



Lo anterior de Cristina Rivera Garza:
novela como inquisición ficcionalizada

Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez

Universidad del Claustro de Sor Juana
ccarrillo@ucsj.edu.mx

Resumen: *Lo anterior* es una novela metaficcional de la escritora Cristina Rivera Garza. Este trabajo expone la forma de representación del espacio, la relación entre realidad y ficción, la polifonía y el juego de focalizaciones que sirven a la autora para inquirir por el momento previo a la articulación de una narración. El último apartado busca insertar esta novela en una tradición narrativa mexicana que hace de la ficción su propio tema.
Palabras clave: metaficción, Rivera Garza, espacio abismado, realidad ficcional, narrativa mexicana

[...] y
escribo
viéndome
escribir
que
recuerdo
haberme
visto
escribir
que
recordaba
haberme
visto
escribir
que
escribía.
Salvador
Elizondo,
“El
grafógrafo”

Cristina Rivera Garza, escritora mexicana, afirma desde el inicio de *Lo anterior*: “Todo empieza en realidad por querer saber más”, frase que se repite en el último capítulo con el verbo conjugado en tres personas gramaticales: *yo quise saber más, ella quiso saber más, tú quisiste saber más*. Si parece que la necesidad de saber hace referencia a la pregunta sobre cómo es que inicia el amor; en realidad, da pie a indagar cómo, cuándo y dónde comienza la escritura. El amor es sólo el pretexto. La acción de la novela se desarrolla como un intento de autorreconocimiento en el que un autor -o autora- ficcionalizado funge como un observador extrañado de sí mismo.

Rivera Garza establece en esta novela publicada en 2004 una conexión entre amor, escritura y reflexión y, por ello, vuelve recurrente a la frase anotada en un papel arrugado: “El amor siempre ocurre después, en retrospectiva. El amor es siempre una reflexión”. Así, segura de que el amor es una construcción, indaga en el momento previo a que comience a hilarse una historia de amor. Se propone detenerse en acciones aparentemente insulsas a partir de las cuales se suscita una narración. En este trabajo me interesa indagar la autorreferencialidad y el espacio abismado, la problematización de las relaciones entre realidad y ficción, la polifonía y el juego de focalizaciones y, finalmente, esbozar su genealogía en la narrativa mexicana metaficcional.

Autorreferencialidad y espacio abismado

La novela avanza sobre la línea de la inestabilidad de identidades que llevan a preguntar: ¿quién escribió el mensaje que contiene el papel arrugado?, ¿quién habla?, ¿quién escucha?, ¿quién escribe?, ¿quién pregunta?, ¿qué fue lo que comenzó en el desierto? Las preguntas remiten al texto mismo y no a un referente exterior. La opción es hurgar en la misma narración, que describe a una mujer siempre preguntándose, un médico que la cuestiona y un hombre que imagina que tiene que recordar algo que ha olvidado. Pero la narración no se teje con una historia única. Una, con la que comienza, es la historia de una mujer que lleva a su casa a un hombre moribundo que encontró en el desierto y, con quien ella cree, coincide en saber que el amor es una reflexión. Dos, la del hombre que imagina a una mujer de *otro planeta* y a la Mujer enamorada. Tres, la del Hombre del Restaurante y la mujer que escribe lo que él dice. Cuatro, la de una mujer y un hombre en una terraza vistos por otro hombre. Éstas son, en realidad, las posibles historias con las que sopesa la autora implícita:

—Éste es el inicio -le murmura al oído-. Hoy, el hombre del desierto me ha contado el inicio. [...]

—¿Estás segura?

—¿De qué?

—De que éste es el inicio. [...]

—No -susurra-. En realidad no estoy segura de eso. [1]

En el intento de los propios personajes por entender y articular su situación se imita el de una autora por construir su texto. Los personajes de *Lo anterior* no son sino actantes que están desvinculados de rasgos individuales -con excepción de las señas particulares del hombre del desierto- cumplen con la función que permite a la autora implícita expandir las posibilidades. Son, en todo caso, personajes esgrimidos sólo como posibilidades. [2] Funcionan como hipótesis de la autora ficcional y perceptiblemente se desenvuelven de una manera extraña en un espacio casi sin determinaciones: el desierto, una habitación, una terraza, un restaurante, una ciudad que decide llamar Nueva Orleans.

