

**Silencio, desmoronamiento y Juan Rulfo:  
una lectura sobre *Lo anterior* de Cristina Rivera Garza**

**Filberto Mares Hernández**

Benedictine College

“Al mismo tiempo, en Borges, el acto de leer articula lo imaginario y lo real. Mejor sería decir, la lectura construye un espacio entre lo imaginario y lo real, desarma la clásica oposición binaria entre ilusión y realidad. No hay, a la vez, nada más real ni nada más ilusorio que el acto de leer. Muchas veces el lugar del cruce entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, entre lo real y la ilusión está presentado por el acto de leer” (27).

—Ricardo Piglia, *El último lector*.

*Lo anterior* (publicada en 2004) es una de las novelas más experimentales y estéticamente ambiciosas de la destacada escritora mexicana Cristina Rivera Garza (Tamaulipas, 1965). Entrar a la novela *Lo anterior*<sup>1</sup> exige sumergirse en un “Jardín de senderos que se bifurcan”. La novela *Lo anterior* abre múltiples laberintos: “la dificultad estructural y preocupación por las posibilidades del lenguaje afilian a *Lo anterior* con *Morirás lejos*, *Farabeuf* e *Hipogeo secreto*” (Carrillo Juárez 12). La novela también es la

---

<sup>1</sup> El 30 de abril del 2004 tuve la fortuna de que Rivera Garza me regalara *Lo anterior* después de que presentó la novela en la universidad de California, Irvine. Escribe en la segunda página de la novela, “Este va con mucho gusto para un buen lector en este lazo después que es la lectura y la conversación, un abrazo”. Yo con cariño sigo esta conversación.

posibilidad de narrar, pareciera, hasta el agotarse la imagen y las posibilidades de exprimir el lenguaje en las 175 páginas que la componen.<sup>2</sup> La búsqueda inicia con la lectura que se extiende hacia la colectividad/comunidad y vacila al regreso del sujeto/yo. Esta búsqueda pareciera la de un lector detective en una historia que no es, por definición, detectivesca. Cuando el lector regresa del viaje, o se pierde en el viaje, por supuesto, al final de la lectura, ni el lector es el mismo ni sus personajes. En este ensayo se discute la presencia de las obras de Juan Rulfo en *Lo anterior*, la función del silencio, la importancia del acto de leer y el papel del lector, así como la conversación que entabla esta novela con *Rayuela*, *Cien años de soledad* y con Borges.

*Pistas para perderse: el silencio y el desmoronamiento*

La novela se compone de seis capítulos o secciones. Se intercalan varias historias que “se desmoronan” o se desdican mientras se avanza en la lectura. Una con la historia de la fotógrafa que encuentra al hombre del desierto moribundo con una nota sobre el amor en una bolsa del pantalón. Otra, el hombre del desierto en una relación amorosa con una mujer que encuentra a la orilla de una carretera mientras maneja a 60 kilómetros por hora. Otra que podría ser el hombre del desierto o la mujer del desierto hablando en una habitación de las palabras con un médico, o alguien que escribe lo que escucha en alguna mesa de un restaurante y a estas se suma la de un ventrílocuo que narra las historias anteriores dado que el hombre del desierto, se afirma, es sordomudo. Al final queda la voz, queda la palabra y la conversación con el lector.

En el capítulo “Visos de la narrativa posmoderna: de *Nadie me verá llorar* a *Lo anterior*” del libro titulado *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia* (2015), los autores destacan que la novela *Lo anterior* no ha sido ampliamente estudiada a causa de la prolífica carrera de Rivera Garza y porque “el texto es complejo” (56). Cynthia Tompkins, en su estudio bastante completo, analiza técnicas cinematográficas, las ambigüedades del texto, así como intertextualidad en la novela *Lo anterior*. Por lo tanto, este estudio también es un intento de buscar pistas en este texto en el cual está muy presente “la polifonía y el juego” (“Visos de la narrativa posmoderna...” 57).

---

<sup>2</sup> Mucho se ha estudiado sobre la importancia del lenguaje, o el lenguaje como tema principal, en diversos textos sobre la obra de Cristina Rivera Garza. Mario Martín-Flores apunta que en obras como *Lo anterior* (2004), *Ningún reloj cuenta esto* (2002) y *La muerte me da* (2007) hay una “función protagónica del lenguaje, que es materia, forma y tensión narrativa” (240).

Primero, esta novela entabla una conversación con la narrativa de Juan Rulfo.<sup>3</sup> En la novela *Lo anterior* hay algunos guiños sutiles a la obra de Juan Rulfo que son esenciales para el entendimiento de la misma. Una característica saliente es el silencio, la otra es la imagen de desmoronamiento. En el cuento “Luvina” de Juan Rulfo, donde “Un innominado narrador es el protagonista del cuento. Este narrador monologa frente a un oyente mudo”, se presenta el siguiente diálogo entre los personajes (Rodríguez Alcalá 46):<sup>4</sup>

Oía el resuello de mi mujer ahí en mi lado.  
 –¿Qué es? –me dijo.  
 –¿Qué es qué? –le pregunté.  
 –Eso, el ruido ese.  
 –Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer. (*Pedro Páramo y El llano en llamas* 206-207)

