Tú en lugar de mí: yo en el lugar tuyo. / In-tu-yo: en ese lugar. Si fueses de la China. / Un lugar húmedo: tu-yo*”. [en cursiva en el original] (Rivera Garza, 2008, p. 210). Los amantes alcanzan el límite de la lengua, la gramática no puede dar cuenta de sus cuerpos y de su deseo, por lo tanto, van hacia fuera de sus normas porque ellos fueron hacia afuera de sí mismos. Para representar su experiencia en el mundo deben crear nuevas palabras: “in-tu-yo”, “tu-yo”.

La indiferenciación entre los dos amantes, en este caso hombre y mujer, se presenta también en “El gesto de alguien que está en otra parte”. El texto está compuesto de quince secciones, algunas de las cuales tienen un narrador heterodiegético y otras una voz narradora autodiegética. La voz que narra como protagonista su propia historia, evita cualquier identificación con algún género. Sabemos que la relación es entre un hombre y una mujer, porque el narrador heterodiegético así los denomina, pero no sabemos cómo los personajes se perciben. En la primera sección, “In situ”, leemos: “Es en el sexo. [...] Hay un cuerpo dentro de otro. Hay un cuerpo dentro de otro. [...] Todo ocurre en el sexo” (Rivera Garza, 2008, pp. 85-86). Un cuerpo está dentro de otro, dos cuerpos que se imbrican, que no se distinguen. En un determinado momento, la voz narradora dice:

El dolor en el culo no era insoportable, pero lo tenía que notar. Un solo día, es cierto, pero el ardor me recordaba sus manos larguísimas. Sus dedos alargados. Me traía a la mente la frase *el hombre penetrado* [en

cursiva en el original]. El titubeo. La oscilación (Rivera Garza, 2008, p. 87).

¿Quién tenía que notar el dolor en el culo?
¿La voz narradora o el otro sujeto? La frase de “el hombre penetrado” bien puede ser dicha por quien efectivamente fue penetrado o por quien ejecutó la penetración. De hecho, la disolución entre quien realiza la acción y quien la recibe se destaca aún más en la sección que precisamente se llama “Doble penetración”: “Le dijo eso precisamente. Le dijo que había presenciado su placer; que lo había provocado” (Rivera Garza, 2008, p. 88). El hecho de provocar placer se entiende en la misma acción que provocarse placer.

Expansión más allá de los límites

En “La página cruda”, Rivera Garza (2010) sostiene: “Pero un verdadero libro no tiene por qué comunicar un mensaje, puesto que para eso ya están los anuncios de la televisión, los manuales de instrucciones, los manifiestos políticos. La claridad y el entendimiento no son responsabilidad de la escritura” (p. 16). Así como la reescritura desestima la idea de la versión final de un texto, la cual supone un sentido cerrado, único y unificado, con vistas a que no haya ambigüedades en su interpretación, la expansión también desestabiliza la idea de claridad, de transparencia, ya que, al ejecutar pasajes hacia otras disciplinas, medios, regímenes de expresión inevitablemente se complejiza no solo su comprensión, sino también su composición.

Rancière (2010) explica que en la actualidad del arte contemporáneo “todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes” (p. 27). Andrade *et al.* (2021) toman en consideración dicho planteo y exponen

que, en algunas prácticas artísticas y literarias latinoamericanas contemporáneas, “esa expansión resultó en una insistente erosión de toda idea de especificidad de un medio al utilizar varios soportes y materiales”. Este proceso de desgaste hace posible observar “una salida de la especificidad, de lo propio, de la propiedad, y una expansión de los lenguajes artísticos que desbordan sus muros y barreras de contención”. Andrade *et al.* destacan que esa “apuesta por inespecificidad se encuentra también en el interior de lo que podríamos considerar un mismo lenguaje o soporte” (p. 262).