Estos lugares se convierten, no en puntos de referencia externa, sino en espacios casi abstractos de interacción de los personajes como se confirma al leer:

La urgencia la llevaba siempre ahí, a la orilla de la orilla, ahí donde la tierra adquiriría la faz de otro planeta. Pensaba en Urano. Pensaba en Saturno. Pensaba en lugares que no conocía y se los imaginaba en todo detalle. Luego cerraba los ojos y los veía. Los creaba. Se iba a vivir a ellos. Se confirmaba a sí misma. Presenciaba la develación de su propia hipótesis. Su propia posibilidad. (Rivera Garza, 2004: p. 15)

Si la acción que desarrolla en cada historia es una hipótesis especular que le permite mirar en diversas circunstancias la acción de escribir, entonces necesita crear el espacio adecuado - ¿verosímil?- para situarla. La descripción de cada espacio es mínima, sólo está esbozado en tanto posibilita la acción o, aún más, en tanto sugiere o metaforiza una acción. Si en cualquier novela hay que elegir el espacio acorde a la

acción, en ésta se percibe de inmediato porque todo los elementos narrativos están dispuestos con gran economía.

Desde el inicio del primer capítulo el desierto queda marcado como el espacio adecuado para percibir, observar o encontrar algo diferente:

Al inicio, cuando ya se encontraba en su campo de visión pero no en el de su conciencia, supuso que se trataba únicamente de la sombra de una roca. Se aproximó poco a poco, con el rostro detrás de la cámara, apretando el disparador una y otra vez. Sin saber. (Rivera Garza, 2004: p.13)

En toda la novela se propone llevar ciertas imágenes *fotografiadas* a la conciencia para comprender cómo inicia la historia amorosa. De hecho, retoma esto mismo en el quinto capítulo de la novela -consta sólo de seis-, pero ahora recordado por la narradora-personaje y no por un narrador objetivo:

Al inicio, cuando ya se encontraba en mi campo de visión pero no en el de su conciencia, supuse que se trataba únicamente de la sombra de una roca. (Rivera Garza, 2004: p. 159)

Adelante, en este mismo capítulo titulado “Antefuturo”, insiste en esta misma acción, pero ahora contada por otro narrador-personaje, el hombre del desierto:

Al inicio, cuando ya me encontraba en su campo de visión pero no en el de su conciencia, supuso que se trataba únicamente de la sombra de una roca. (Rivera Garza, 2004: p. 162)

Una vez más vuelve al comienzo de todo pero desde la voz de un narrador aparentemente omnisciente -quizá la narradora-autora- que habla directamente a la mujer de la fotógrafa:

Al inicio, cuando ya se encontraba en tu campo de visión pero no en el de tu conciencia, supusiste que se trataba únicamente de la sombra de una roca. (Rivera Garza, 2004: p. 165)

Por último, se convierte en una conclusión que recoge la experiencia de haberla observado desde diferentes focalizaciones que ha hecho del relato:

Al inicio, sólo estás tú solo, en su campo de visión, en su campo de conciencia, deseando saber más. (Rivera Garza, 2004: p. 167)

Para este momento lo que ve y aquello de lo que tiene conciencia forman el único campo de entendimiento de la fotógrafa, después de que ha vuelto sobre las *imágenes* escogidas para observarlas una y otra vez. Es decir, se lleva a cabo un proceso de reflexión y reconocimiento mediante imágenes que responden a un mismo intento de conocimiento.

Las acciones se corresponden: fotografiar se corresponde con la acción de elegir imágenes o inicios posibles de una historia, buscar respuestas a las preguntas básicas de un autor se corresponde, a su vez, con la acción de un especialista que busca en la conciencia. El tercer actante en la historia de la fotógrafa y el hombre del desierto es un médico -tenía que serlo- que la obliga a preguntarse por su acción, el que la pone frente a una pared en blanco para definir identidades e intenciones. Es el actante que le permite cuestionarse frente a la hoja en blanco mientras escribe:

El médico le pregunta si quien habla es una mujer o un hombre. [...]

— ¿Quién está detrás de la tercera persona? -vuelve a preguntar-. ¿Es una mujer o un hombre?

La mujer flexiona los codos y coloca la barbilla sobre sus palmas abiertas. Piensa. Ve hacia la pared. El color blanco. Tiene cara de estar evaluando opciones de vida o muerte.

—Es un hombre -susurra primero. La voz dentro del trance de sí misma-. O una mujer. (Rivera Garza, 2004: p. 38)

Así como la hoja en blanco es espacio para reflexionar, incuestionablemente la mente también es un espacio para ello:

—Supongo -le susurra-, que el hombre está tratando de salirse de ahí.

—¿Del desierto?

Los dos callan apenas unos segundos mientras imaginan la silueta rocosa del desierto.

—De dentro de su cabeza -murmura con cierta pesadez en la voz. (Rivera Garza, 2004: p. 64)

El desierto es un espacio de la realidad ficcional del texto, la mente del hombre es un espacio de su imaginación, tan ficcional como la realidad del desierto textual o la hoja escrita. Hay que recordar que la ficción es un discurso mimético que construye un universo de experiencia mediante el lenguaje y en el que se guarda una relación de verosimilitud con el referente.