Luego se narra que sí escucha como un aletear de murciélagos y va a investigar qué es “aquel murmullo sordo”. Descubre que son unas mujeres de Luvina que llevan cántaros para ir por agua (207). La paradoja de que el ruido es el silencio en este ejemplo es que en realidad no existe el silencio como tal según Juan Rulfo. Juan García Ponce apunta que en “*Pedro Páramo* no encuentran ese silencio ni aquellos personajes que han vivido la muerte” (159). Rivera Garza, en *Lo anterior*, recurre al silencio a través de diálogos ausentes, de *voive off* (fuera de cuadro) y de dejar páginas casi completamente en blanco que cumplen una función dinámica con el texto al igual que con el lector.<sup>5</sup> Rivera Garza también encuentra una funcionalidad importante del silencio dentro de la estructura narrativa y del discurso. La segunda imagen, aún más visible en la estructura de la novela *Lo anterior*, es la última escena de la novela *Pedro Páramo*. Dice el narrador, “Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de

---

<sup>3</sup> Cristina Rivera Garza continuamente ha afirmado su relación estrecha con la obra de Juan Rulfo. En el 2016 publicó el libro *Había mucha neblina, humo o no sé qué* en el cual indaga y recorre la vida y literatura de Juan Rulfo desde una perspectiva muy personal y crítica.

<sup>4</sup> Hugo Rodríguez, quien afirma que el silencio es un tema tanto en “Luvina” como en *Pedro Páramo*, también cita el diálogo que yo cito y además añade la parte donde el narrador dice que no hay “ni quien le ladre al silencio” (53). Un silencio que también aparece en *Pedro Páramo* y al que Juan Preciado se tiene que acostumbrar en su llegada a Comala.

<sup>5</sup> Rodríguez Alcalá en su estudio en 1965 notó en la estructura del cuento “En la madrugada” que “Juan Rulfo ha dividido su relato en ocho secciones o partes, indicadas por espacios en blanco” (15). Es lo primero que él observa sobre la estructura, la funcionalidad del espacio en blanco que divide el cuento. No menciona más al respecto.

pedras” (159).<sup>6</sup> Leer *Lo anterior* es, en cierto modo, tener un libro que se desmorona frente al lector.

El silencio en *Lo anterior* no es precisamente una invocación del vacío o una actitud pesimista ante la realidad del siglo XXI. Walter Ong apunta lo siguiente sobre el sonido y la palabra, la oralidad: “No existe manera de detener el sonido y contenerlo. Puedo detener una cámara fotográfica y fijar cuadros sobre la pantalla. Si paralizo el movimiento del sonido no tengo nada: solo el silencio, ningún sonido en absoluto” (38). En *Lo anterior* se presenta esta triada entre el sonido, signo y silencio. En el segundo capítulo de la novela titulado “La manera indirecta” resalta, contradictoriamente, la ausencia de la escritura o del habla. Dice el narrador, “El hombre del desierto –murmura la mujer–, me dijo esto:” (*Lo anterior* 35). Y solamente aparecen dos puntos al final del enunciado. Pero no hay escritura, ni sonido, solo un mínimo espacio en blanco. Las palabras o sonidos el narrador no los transcribe porque también al narrador se le niega escuchar lo que dicen los personajes. Hay silencio. Enseguida afirma el narrador, “(Pronuncia la pausa de los dos puntos y después de respirar hondo, continúan con una voz todavía más inaudible)” (35). La pausa de los dos puntos sí se escucha o se ven transcritos, pero no aparece lo que dijo el personaje. Luego de la pausa de los dos puntos la mujer dice “–Dijo que:” (35). Y no vuelve a aparecer nada, ni diálogo, ni escritura, ni sonidos, solo el sonido de los dos puntos y casi la mitad de la página en blanco. En otra ocasión dice el narrador, “–El hombre del desierto me dijo esto:” (52). Y la dinámica es la misma que a la aluda anteriormente, solo aparece un pequeño espacio en blanco sin la escritura o voz del personaje. De la misma manera sigue el narrador, “(Escucha la pausa de los dos puntos y, olvidándose de los acotamientos de la mañana, se arremolina entre las sábanas y se dispone a oírla” (52). La diferencia es que esta vez “escucha” la pausa, la anterior “pronuncia” la pausa. Evidentemente hay una propuesta a pensar el sonido y el silencio cuando la escritura no se provee. Se le da paso al sonido, pero tampoco hay escritura para que se produzca el sonido y no aparece nada. Ni una palabra para el lector, solamente un espacio en blanco. Rivera Garza, en cierto modo, reproduce el silencio de la narrativa. Ella ha logrado introducir momentos silenciosos dentro del texto, que pareciera solo posible en la realidad exterior al texto. Solamente queda lo visual que es la ausencia de la palabra. Un espacio en blanco en la página. Ramírez Rave, citando a Lisa Block de Behar, del libro *Una retórica del silencio* (donde cita al crítico

---

<sup>6</sup> Cabe señalar que Pedro Páramo cae sin decir palabra, discurso. Su discurso ya está concluido. La novela y las palabras de los personajes ya quedaron inscritas en el texto, junto con los silencios.