La dinámica de expansión que opera en la literatura de Rivera Garza, a la vez que se enmarca en el contexto descrito por Rancière y Andrea *et al.*, responde a los lineamientos de la poética de la escritora mexicana, los cuales han guiado desde el inicio su producción literaria (el cruce con el género discursivo médico y/o científico y sus materialidades en *La más mía* y *Nadie me verá llorar*, por ejemplo). La serie de textos que se vinculan al universo ficcional de la Detective (*La muerte me da*, *La frontera más distante*, *Las Afueras*, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, *El mal de la taiga*) evidencian de forma más patente la expansión, sobre todo porque las estrategias transmediales han construido un mismo mundo de la historia que vincula todas las producciones de diferentes medios y regímenes de expresión. La literatura de Rivera Garza, a partir de los pasajes y expansiones entre escrituras impresas y digitales, “se convierte, por tanto, en una obra que atraviesa las fronteras de los formatos y los medios, y cada fragmento textual aparece disgregado a la espera del lector participativo” (Sánchez-Aparicio, 2014, p. 69).

El procedimiento de reescritura pone en duda la completitud del texto, su fin, asume como parte central del proceso de

composición textual a la recursividad, así como desestabiliza la idea de originalidad y autoría individual. La expansión disuelve cualquier límite disciplinar, genérico y/o medial, ya que permite entender que la literatura problematiza su especificidad y pertinencia y se descentra para ejecutar pasajes de ida y vuelta hacia espacios, regímenes de expresión y lenguajes otros. A su vez, la reescritura y la expansión necesariamente requieren la traducción entre, por lo menos, un sistema interpretante y un sistema interpretado.

El análisis del espacio de “Las Afueras” en los cuentos de *La frontera más distante* permite examinar cómo son reelaborados y tensionados los límites (identitarios, sexuales, lingüísticos, textuales, etc.). Los pasajes entre lugares, formatos y medios que llevan adelante las voces narrativas y los personajes en los relatos requieren, necesariamente, un proceso de traducción. Dos años antes de la publicación de *La frontera más distante*, en el ensayo “La escritura solamente”, Rivera Garza (2006) propone el concepto de “escribir en-traducción”, el cual consiste en “utilizar recursos y retóricas propias de una lengua y aplicarlas a otra, descontextualizándolas, de alguna manera extrañándolas la una a otra, eso es escribir en-traducción” (p. 81). La traducción, en la literatura de Rivera Garza, es más que una temática, que una migración de un sistema a otro, es una manera de entender la composición, es una determinada forma de escritura: se escribe en y a partir del proceso de traducción. La escritura “en-traducción” es discordante, opera contra cualquier intención de pretendida “transparencia”. Un texto literario que despliega al proceso de traducción como parte de su poética necesariamente se opone al realismo mimético, y eso es lo que hacen los textos de Rivera Garza.

Referencias

Andrade, A., Santos, A. C., Costa, A., Garramuño, F., di Leone, L., Miranda, W. M., Gutiérrez, R., Antelo, R., Marques, R. y Vidal, P. (2021). *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas latinoamericanas en tiempo presente* (C. Pedrosa, D. Klinger, J. Wolff y M. Cámara, Eds.; M. G. Torres, S. Rodríguez y L. González, Trads.). EME Editorial.

Bajtín, M. (1989). La palabra en la novela (H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Trads.). *En Teoría y estética de la novela* (pp. 77-236). Taurus.

Blanco, M. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*, 38, 169-178.

Cantú, I. (2010). El margen como centro: Exploración del espacio en dos cuentos de La frontera más distante de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 267-281). Ediciones Eón, The University of North Carolina at Chapel Hill, UC Mexicanistas.

Carrillo Juárez, C. D. (2013). Tras la significación como enigma en *La frontera más distante*. *Graffylia*, 16-17, 143-151.

crg. (17 de julio de 2004a). Los libros, inverosímiles. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/07/>

crg. (9 de septiembre de 2004b). Las no-novelas (que es otra forma de decir sí-velas). *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/09/>

crg. (29 de septiembre de 2004c). Velarde y el síndrome de carpo. *No hay tal lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004/09/>

Cruz Arzabal, R. (2019). La multiplicidad, el cuerpo: Líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza. En R. Cruz Arzabal (Ed.), *Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (pp. 137-165). Universidad Nacional Autónoma de México.

Estrada, O. (2010). Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto* (pp. 137-155). Ediciones Eón, The University of North Carolina at Chapel Hill, UC Mexicanistas.