¿Cómo construye Rivera Garza el espacio de *Lo anterior*? Puesto que son varias historias, los lugares varían pero conforman un espacio abismado. Unas están incluidas en otras:

Ésta es la historia de cómo una mujer está siendo tocada por la muerte.

Y la historia de una mujer que visita otro planeta.

Y la historia de una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer.

Esta historia contiene a las tres anteriores.

Es la historia de una terraza (que es el comienzo).

La historia diminutiva de la resolana (que es otra manera de decir tu muerte).

Esta historia contiene a las cinco anteriores. (Rivera Garza, 2004: p. 161)

La historia formada por varias historias las contiene en tanto espacio verbal en el que se incluyen historias que responden al mismo intento de concretar el inicio de la

historia. Podría parecer que se trata de la llamada estructura de *cajas chinas*; sin embargo, como propone representaciones diferentes de una misma acción que casi llegan a identificarse es mejor precisarla como una estructura en abismo. La historia del hombre de la carretera que siempre pregunta para establecer la identidad de la Mujer de otro Planeta, se relaciona estrechamente con la del médico y la fotógrafa. Como se advierte, preguntarse para establecer identidades se convierte en la constante de las historias ubicadas en un espacio abismado, es decir, el espacio se vuelve un recurso especular íntimamente conectado con la búsqueda ficcionalizada de una autora.

De hecho, en varias ocasiones metaforiza sobre el relato identificándolo con una habitación y lo llama “recámara fresca de la conversación”, “habitación de las palabras”, “cuarto de la conversación” y hacia el final de la novela afirma:

Pero el hombre imaginado por mí ha seguido a la mujer que, después de un intercambio parco de palabras, lo ha invitado a ver el atardecer desde la terraza de su casa. (Todo esto dentro de mi imaginación, que es o puede ser un cuarto, cuando no tengo más, ninguna otra cosa por hacer.) (Rivera Garza, 2004: p. 148)

Sin lugar a dudas, el lenguaje se convierte en la posibilidad de crear un espacio ficticio en el que ocurren acciones imaginadas que remiten a la acción fundamental de crear una historia que, finalmente, muestra la re-creación de un autor ficcional. En una entrevista a Rivera Garza, Jorge Luis Espinosa le pregunta si el amor ha sido una de sus “búsquedas por explorar lo inexorable” y como parte de la respuesta dice:

[...] en *Lo anterior* el fenómeno amoroso se convierte en el terreno mismo de la pregunta de la escritura. Esta no es una novela que se ubique dentro de la narrativa amorosa. Mi libro no pretende explicar nada del amor. [3]

La estructura de la novela crea un espacio que fuerza a la historia a apresarse los momentos iniciales de creación que son escurridizos a la narración. Para forzar al lenguaje a contar una historia que se resiste a ser contada como historia, Rivera Garza detiene con recurrencia la consecución de la acción y al volcarla sobre ella misma enfatiza el espacio sobre el tiempo. El tiempo describe una espiral al detener voluntariamente el avance hacia otro momento de la acción que no sea el cuestionamiento por ella misma. Por esta razón, la escritora mexicana afirma: “Creo en un lector que guste de aventarse a las palabras como si fueran abismos, un lector que tenga tolerancia por la incertidumbre, un lector con capacidad de asombro, que no necesita saber o asirse de... para lograr entrar en la historia”. [4]

Las palabras se vuelven extensión, espacio para tocar en su superficie y para entrar en ellas. Insisto, *Lo anterior* es una reflexión sobre las posibilidades creativas del lenguaje. No sólo se detiene en imágenes iniciales, también reflexiona y conjetura sobre ciertas palabras: resolana, sargazo, nada, boca y hoyar. No resulta inverosímil que afirme en la enumeración que di arriba de las historias: “*Es la historia de una terraza (que es el comienzo). / Es la historia diminutiva de la resolana (que es otra manera de decir tu muerte)*”. (Rivera Garza, 2004: p. 161)

Ciertas palabras se convierten en abismos en los que hay que entrar para descubrir algo más:

—¿Y qué cuentas de la alienígena bípeda?