Eduardo Chirinos), escribe “El silencio [...] es la condición necesaria para interpretar los silencios de la lectura, para buscar el significado de lo no dicho” (Chirinos, 1998: 40)” (161). Ese espacio de la página para que se produzca el pensamiento, el atar cabos e interpretar.

Esta dinámica lúdica es un componente importante dentro del texto. La narradora logra captar la atención al narrar el silencio o no producir escritura o sonido. Deja parte de la página en blanco. Al no incluir respuesta, el lector puede imaginar lo que podría ser el diálogo, o simplemente cambiar de página como acto mecánico de la lectura. Es decir, Rivera Garza teoriza sobre la importancia de la ausencia, de los silencios que también son parte importante de la escritura. Walter Ong, refiriéndose a la oralidad, reflexiona sobre la siguiente paradoja: “Las palabras son acontecimientos, hechos”, y agrega que “El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente preceder sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra ‘permanencia’ para cuando llego a “-nencia”, “perma-“ ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido” (38). Lo que hace Rivera Garza es poner de manifiesto la volatilidad del lenguaje hablado y así mismo, la importancia de la escritura al no transcribir lo que dice el personaje. Para el narrador ambas son vitales. Ramírez Rave apunta sobre el silencio que “Su naturaleza es ambigua, por eso no se deja asir. Su “espíritu es transdisciplinario”, porque invita a la transgresión, al ir más allá de toda disciplina” (151).

Otro tipo de silencio que podría llamar la atención a cierto lector es el uso del inglés en el texto. Hay 5 instancias, relativamente largas, a través de *Lo anterior* en la que aparecen párrafos o poemas en inglés. Son importantes para entender la novela porque estos tratan sobre asuntos teóricos o autorreferenciales. Estas secciones tratan sobre el sonido (118), la ventriloquía (127), sobre una historia filosófica del lenguaje (134), un poema de Elizabeth Robinson sobre el acto de dormir y soñar como la única narrativa perdurable (152) y una sección donde se afirma que el escritor está jugando, cita de un libro de Kathy Acker (156). Estas inclusiones en inglés son coordinadas para entender la lectura de la novela. Son pistas para el lector. Cabe aclarar que esta técnica de integrar textos en otras lenguas se ha usado a lo largo de la historia. Se puede pensar en casos recientes como en Borges, Cortázar y Carlos Fuentes, entre muchísimos otros. Es parte de la intertextualidad. Es parte de la globalización. Para el lector que entiende el idioma no hay tal preocupación sobre el contenido de lo escrito. Para el lector que no sabe el idioma pero intenta hacer una traducción de las secciones en inglés, no hay tal silencio. Para el lector que ve otro idioma en la página y mecánicamente salta a la siguiente página

sin leer la sección al ver el lenguaje extranjero, ahí es donde se produce un silencio no intencional del texto. En este sentido, también es un silencio aun habiendo sonidos, letras, lenguaje escrito. Es un silencio producido por un lenguaje no familiar para un tipo de lector. Sin embargo, los signos lingüísticos ya están plasmados en la página.

Por otra parte, cuando se ven espacios en blanco o alusiones al silencio de manera constante en la novela, más obvia se hace la presencia del sonido.<sup>7</sup> Esta dicotomía la reafirma al referirse al sonido de manera directa y constante en algunas secciones de la novela. Dice el narrador, “El sonido de una banda de guerra. El sonido de un punto al final de un párrafo con el cual acaba la última página de una novela” (*Lo anterior* 126). Aparte de hacer un apunte autorreferencial, enfatiza la sonoridad de la novela a través del lenguaje, es decir, no hay novela sin sonidos. Se lea en voz baja o se lea en voz alta o se lea en silencio está presente el sonido a través de los fonos enunciados, de los fonemas escritos. El acto de leer la novela, o de leer, es una evocación al sonido. La singularidad es que para la narradora, también, el punto final tiene sonido al igual que los dos puntos, como se dijo en párrafos anteriores. En página previas, uno de los narradores que transcribe la historia dice que el hombre dice que (en esta sección es un ventrílocuo que transcribe lo del sordomudo, que en realidad es el hombre del desierto): (estos dos puntos son diferentes a los de Rivera Garza),

desearía vivir sin ojos. Que por sobre todas las cosas le gusta esto, producir sonidos. Llenar el ambiente de sonidos. El sonido de la lluvia, por ejemplo. El sonido del viento que se origina detrás de las montañas del oeste. El sodio de un día con sol. El sonido de mucho silencio junto, inextinguible. El sonido de alguien que llora muy quedo bajo un puente de madera en una madrugada siniestra. El sonido de un trago de agua abriéndose paso por los territorios internos del cuerpo. El sonido de un hombre que se hace sonidos frente a una mujer que guarda silencio. (118-119)

En este párrafo ensambla el silencio con el sonido. Alude a que los personajes de la novela son sonidos y silencios, son construcciones del lenguaje. Asimismo, llena el silencio con el lenguaje. Ambos se necesitan dentro del texto. “El sonido de muchos silencios” es, de la misma manera, traer a la escritura los silencios personales e

---

<sup>7</sup> Sor Juana Inés de la Cruz pondera lo siguiente sobre el silencio en su “Respuesta a sor Filotea”: “y casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada [...] No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir” (10). El silencio tiene muchas funciones, dice y no dice. Aquí Sor Juana también hace un paralelo entre el silencio y la escritura, entre la hoja en blanco y la oralidad. La firmeza.