Feliu i Samuel-Lajeunesse, J. (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: El caso de la autoetnografía. *Athenea Digital*, 12, 262-271.

Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, Trad.). Taurus.

Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes*. Siglo XXI.

Gómez, V. P. (2019). Máquinas de (de)codificar. Expansiones de la traducción en la literatura digital latinoamericana. Perífrasis. *Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10(20), 94-116.

Hind, E. (2003). Entrevista con Cristina Rivera Garza. En *Entrevistas con quince autoras mexicanas* (pp. 185-197). Iberoamericana–Vervuert.

Huntington, T. (11 de marzo de 2020). *La verdadera historia de la muerte de Rosario Castellanos*. Literal. <https://literalmagazine.com/la-verdadera-historia-de-la-muerte-de-rosario-castellanos/>

Jakobson, R. (1984). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción (J. M. Pujol y J. Cabanes, Trad.). En *Ensayos de lingüística general* (pp. 67-78). Ariel.

Kozak, C. (2017). Literatura expandida en el dominio digital. *El taco de la brea*, 4(6), 220-245.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44.

Lámbarry, A., Sánchez Carbó, J., Carrillo Juárez, C. D. y Hernández Quezada, J. (2015). La cuentística de Cristina Rivera Garza o la dispersión narrativa desde el posestructuralismo. En A. Palma Castro, C. Quintana, A. Lámbarry, A. Ramírez Olivares y F. A. Ríos Baeza (Eds.), *Cristina Rivera Garza: Una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (pp. 103-122). Ediciones EyC.

Medina Arias, A. C. y Giovine Yáñez, M. A. (2021). Traducción intersemiótica e intermedial. En S. González Aktories, R. Cruz Arzabal y M. García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 53-60). Universidad Nacional Autónoma de México.

Olaizola, A. (2019). Las heroínas transmediales de Alba Cromm, de Vicente Luis Mora, y *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza. *Cuaderno 91. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, XXII(91), 65-78.

Olaizola, A. (2020). Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: Trayectorias transmediales de una heroína errante. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 24(117), 85-102.

Olaizola, A. (2021). Escritura en migración: Transmedialidad y poética en Cristina Rivera Garza. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 24(142), 137-153.

Olaizola, A. (2023). Una historia digital que no se cuenta del todo: Las Afueras, de Cristina Rivera Garza. Cuaderno 202. El camino de la heroína en las fronteras de la hipermedia. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 26(202), 71-86.

Pauls, A. (2012). El arte de vivir en arte. En *Temas lentos* (pp. 166-184). Literatura Random House.

Quintana, C. (2016). *Cristina Rivera Garza. Une écriture–mouvement*. Presses universitaires de Rennes.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dillon, Trad.). Manantial.

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. (2007). Introducción. Escribir un libro que no es mío. En C. Rivera Garza (Ed.), *La novela según los novelistas* (pp. 9-16). Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Rivera Garza, C. (2008). *La frontera más distante*. Tusquets.

Rivera Garza, C. (2010). La página cruda. En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 15-17). Eón.

Rivera Garza, C. (2021). Prólogo: Ahora mirarás el mundo como lo veo yo. En *Andamos perras, andamos diabras* (pp. 12-19). Dharma Books.

Ruffinelli, J. (2010). Cristina Rivera Garza sin fronteras (Borradores de una aproximación intentada). En O. Estrada (Ed.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (pp. 260-266). Ediciones Eón, The University of North Carolina at Chapel Hill, UC Mexicanistas.

Sánchez-Aparicio, V. (2014). Y en el principio era Tlön: Transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*. Monográfico: Universos transmedia y convergencias narrativas, 3(1), 61-80.

Speranza, G. (2006). *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama.

Valdez, C. G. (2008). Expresión autoetnográfica: Consciencia de oposición en las literaturas de los Estados Unidos. *Revista de Antropología Social*, 17, 73-94.

Vidal, P. (2021). *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas latinoamericanas en tiempo presente* (C. Pedrosa, D. Klinger, J. Wolff, y M. Cámara, Eds.; M. G. Torres, S. Rodríguez y L. González, Trads.). EME Editorial.