—Nada -decía con voz baja, acentuando la atmósfera enrarecida de su relato-, ya sabes que con ella sólo pasa eso, nada. La Nada. (Rivera Garza, 2004: p. 40)

Más adelante vuelve sobre la palabra *nada*, después de relatar que el “hombre hace el recuento de las historias, los puntos de partida y los puntos de llegada”:

Nada. Lo acontecido entre ellos cabía dentro de la palabra nada; desaparecía y cobraba forma dentro de los linderos de la palabra nada. Ahora, de cara al mar, con más conocimiento sobre los mecanismos del planeta ajeno, se lo podría decir. Ahora, después de nada, con esa respiración pausada de alguien que se encuentra, por fin, fuera de la nada, sí sería capaz de contárselo. Le diría: un ente (masculino, femenino, neutro, polimorfo) identifica a otro (masculino, femenino, neutro, polimorfo) y deciden (basados en datos apenas existentes) conocer lo que serían con la intromisión del otro. [...] Si se da, si ocurre el proceso sólo podría ser descrito cabalmente con la palabra nada. Si se da, si ocurre, el proceso sólo puede existir después. (Rivera Garza, 2004: p. 109)

La palabra *nada* es la que concentra, en apariencia, la idea de que sólo están puestos los elementos narrativos y no hay ninguna acción aún. Sin embargo, lo que Rivera Garza se ha esforzado por construir es un pre-proceso de un texto en el que la actividad fundamental es hacer un relato del relato. Hay un doble movimiento: entrar en las palabras, por una parte, y, por otra, tender relaciones que hilan frases quebradas y les den un sentido. Porque de lo que se trata es de poner en palabras los silencios y las intuiciones, por ello el hombre que observa al hombre del desierto y a la mujer en la terraza se pregunta:

¿Qué sucede en las cabezas de los dos cuando callan? ¿Cómo es que el silencio no aparece en las historias que oye después? Ese vacío, la aglomeración de todas esas palabras no dichas entre los dos, entre los tres, lo desasosiega. Un sobresalto. La duda. Atosigado por la duda vuelve a repetir la palabra resolana y, bajo su eco, vuelve a cerrar los ojos. (Rivera Garza, 2004: p. 87)

Las palabras, las frases, las historias insinúan el inicio de algo en la anécdota de *Lo anterior* y, en última instancia, conforman una narración abismada de los esfuerzos por crear una historia.

Lo anterior está formada por historias discontinuas que tienen como centro no una historia sino un intento, una búsqueda de articulación.

Polifonía y juego de focalizaciones

La novela metaficcional se caracteriza por introducir como ente ficcional al autor del texto, quien se pregunta por los mecanismos de construcción de la novela, incluyendo la tematización de la acción de los personajes. En la revisión que hace John Stubbs Brushwood de la metaficción en algunas novelas mexicanas dice:

[...] probablemente existen dos clases de identidad inestable, una que se aprecia en novelas que ponen en duda la realidad de lo que ordinariamente aceptamos como real, y una segunda que remite al

problema existencialista de la crisis de identidad. (Brushwood, 1985: p. 83)

En *Lo anterior*, el intento de estabilizar las identidades de los personajes e, incluso, del propio autor se vuelve punto central de la reflexión. Empieza por suponer que no hay una esencia de la autora-personaje que, por momentos, se asume en la posibilidad de ser varón. En el capítulo “Ventreloquist looking at a double interior, 1988” busca identificarse. La mujer es la que oye al Hombre del Restaurante y escribe lo que él dice. El autor es un él y no una ella, él es ahora el hombre de otro planeta, el que crea sonidos. “El sonido de un hombre que hace sonidos frente a una mujer que guarda silencio” (Rivera Garza, 2004: p. 119), es decir, él es el que produce ecos, ruidos y eufonías. La autora ficcional cede su puesto a un él, que todo lleva a identificarlo con el hombre del Restaurante de la Esquina que, a su vez, parece identificarse por momentos con el Hombre de la carretera:

El hombre hace el recuento de las historias, los puntos de partida y los puntos de llegada, pero por más que busca, por más que lo intenta de la manera más consciente posible, no se encuentra a sí mismo en ninguna de ellas. (Rivera Garza, 2004: p. 164)

La multiplicidad de voces que le permite a la autora ficcional focalizar el relato desde diversos ángulos la conduce, en el fondo, a saber algo más de ella como autora. En el proceso ella va descubriendo más de sí misma.

La autora ficcional experimenta preguntando sobre las identidades: ¿qué tal si el Hombre del Restaurante fuera el de otro planeta?, ¿qué implicaría que él fuera ahora la boca que pronuncia?, ¿si su doble interior fuera un hombre? Si es así, el hombre también está intentando entender, por eso:

Dice que todo tiene que ver con una habitación. Y una mujer. Y eso es lo único que me queda claro un poco después del inicio: todo aquello se lleva a cabo en una habitación y, dentro de ella, *ella* habla. Y ella puede ser la habitación o la mujer, da lo mismo. (Rivera Garza, 2004: pp. 130-131)

No importa si la habitación habla o la mujer porque ambas son imaginadas como un espacio de discurso. Y así, continúa:

La boca de una mujer. O esa pieza que actúa como la boca de algo. La entrada. El agujero original. La cavidad. El hombre del restaurante de la esquina pronuncia la palabra <boca> una y otra vez. (Rivera Garza, 2004: p. 132)