históricos, los silencios sociales y literarios, los silencios que hacen ruido, los silencios del lenguaje dentro de un texto. Rivera Garza encuentra una manera sutil de integrar de forma más activa la función del silencio en el texto. Lo hace co-protagonista con la escritura. Con el sonido. Max Picard apunta que el habla (“speech”) surgió del silencio, de la vastedad del silencio. Continúa: “There is something silent in every word, as an abiding token of the origin of speech. And in every silence there is something of the spoken word, as abiding token of the power of silence to create speech” (24). Luego Picard sugiere que en una conversación entre dos personas hay una tercera que es el silencio, que siempre escucha (25). Rivera Garza en esta dinámica entre el silencio y el sonido recuerda que ambas son fundamentales en la construcción del texto así como fuera del texto. En esta dinámica otro tercero es el lector que se suma al texto y todo lo que lo compone. Los humanos somos una caja de sonidos. Somos sonidos y silencios, esto también lo novela lo recuerda la novela.

*Lector: activo y perdido*

La mujer y el hombre del desierto, a quien antes recogió en una carretera, mantienen una relación con los objetos y el lenguaje muy peculiar. Dice ella que en su planeta, refiriéndose a ciertas cosas, “esto no tienen nombre, no todavía”. Y después de caminar a orillas del océano y antes de despedirse ella le dice al hombre, “–En mi planeta esto siempre se resiste al nombre, a cualquier nombre” (49). Este personaje pone de manifiesto una tensión entre la escritura y la oralidad. En otras palabras, la arbitrariedad de lo narrable y la de los signos. Otro aspecto significativo es que, evidentemente, estos personajes de la novela están muy conscientes de su construcción literaria, de su formación por medio del lenguaje. Tal y como sucede en la segunda parte de *El Quijote* en la cual Don Quijote y Sancho ya saben de su existencia literaria. Asimismo, los personajes de *Lo anterior* presumen que ellos y la historia se están construyendo o desmoronando mientras el lector pasa los ojos por las letras. El personaje sabe que en su planeta de los signos, en el lugar de lo anterior al lenguaje, o a la construcción de la novela misma, eso todavía no se nombra. Ellos provienen de lo prelingüístico, de la pre-escritura y este personaje lo manifiesta abiertamente porque el lector también se da cuenta de que en ese mismo instante el personaje está siendo construido por medio del lenguaje y de la lectura.

En la casa de la fotografía hay una habitación de las palabras (55). Esta es la habitación de la novela en cuyo lugar podría afirmarse, se construyen los personajes y todo lo relacionado al texto en sí. Es un laboratorio del lenguaje. Es también el planeta

de donde viene la mujer anteriormente aludida, la que no sabe el nombre de los objetos. Líneas antes de esta afirmación, dice ella, que es solo una historia y “no tienes por qué creerla” (55). Posteriormente, uno de los narradores advierte lo siguiente: “Dice que todo relato escrito es, en realidad, una habitación. La muerte dentro. La muerte alrededor” (149). Esta afirmación la pone en una página y el resto queda en blanco. Este es otro de los matices estilísticos logrados de la novela. Esta es una novela que al irse construyendo e irse reconociendo así misma, también se va desmoronando. Es decir, cuando se ha estabilizado una línea o base de la narración un poco sólida de la anécdota, inmediatamente se desdice, contradice o se niega lo anterior afirmado. En ese aspecto, es muy diferente a novelas escritas en cualquier etapa de la narrativa mexicana. Es demasiado obvia y consiente de que toda anécdota contada/narrada/escrita/dicha es solamente una construcción del lenguaje. Esto, por supuesto es un punto a su favor. De entrada, se sabe que se está frente a una creación, como todo, pero esta novela se lo dice de frente al lector. Por eso se autoafirma que en la habitación de palabras, que es la novela en sí, pueden armarse y desarmarse discursos, varias novelas, varias lecturas.<sup>8</sup> Es inevitable no recordar la imagen del desmoronamiento del personaje Pedro Páramo al final de la novela. Al desmoronarse Pedro Paramo a causa de la puñalada de su hijo, la novela de Juan Rulfo ya está construida, terminada. El papel del lector es juntar las piedras, las morunas, los pedazos en ambas novelas. Por ende, un detective y un constructor.

En la sección II de la novela *Lo anterior* titulada “La manera indirecta” aparece la narración completa de lo que le faltaba a la nota del papel arrugado que le da inicio a la novela, el papel que encuentra la fotógrafa en el bolsillo del hombre del desierto. Recordemos la nota: “El amor siempre ocurre después, en retrospectiva. El amor es siempre una reflexión. Lo supo la tarde en que lo vio sentado al otro lado de la mesa, su mano...” (14) En la sección II y distinguida con el número uno, la nota se convierte en un capítulo de dos páginas. Por una parte, el lector adquiere más información sobre el origen de la nota y a quienes se refiere, sin embargo, aquí entra otra voz narrativa para complicar la estabilidad de la historia. La estabilidad de la narrativa dura un tiempo mínimo. En el siguiente capítulo se pone en duda si el hombre del desierto es en realidad un hombre o una mujer. Se plantean las interrogativas, “¿Quién está detrás de la tercera

---

<sup>8</sup> Cynthia Tompkins señala que *Lo anterior* “es fiel a una ética desconstructiva que tal como lo probara Ihab Hassan en 1987, ‘se traduce en una larga cadena de sinónimos: deshacer, desplazar, desmitificar, descentrar, desintegrar, descomponer, deformar’ (Skłodowska 156)”, (Tompkins 153).

persona? –Vuelve a preguntar– ¿Es un hombre o una mujer?” (38). ¿Es posible contestar estas preguntas sin caer en reducciones?

En la IV sección de la novela dice la voz narrativa, la voz del ventrílocuo: “Dice que el hombre o la mujer frente a quien contaré esto, creando al *esto*, así, de la nada, de esa gran nada que es el lenguaje mismo, el mero paso del tiempo, no tendrá menor idea de lo que estoy hablando. Todo *esto* lo dice fuera del sueño, en el escueto espacio de la vida real” (143). Estas afirmaciones de “*esto*” hacen referencia, primero, a la novela y todos los hilos narrativos que la tejen. El mensaje podría ir dirigido a los personajes que están en la novela, al hombre del desierto o a la mujer fotógrafa. Es otra vacilación más del texto. Esto también va dedicado para el lector. Por otra parte, y volviendo un poco al tema del lenguaje, ¿Por qué afirmar “esa gran nada que es el lenguaje”? ¿Qué es el lenguaje sino todo eso que construye al texto? ¿Qué es lenguaje sino aquello que nos hace humanos? Esta afirmación del lenguaje como la nada es su contradicción. Es decir, el lenguaje también lo es todo. Ramírez Rave cita a Susan Sontag sobre su ensayo “La estética del silencio”: “...el lenguaje es el más impuro, el más contaminado, el más agotado de todos los materiales que componen el arte” (1985: 23)” (164). Como se ha mencionado anteriormente, Rivera Garza recurre al laboratorio del lenguaje para hacer una especie de curaduría, y encarar al lenguaje con el lenguaje. Ella trabaja con la contradicción del lenguaje impuro y contaminado del que habla Sontag. ¿Cómo volverlo un lenguaje transgresor y sin tanta contaminación en su “degradación en la historia” (Ramírez Rave 164)? ¿Trastocándolo con el constante silencio?

A lo largo de la novela *Lo anterior* los distintos narradores establecen un diálogo directo e indirecto con el lector. El lector es parte fundamental de la dicotomía escritura/lectura. A través de los siglos el lector ha cumplido varias funciones.<sup>9</sup> Ricardo Piglia en una de las secciones *El último lector* alude al cuento de Jorge Luis Borges, “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, donde al inicio del cuento el narrador hace referencia a “un texto perdido, un artículo de la enciclopedia; alguien lo ha leído pero ya no lo encuentra” (24). La ausencia de dichas páginas establece que hay un secreto, una información que no la tiene ya el lector (24). Piglia continúa, “La versión contemporánea de la pregunta ‘qué es un lector’ se instala allí. El lector frente al infinito y la proliferación. No el lector que lee un libro, sino el lector perdido en una red de signos” (24-25). Rivera Garza, sutilmente, invita al lector a integrarse al texto, a

---

<sup>9</sup> En *El último lector* Ricardo Piglia hace puntuales observaciones sobre la evolución del lector en la literatura a través de la historia.

pertenecer al texto y que se pierda “en una red de signos”. Perderse en el texto implica una búsqueda constante de salidas o conectar cabos sueltos, o perderse o abandonar la lectura del texto. Salir ileso del texto es un reto para el lector de esta novela. En realidad, el lector se siente perdido en la polifonía del texto. En una de las partes finales de la novela escribe dos líneas y resto de otro renglón solo para dejarle otra nota al lector. Dice la narradora, “Al inicio, sólo estás tú solo, en su campo de visión, en su campo de conciencia, deseando saber más” (167). Esto es, la mancuerna entre las manos y los ojos del lector con el objeto, con la escritura. Esto es, la cámara que trae la fotografía apunta hacia el lector en el instante abre el texto. El lector es el primer fotografiado antes que los personajes en sí. Ahí, con este acto de ser directo con el lector, empieza la relación íntima de la lectura a la que agudamente alude Rivera Garza. Después de estas líneas citadas anteriormente la página queda totalmente en blanco. En ese espacio de ausencia de signos está lo que le queda al lector: pensar, conectar puntos, crear, escribir notas, hacer garabatos, dibujar. Ser fotografiado al inicio como acto simbólico de la lectura también implica que será, inevitablemente, otro humano en el desierto. En cierto modo, esta aproximación es lo que más se acerca a la realidad del lector, la experiencia del mundo exterior en un mundo en el cual las preguntas sobre la existencia y verdad proliferan. Es decir, la novela *Lo anterior* también es un microcosmos de la realidad del siglo XXI. Al respecto, también se podría pensar en el vasto texto que es la internet. Claro que las dinámicas y acercamientos a la lectura son diferentes, pero el acto de leer en sí pone al lector en una encrucijada de múltiples posibilidades, en la contienda de poder ir descifrando contenidos fiables, de ir encontrando narrativas estables, sea cual sea el propósito del internauta-lector.