El que declare que “la voz traiciona a la escritura” propone que los personajes se están formando allí mismo en el proceso de la escritura sobrepasando la intención inicial de la que les está dando la palabra y, con ello, el ser, de alguna manera. Incluso los personajes son capaces de observar a la autora ficcional -aunque sin estar conscientes de su propia entidad ficcional-, como se lee en:

Dice que la mujer actuaba como la boca de alguien más. Luego se queda callado, observando a una mujer que habla sola del otro lado de la ventana del restaurante. La esquina del mal. La esquina donde los fantasmas del mundo deletrean el cuerpo de lo que no está. (Rivera Garza, 2004: p. 140)

Con esta puesta en abismo crea de nuevo esta sensación de implicación del ser: el hombre le cuenta a la Mujer que Escribe la historia de una mujer que crea entes inexistentes. A final de cuentas, ella está sola, pero, en una metalepsis, el personaje es capaz de verla a ella en la realidad ficcional. La autora quiere hacerse pasar por la voz de otro. Ahora se entiende mejor la afirmación de que es “la historia de una mujer que está contando la historia de un hombre que es sólo una mujer”. Rivera Garza crea una autora que está hurgando en la posibilidad de que la voz que ella imagina y oye sea la de un hombre.

La autora ficcional se concibe como una ventrílocua porque da voz a otro en su escritura. Ese otro surge de ella como voz rescatada del olvido, del que viene surgiendo desde hace dieciséis años. Supone, en su despliegue de posibilidades, que sea un autor el que está recordando y dando voz, el que sigue el ritmo de las palabras para desde ellas invocar las voces. Intercambia la función autoral con el Hombre del Restaurante, quien pronuncia la palabra boca, deja correr imágenes; pero al final de ese fragmento, la autora parece llegar a la idea de que es una mujer la que tiene esa función: “Esto es lo que pienso: una mujer. Por fin. Una mujer”. (Rivera Garza, 2004: p. 132) Ha llegado a una certeza sobre quién es la que habla en voz de otros.

Rivera Garza hace confluír la identidad inestable que caracteriza a la metaficción con la identidad inestable de los estudios género en los que no solamente se quedan en la afirmación de que en todo ser humano hay una parte femenina y una masculina sino que reconocen también el juego de la performatividad del género. Usa la metaficción y la teoría de género para cuestionar hasta dónde llega la construcción de una identidad. Sin pretender una proclama sobre algún asunto de género, Rivera Garza tematiza el asunto de elegir quién es la voz que narra como uno de los problemas de la escritura. Rivera Garza se reconoce en esa mujer que escribe lo que las voces le dicen. Supone una historia en libertad:

The writer is playing -when structuring narrative or when narrative is structuring itself- with life and death. (Rivera Garza, 2004: p. 156)

Cuando la autora ficcional imagina al otro como el ventrílocuo, el hombre explica: “Una voz que, siendo propia, se hacía pasar como de otro -dice y cierra la boca inmediatamente después. El sonido de la clausura de un libro”, (Rivera Garza, 2004: p. 151) un libro como boca de la cual emergen voces. El hombre comienza a experimentar lo que le cabe en la boca, lo que la palabra *boca* connota. La boca asociada a lo que cabe, como orificio, también en su capacidad de saborear y de allí concluye que es el espacio original del que emerge todo. Insinúa que el autor es una autora. Casi toda la novela se mueve en la insinuación, en el inicio del descubrimiento y de la articulación.

Muestra a los personajes en una confusión *anterior* a la definición de una historia. El proceso de aclaración produce la escritura misma. Rivera Garza ficcionaliza la dificultad de precisar una historia, determinar al narrador, de reordenar el tiempo y el espacio en la fragmentación y el cambio de miradas.

Realidad y ficción

Entre las otras preguntas ¿qué es la realidad? y ¿cómo es que se sabe que algo es cierto? se vuelven centrales. Puesto que la característica fundamental de una metaficción es la conciencia de su carácter ficcional, es decir, al mostrar su carácter autorrepresentacional y asumir que la realidad que representa es la inventada de

acuerdo a ciertas posibilidades está cuestionando la relación entre la ficción y la realidad. Si otro tipo de novela establece su campo de referencias acorde a las referencias externas jugando con la idea de que es una representación de la realidad, en este tipo se crea un campo de referencias que exhibe su re-creación.

Si no hay certeza de una realidad accesible al entendimiento, entonces hay que revisar la posibilidad de que la haya en la ficción. La metaficción implica que se han minado los fundamentos del conocimiento. Rompe la relación ingenua entre realidad y ficción y, así, se compromete con la idea de que la mimesis es radicalmente una representación y que el autor lo sabe y está comprometido en esa manera de articular el mundo que muestra.

En el caso de *Lo anterior*, se da por sentado que la única realidad es la textual. Lo que le interesa es su capacidad de nombrarla -nuevamente el interés está en las palabras-: “Si algún día te veo allá afuera, en la realidad, me gustaría saber como llamarte”, (Rivera Garza, 2004: p. 72) dice el Hombre que Imagina refiriéndose al afuera de la habitación de las palabras. Una manera de entender la realidad ficcional del personaje es entendiendo que hay un afuera del cuarto de las palabras, que correspondería a aquella en la que ha olvidado algo que recuerda. De la misma manera que en la realidad, la realidad ficcional también se distingue del sueño y de la imaginación.

Otra manera de referirse a la *realidad*, a la que distingue del espacio de la imaginación en la novela, es contraponiéndola con la vida normal:

Hay una vida en la cual no existe el hombre del Restaurante de la Esquina. A esa vida de vigiliias, sueños, conversaciones, trabajos, deportes, calles la llamo Mi Vida Normal. Nada en ella se ha transformado desde que hablo y me encuentro con el hombre que avanza siempre en contra de sí mismo [...] Su presencia es un agujero a penas en el mapa de esa vida normal (Rivera Garza, 2004: p. 145)

Para la narradora-autora la ficción se distingue, no tanto de la realidad, sino de la vida concebida como el conjunto de actividades cotidianas. No niega que la ficción forme parte de la vida, sino de la vida normal. Además de ésta, hay una realidad que es un espacio recreado a partir de las palabras, la que se compromete con el lenguaje y con la literatura. Es un espacio alternativo en el que inquiera algunas convenciones narrativas. El hecho de que la novela se ponga a ella misma al centro de su narración cuestiona sus procedimientos y las certezas narrativas del realismo literario.

Para la autora implícita la realidad exterior es en la que se realizan unas actividades y la realidad ficcional es en la que se imagina, se sueña, se recrea con el lenguaje. “Todo esto lo dice fuera del sueño, en el escueto espacio de la vida real”. La realidad es un espacio y la novela, otro: “Todo esto dentro de mi imaginación, que es o puede ser un cuarto, cuando no tengo nada más, ninguna otra cosa por hacer”, “todo relato escrito es, en realidad, una habitación” (Rivera Garza, 2004: pp. 148, 149)

Resulta entendible, entonces, que el primer capítulo de la novela se titule “Lo único cierto” y en él se pretenda establecer los elementos sobre los que se girará y con los que se responderá a preguntas como ¿qué ocurre antes? y ¿qué es lo sí empieza a suceder?; sin embargo, como ya se comentó, la novela propone otros inicios de historias que resultan ambiguas y, de repente, parecen que son la misma.

Sobre lo cierto y la credibilidad, ella dice al médico que lo que le dice es sólo una historia que no tiene por qué ser cierta ni tiene por qué creerla. El hombre se pregunta: “¿En qué momento lo que ocurre afuera de esa habitación oscura y fresca

se vuelve menos creíble que lo que ocurre dentro de ella?” (Rivera Garza, 2004: p. 67), se pregunta, pues, por el momento en que la verosimilitud hace más creíble la ficción que la realidad. Todavía más, parece que llega el momento en que no importa la credibilidad sino el disfrute de narrar e oír:

Está contento. Sí. Jovial. Debe tratarse de algo peligroso. La intimidad de las palabras. El acto singular de una voz. De repente, de lo único que tiene ganas es de sentir la frescura de ese cuarto umbroso donde una mujer sin nombre lo deja tocar el lenguaje de una historia que le pertenece a un hombre del desierto. Se ve las manos. Las dirige después a los oídos. Tocar las palabras. Entrar en ellas. Hoyarlas. Estar dentro de ellas. (Rivera Garza, 2004: p. 78)

La apuesta ya no está por la verosimilitud de la historia, sino por la complacencia del lenguaje creador. La *cadencia interna de las palabras* se convierte en voces [p. 83]. La importancia que concede al lenguaje lleva a marcar también como importante el silencio y el reto de articular con palabras. En la novela se entiende por oposición lo articulado -la realidad- y su búsqueda -literatura-.