#### *Déjà vus: reencuentros*

La novela, a pesar de los repetidos *déjà vus* (valga la redundancia), o gracias a los *déjà vus*, que hacen dudar al lector, al final sostiene que en realidad todo es “Un movimiento de compasión. La trayectoria de un inicio. Un intento de conversación” (174). Estas líneas finales de la novela plantean matices recurrentes de Rivera Garza; la escritura, la reescritura, lectura y la conversación son un medio para entablar un diálogo crítico con la sociedad, con los lectores. En una novela como *El Quijote* de Miguel de Cervantes, como lo observa Ricardo Piglia, incluso don Quijote recoge papeles para leer. *El Quijote* es una novela donde estéticamente no se deja página en blanco o a medio llenar, o donde se deja a los personajes sin hablar. Respecto a este acto de recoger papeles y leerlos, Piglia amplía que se podría “ver allí la condición material del lector

moderno: vive en un mundo de signos; está rodeado de palabras impresas” (18). Rivera Garza, aparte de llevar al lector entre los signos, y los espacios del desierto, lo integra a “Un intento de conversación”.

En la estructura de la novela de *Pédro Páramo* se ve notoriamente ese coqueteo con el lector. En 1955 no era tan digerible una novela con una estructura con varios narradores, diversos niveles temporales, que al lector al inicio le proporcionan un espacio caótico y potencialmente un texto confuso (Williams 115). Juan Rulfo hizo esta alianza muy peculiar del lector activo con su narrativa. El lector en *Pedro Páramo* también experimenta *déjà vu*. También se pierde por momentos entre personajes y espacios escurridizos, entre espacios de lo real o la ultratumba de los espacios que componen al texto. ¿Por qué? Porque la novela también se va desmoronando mientras se lee, tal como la imagen final de la novela misma. Gabriel García Márquez escribió que “En *Pedro Páramo*, donde es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más quiméricas. Nadie puede saber, en realidad, cuanto duran los años de la muerte” (*Inframundo...* 25). Con *Rayuela* (1962) de Julio Cortázar la experiencia de la lectura es diferente por las distintas posibilidades que propone Cortázar sobre la lectura de la misma. La dinámica es distinta, porque siguiendo la lectura que propone de seguir la numeración al final de cada capítulo, técnicamente la página final del libro nunca lo será, aunque las dos previas propuestas que el propone indiquen que hay un final. No lo hay. El lector tiene que volver hacia donde lo lleve la numeración. Lo regresa nuevamente a los mares de signos, a perderlo en ese mar de páginas. La página final de *Rayuela* siempre tendrá ese (-123) que le pedirá al lector que regrese al texto. Carlos Fuentes, sobre *Rayuela*, dice que ésta propone “algo más que una narración” (*La nueva novela* 69). Fuentes igualmente sugiere lo siguiente sobre el texto de Cortázar:

Su propósito es agotar todas las formulaciones posibles de un libro imposible: un libro que suplantara radicalmente a la vida o, mejor, que convirtiera nuestra vida en una vasta lectura de todas las combinaciones de lo escrito. Proyecto “increíble”, como diría Borges, equivalente a imaginar la total negación o el total salvamento del tiempo. (69)

Rivera Garza logra este tipo de escritura en *Lo anterior*. Rivera Garza resuelve este total apabullamiento de signos al invitar al lector, al final de cuentas, a conversar. A decirle, vuelve al texto, a lo anterior. Vuelve también a tu vida real, a la habitación de las palabras del lector, luego a conversar en su propio espacio social.

*Ambigüedades: “Esta historia contiene a las cinco anteriores”*

Dadas las múltiples ambigüedades de la trama de las historias contadas, uno de los narradores resume las posibles historias que la novela contiene.<sup>10</sup> Una de ellas, “la historia de una mujer contando la historia de un hombre que es sólo una mujer” (108). Enumera otras posibilidades y dice que “Esta historia contiene a las cinco anteriores” (108). En efecto, el lector se encuentra frente a una novela que en el proceso de desmoronamiento el narrador, o múltiples narradores, tienen que resumir lo que está pasando con el texto, con las distintas anécdotas narradas y de alguna manera orientarlo. Al final de esa página, de esa sección, concluye el narrador, “Esta es la historia en la que un hombre se desvanece. Esta historia contiene el desvanecimiento de un hombre” (108). Aparte de hacer hincapié a la obra misma, establece un vínculo con el final de *Pedro Páramo*, como se ha mencionado anteriormente. En ambas historias el hombre, el personaje principal, se desvanece, se desintegra. Se propone, pues, un paradigma diferente de acercarse a la lectura y la construcción de un texto, cada una en su particular tiempo y espacio. Emily Hind, quien diligentemente analiza los tiempos literarios que compone esta y otras novelas de Rivera Garza, afirma que *Lo anterior* “describe al personaje que se ‘desvanece’ como hombre en una temporalidad fragmentada y poco histórica” (315). María Concepción Cabazos también hace referencia “a la notoria fragmentación de historias” (“Visos de la narrativa posmoderna” 59). Carlos Fuentes apunta que: “...las formas fragmentadas, elípticas de sombra y piedra de nuestra literatura contemporánea son todo menos gratuitas, derivativas o complejas por amor de la complejidad; son la reflexión fiel, casi diría fatal y absolutamente necesario de la experiencia cultural...” (*The Fragmented Novel* xvii).<sup>11</sup> No es una casualidad o una mera exposición el hecho de que el escritor exponga su trabajo literario en una forma fragmentaria. Es “absolutamente necesario de la experiencia cultural” para cuestionar y entender el espacio sociocultural del pasado, presente y de la posteridad. Rivera Garza lo hace deliberadamente al construir un texto totalmente fragmentado y carente de línea temporal narrativa con personajes y espacios que se desmoronan.