Genealogía en la tradición narrativa mexicana

Preguntar por aquello que cimienta su condición vuelve a *Lo anterior* una novela que exige un lector atento a la técnica y dispuesto a jugar con la fragmentación, la discontinuidad y la ambigüedad. Como en *Morirás lejos*, novela de José Emilio Pacheco, también se le da al lector signos iniciales de capítulos que suponen otros elementos para considerar. [5] En *Morirás lejos* aparece una serie de ideogramas que presiden junto con un subtítulo cada segmento, en *Lo anterior* se trata de los palos de la baraja, números y símbolos matemáticos. El requerimiento que hace al lector para aventurarse en las posibilidades de desciframiento que lo conducen, no a una verdad, sino a una lectura posible que emparenta *Lo anterior* con *Morirás lejos*, novela que da al lector enumeraciones de posibilidades que se le presentan al autor ficcionalizado, al personaje acorralado y al propio lector. [6]

En ambas, las historias se contienen y se reflejan. En *Lo anterior*:

Cuando ya he cruzado el umbral del restaurante y me vuelvo a verlo del otro lado de la ventana, detenida a un lado de la mujer que sigue hablando sola en la esquina de lo que no está, el hombre alza la mano derecha para despedirse una vez más. En ese momento estoy segura de que alguien, en algún otro lado del mundo, pela una naranja (el sonido quebradizo de lo que se despega, lentamente, de las cosas sin remedio) y de que el hombre cree, con una convicción difícil de encontrar en otro lado, que tengo, efectivamente, poderes especiales. (Rivera Garza, 2004: p. 141)

Morirás lejos es autorreferencial con un discurso ético-histórico, a diferencia de ésta *Lo anterior* incluye un discurso de género sobre el amor y las identidades genéricas. Se pregunta por los roles de los personajes y, al hacerlo, por lo femenino y lo masculino. De esta manera, en la historia relacionada con el hombre que no entiende a la mujer que pregunta, aquél la piensa como una Mujer de otro Planeta porque escapa a la imagen de la Mujer Enamorada que no pregunta ni imagina y acepta lo que él diga. Este relato se puede encuadrar en diferentes posibilidades de

lectura y una de ellas es, evidentemente, el discurso cultural del comportamiento femenino.

Otra novela que tiene la metaficción como técnica y como tema es *Farabeuf*, con la que tiene puntos coincidentes. [7] Fundamentalmente pienso en la importancia que le dan a las imágenes fotográficas. En *Farabeuf* todo se mueve alrededor de una fotografía que propicia reconstruir un instante; *Lo anterior* comienza con la historia de la mujer del desierto que estaba fotografiando lo que se encontraba. En ambas novelas el espacio cobra mucha mayor importancia que el tiempo porque lo que se narra fundamentalmente no es un proceso de acciones sino un regreso constante al instante detenido. Las acciones apuntan a la observación y reflexión de un momento. La acción se contiene y da vueltas sobre ella misma deteniendo el tiempo lineal, que es el generalmente caracteriza a la narrativa. El tiempo lineal implica avance y desarrollo, el tiempo en espiral sugiere densidad y acercamiento concéntrico. Ambas novelas se detienen una y otra vez en una imagen o en un instante que desean redondear, de aquí la especularidad.

La filiación con *El hipogeo secreto* es clara. En esta novela Salvador Elizondo incluye un autor-personaje que sueña con los personajes que se esfuerzan por identificar quién es el que escribe y quiénes son ellos. Hay un juego recurrente “en el cual él, ese personaje que soy yo, habla de un álbum”. (Elizondo, 1994: p. 41) En *El hipogeo secreto* se declara que lo que hace es inventar un relato de la creación literaria pura. La metaficción es estrategia y tema de la novela, por eso el autor ficcional escribe: “Retomemos la idea del plan original de *El Hipogeo Secreto*. Se trata allí de una novela de aventuras, de aventuras metafísicas, sagradas”. (Elizondo, 1994: p. 57)

De esta manera, en *El hipogeo secreto* el autor es consciente de que da las máscaras a los personajes y que su narración es un juego. En esta novela los personajes saben que son entes ficcionales y que su realidad es la textual. Elizondo recurre a la metalepsis logrando el efecto de ambigüedad correspondiente a las dudas de los personajes y para involucrar al lector en el descubrimiento de identidades.

Principalmente, la novela de Rivera Garza tiene un punto esencial de coincidencia con las novelas anteriores: la tematización de su preocupación por el lenguaje y la escritura. En todas las novelas mencionadas está la necesidad del escritor por entender su propio quehacer y hacer. Esta escritura *metafísica*, como la califica Elizondo, más que un juego artificioso del escritor para un lector ingenioso, es la manifestación de una búsqueda real del escritor por comprender. Creo que no es un mero narcisismo de su parte, [8] sino que llega al voyeurismo en el que no es tanto que el escritor esté enamorado de la imagen de sí mismo sino que quiere reconocerse en esa actividad que, por alguna razón, le parece ajena al convertirse en realidad textual.

La investigadora Catalina Gaspar considera que los textos metaficcionales ponen en duda la legitimidad de un discurso, los fundamentos del conocimiento, del sujeto que lo elabora y vehiculiza así como del objeto indagado. [9] Desde esta perspectiva, es que supongo que las novelas que hacen de la metaficción tema y técnica quieren reconocerse en su imagen y, por ello, hurgan en ella. Mientras Narciso no sabe que lo que ve es su imagen, el escritor de metaficción de nuestro tiempo tiene plena conciencia, pero su intención es indagar en ella. La pérdida de certidumbre de que realidad objetiva es accesible, indica Rolf Breuer, corresponde a la etapa de autorreflexión en la narrativa. [10] Ahora, el escritor explora la posibilidad de certidumbre al interior de su texto. En *Lo anterior* la certeza se vuelve importante para obtener los puntos de inicio para la historia que, supuestamente, comenzaría. La certeza de que el amor siempre ocurre después, es la que mueve a la narradora ficcional y la conduce a crear inicios de las historias que se tocan y se distancian

entre sí, se reflejan entre sí de manera transformada. La “no-realización es una imagen metaficcional ambivalente, que nos habla de aquello que la productividad textual niega, al tiempo que parecería decirnos que todo texto es justamente una no-realización”. (Gaspar, 1996: p. 182) A una época en la que la realidad no mantiene un único discurso y toda explicación se sabe parcial, correspondería, mejor que ninguna otra, una narración que lleva sus dudas a la realidad de su texto.

La dificultad estructural y la preocupación por las posibilidades del lenguaje afilian a *Lo anterior* con *Morirás lejos*, *Farabeuf* y *El hipogeo secreto*. Juntas, trazan momentos importantes de una tradición narrativa en la literatura mexicana.

Notas

- [1] Rivera Garza, Cristina (2004): *Lo anterior*, Tusquets, México, p. 15. En adelante todas las notas de la novela se incluyen arriba.
- [2] Noé Jitrik advierte sobre una construcción diferente de los personajes que ya se viene haciendo en la nueva literatura latinoamericana en su texto Jitrik; Noé (1975): *El no existente caballero*. Megalópolis, Buenos Aires.
- [3] Entrevista realizada por Jorge Luis Espinosa, “Cuestiona el discurso violento del amor: La nueva obra de Cristina Rivera Garza, *Lo anterior*, indaga qué pasa antes del enamoramiento”, en *El Universal*, martes 20 de abril de 2004, Sección Cultura, p. 3.
- [4] Cristina Rivera Garza en entrevista citada.
- [5] Pacheco, José Emilio (1967): Joaquín Mortiz, México.
- [6] Cf. Carrillo Juárez, Carmen: “*Morirás lejos*: reconstrucción de un testimonio ficcional”, *Tema y Variaciones de Literatura* (Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2003, núm. 20, pp. 441-462.
- [7] Elizondo, Salvador (1965): *Farabeuf o crónica de un instante*, Joaquín Mortiz, México.
- [8] Linda Hutcheon es la investigadora que califica como narcisista a este tipo de novelas en su libro Hutcheon, Linda (1984): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Methuen, New York/ London.
- [9] Cf. Gaspar, Catalina (1996): *Escritura y metaficción*. La Casa de Bello, Caracas.
- [10] Rolf Breuer, “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”, incluido en Paul Watzlawich (1988): *La realidad inventada*. Gedisa, Barcelona.

Bibliografía

BREUER, Rolf, “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”, en el libro coordinado por Paul Watzlawich (1988.): *La realidad inventada*. Gedisa, Barcelona.

BRUSHWOOD, John Stubbs (1985): *La novela mexicana (1967-1982)*. Grijalbo, México.

CARRILLO JUÁREZ, Carmen: “Morirás lejos: reconstrucción de un testimonio ficcional”, *Tema y Variaciones de Literatura* (Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco), 2003, núm. 20, pp. 441-462.

ELIZONDO, Salvador (1965): *Farabeuf o crónica de un instante*. Joaquín Mortiz, México.

_____ (1994): *El hipogeo secreto* en su libro *Obras*, T. I. El Colegio Nacional, México. [1ª ed. 1971]

ESPINOSA, Jorge Luis, “Cuestiona el discurso violento del amor: La nueva obra de Cristina Rivera Garza, *Lo anterior*, indaga qué pasa antes del enamoramiento”, en *El Universal*, martes 20 de abril de 2004, Sección Cultura, p. 3.

GASPAR, Catalina (1996): *Escritura y metaficción*, La Casa de Bello, Caracas.

HUTCHEON, Linda (1984): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Methuen, New York/ London.

JITRIK, Noé (1975): *El no existente caballero*. Megalópolis, Buenos Aires.

PACHECO, José Emilio (1967): *Morirás lejos*. Joaquín Mortiz, México.

RIVERA GARZA, Cristina (2004): *Lo anterior*. Tusquets, México.

WATZLAWICK, Paul (1988), *La realidad inventada*. Gedisa, Barcelona.

Carmen Dolores Carrillo Juárez es doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Funge como Directora de Investigación y Posgrado de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

© *Carmen Dolores Carrillo Juárez 2008*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