---

<sup>10</sup> La ambigüedad es otro tema recurrente en la obra de Rivera Garza. Se presenta en varias maneras: en el lenguaje, géneros literarios, géneros sexuales, realidades, sueños, entre otros. Véase el detallado estudio de Cheyla Samuelson, “‘Algo destrozado sobre la calle’: *La guerra no importa* como obra precursora en la obra narrativa de Rivera Garza”, en *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Chapel Hill/México D.F., University of North Carolina at Chapel Hill/ México D.F., University of North Carolina at Chapel Hill/Eon/ UC-Mexicanistas: 2010.

<sup>11</sup> Para un estudio minucioso sobre este tema ver el libro *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form* (1997) de Carol Clark D’Lugo.

La repetición de la primera oración es como si la novela fuera desmoronándose, quitándose las capas, para quedar solamente un diálogo directo con el lector. Se plantea también la interrogante, ¿Dónde y cómo inicia y termina una historia? ¿Quién y para quién se debe contar la historia? El inicio de la novela aparece varias ocasiones desde distintos puntos narrativos:

“Al inicio, cuando ya se encontraba en su campo de visión...” (13).

“Al inicio, cuando ya se encontraba en mi campo de visión...” (159).

“Al inicio, cuando ya me encontraba en su campo de visión...” (162).

“Al inicio, cuando ya se encontraba en tu campo de visión...” (165).

Esto de igual manera explica las posibilidades de contar una historia porque “esta historia contiene a las cinco anteriores” (161). En estos espejos, en estos laberintos, se revela una de las claves del texto. El texto, lamentable o afortunadamente, también es una trampa. El texto también es un lúdico coqueteo. La narradora de la sección IV de la novela escribe, citando a Kathy Acker, “The writer is playing—when structuring narrative or when narrative is structuring itself—with life and death” (156). Como sucede desde el inicio, la novela se va quitando las escamas, cuyo procedimiento revela el mismo proceso de la escritura. Después de esta cita aludida, el resto de la hoja queda también en blanco. Como se dijo previamente, el espacio en blanco también es parte importante del texto.

*Lenguaje: “Cuadros de pintura abstracta”*

En la primera página de la novela el lector entra a la historia por medio del lente de la cámara de la fotógrafa del desierto. La fotógrafa se encuentra “a un lado de una roca gigantesca” con un cuerpo que cree está muerto. Al revisarlo con la intención de encontrar alguna identificación, solamente descubre una nota con el siguiente mensaje: “El amor siempre ocurre después, en retrospectiva. El amor siempre es una reflexión. Lo supo la tarde en que lo vio sentado al otro lado de la mesa, su manó...” (14). Este gesto metaficticio abre el texto. Su lectura. A la fotógrafa en domingos le gusta ir “a la orilla de la orilla” (15). Toma la decisión de llevarse el cuerpo de un desconocido, un cuerpo de singular belleza. Lo sube a su auto. Lo fotografía. Como parte de su estilo narrativo, Rivera Garza hila frases cortas, muchas de ellas artículos definidos e indefinidos, sustantivos y adjetivos, omitiendo verbos, en otras todo lo contrario, solamente verbos. Estos rasgos parecieran palpitaciones del cuerpo tendido, que aún tiene signos vitales, “las pestañas tupidas. Las puntas del pelo. El anillo de jade. La piel. Las manos abiertas. Los zapatos” (16). Estas podrían ser fotografías

minimalistas del sujeto. Sin embargo, estas secuencias descriptivas ausentes de verbo, son tanto las pulsaciones del cuerpo del personaje así como las del texto mismo. En otras ocasiones, por ejemplo, recurre a la ensarta de frases que constan solamente del verbo. Cuando describe lo que pasa en la vida normal de la fotógrafa, dice el narrador, “Levantarse. Tomar café. Manejar [...] Leer. Revisar. Comer” (24). El trabajo de la fotógrafa se reduce a la acción, al verbo. La vida de la fotógrafa se reduce a verbos. En otra ocasión, dice un narrador, “Embonar, caber, pertenecer aquí. Los verbos surgen completos, en infinitivo, en algún lugar de la cabeza” (62).

La fotógrafa es un personaje en busca de la creatividad que inventa y recrea lugares que no conoce. La frase “el amor es siempre una reflexión” la cautiva desde el inicio. Su curiosidad hacia la frase y el cuerpo del hombre del desierto la invitan a construir y reconstruir esta historia de la cual “alguien más sabe lo mismo que yo”, sentencia la fotógrafa (18). El médico, quien está en la casa de la fotógrafa para curarlo, le aconseja lo contrario, que lo lleve a una clínica. Que se aleje de él, podría ser cualquiera, incluso un violador, asesino o asaltante o “un loco suelto” (19). Al despertar el hombre del desierto trata de identificar de quién pudiera ser la casa. Pero no encuentra señal en el cuarto que delate la identidad de la persona que habita la casa. Al principio siente miedo. No puede hablar. No puede producir palabras, al inicio “emitió gruñidos inentendibles, ruidos casi inhumanos” (26). Su estado pre lingüístico sitúa al hombre en una situación de deseo de comunicar. El sueño de la palabra. Sin embargo, no es una ausencia total del lenguaje ya que puede pensar e imaginar, hacerse preguntas. Cuando la mujer fotógrafa le pregunta sobre su identidad y quién escribió el mensaje “sólo abría la boca para emitir sonidos ininteligibles. Pujidos. Suspiros. Gruñidos. Cuadros de pintura abstracta. Expresionismo en expansión” (29). Esto es, también la novela es un cuadro “de pintura abstracta”. Es una obra de arte a la cual se le puede ver/leer desde varias perspectivas. Claro, la abstracción no es tan fácil de entenderla o para qué entenderla, o más bien, se tienen que hacer más preguntas que dar respuestas. A eso invita el texto.

#### *Habitaciones de la creación*

Para concluir, esta novela es un laboratorio donde se trabajan algunas de las principales inquietudes en toda la obra de Cristina Rivera Garza: el amor, el lenguaje, la escritura, la inestabilidad de géneros (de todo tipo), la experimentación, la intertextualidad y la comunidad, entre otras. Como se ha comentado, este libro puede ser muchos libros. Se ahonda en la función de la oralidad, la escritura y el silencio con

la realidad del texto y su relación en el exterior. Se entretajan los temas del lenguaje con los del amor. Cristina Rivera Garza con esta, y toda su prolífica obra, afirma que es una artesana del lenguaje, de la palabra, en el siglo XXI. La habitación de las palabras de *Lo anterior* es como la alcoba de Susana San Juan de *Pedro Páramo*, el Aleph de Borges, el sótano donde Melquiades lee y re-escribe *Cien años de soledad*, “la caja de pandora” de *Rayuela*, como la definió Carlos Fuentes. *Lo anterior*, como se ha demostrado, también avanza en el proyecto experimental de la narrativa latinoamericana desde Borges, Rulfo, y el Boom hasta el presente: en la manera de contar una historia, la función del texto, la construcción del texto, así como la vitalidad de los lectores frente al texto. Rivera Garza mantiene “un intento de conversación” con todos aquellos autores que van más allá de simplemente contar una historia. Y por supuesto, y uno de los más importantes, también mantiene un “intento de conversación” con los lectores de su extensa rica obra.

### Bibliografía

- Brios Vázquez, Manuel, et al. “Visos de la narrativa posmoderna: de *Nade me verá llorar a Lo Anterior*”. Palma Castro, Alejandro, (coord. et. al). *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia, un estudio de su obra Literaria (1991-2014)*. México, D.F.: Ediciones Educación y Cultura, 2015.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores. “Lo anterior de Cristina Rivera Garza: novela como inquisición ficcionalizada.” *Narrativas: revista de narrativa contemporánea en castellano*, julio- septiembre 2009, número 14: 3-12.
- Clark D'Lugo, Carol. *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. 1969. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- García Márquez, Gabriel. “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo” en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, 2ª ed., Ediciones del Norte, México, 1983.
- García Ponce, Juan. “Las huellas de la voz” (fragmento). Selección de Leonardo Martínez Carrizales. *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Inés de la Cruz, Sor Juana. *Respuesta a sor Filotea*. 1691. Lexington: Red ediciones S. L., 2012.

- Hind, Emily. "Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*. Cristina Rivera Garza. *Ningún crítico cuenta esto...* Ed. Oswaldo Estrada. *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* Chapel Hill/ México D.F.: University of North Carolina at Chapel Hill/Eon/UC-Mexicanistas: 2010.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Picard, Max. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery Company, 1952.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. España: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.
- Ramírez Rave, Juan Manuel. "Hacia una retórica y una poética del silencio. Revista CS, [S.I.], p. 143-174. Septiembre- Diciembre 2016. ISSN 2011-0324. En: <[http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista\\_cs/article/view/2052/2980](http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/2052/2980)>. Fecha de acceso: 02 dic. 2017 d
- Rivera Garza, Cristina. *Lo anterior*. México, D.F.: Tusquets, 2004.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. *El arte de Juan Rulfo*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1965.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. 1955. México: Fondo de Cultura Económica, colección popular, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Pedro Páramo y El llano en llamas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1972.
- Tompkins, Cynthia. "IMÁGENES TRIZADAS Y SIGNIFICADOS FLOTANTES: 'LO ANTERIOR' DE CRISTINA RIVERA GARZA." *Hispanófila*, no. 152, 2008, 145–156. JSTOR, [www.jstor.org/stable/43808515](http://www.jstor.org/stable/43808515).
- Williams, Raymond Leslie. *The Twentieth Century Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press, 2003.