



Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

ISSN: 1870-6630

connotas@unison.mx

Universidad de Sonora  
México

BAUTISTA BOTELLO, MARÍA ESTER

Escritura como re-visión: imágenes y memoria en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera  
Garza

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias, núm. 6-7, 2006, pp. 27-37  
Universidad de Sonora

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672671028002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Escritura como re-visión: imágenes y memoria en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza

MARÍA ESTER BAUTISTA BOTELLO\*

### *Resumen:*

En este artículo, el repaso del tema del *flâneur* en la literatura de finales del diecinueve y principios del veinte, y la ausencia del *famele flânerie*, se conecta con el análisis de la visión y la importancia de las imágenes en la novela *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. Según este estudio, el sentido de la vista tiene un lugar privilegiado en el modo en que se recrea la memoria de los personajes del texto, a su vez, el recorrido urbano de los dos protagonistas permite la revelación y revisión, para ellos y para el lector que los sigue, de los lugares ignorados por el positivismo durante el porfiriato. Se concluye que hay en la novela una recuperación de la memoria urbana e individual a través de imagen y del *flânerie* de dos personajes marginados, una loca y un morfinómano.

### *Palabras clave:*

Cristina Rivera Garza, Novela mexicana reciente, imagen, memoria urbana, *flâneur*, personajes marginales.

En *Nadie me verá llorar* se abordan de manera frontal la enfermedad, la locura y la muerte. La acción se desarrolla en las primeras décadas del siglo veinte. A través de la narración, el lector se sumerge en la vida no de un México en particular, sino en la fragmentación

\* Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, campus Querétaro.

de una Ciudad de México vista desde diferentes perspectivas, en específico, desde la mirada de dos personajes marginados socialmente. Cristina Rivera Garza se sirve de sus amplias investigaciones de archivo de los expedientes médicos de La Castañeda para explorar los hilos de vida de mexicanos marginales del Porfiriato: Matilda Burgos y Joaquín Buitrago; una enferma mental y un adicto a la morfina.

La novela se inicia con una pregunta, hecha por la protagonista Matilda Burgos y dirigida al otro personaje principal, Joaquín Buitrago: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” (13). En otro momento, en circunstancias semejantes, la misma protagonista le hace otra pregunta paralela: “¿Cómo se llega a ser fotógrafo de putas?” (18). No hay respuestas nítidas a sus preguntas, sino una serie de fragmentos de la vida de Buitrago que se van develando conforme transcurre la novela. El lector va re-acomodando todas las piezas sueltas para re-construir el pasado de un joven fotógrafo en los albores de 1900. Esas imágenes fragmentadas de la vida de Buitrago son algunas tarjetas pornográficas de prostitutas que guarda en un baúl junto con retratos de pacientes registrados en La Castañeda tomados unos veinte años después. Mientras el lector va armando la historia de Buitrago –historia de decepciones románticas y una culminante adicción a la morfina–, también va observando la de una mujer fotografiada: Matilda Burgos a quien Buitrago le pregunta: “Mejor dime cómo se convierte uno en una loca?” (16).

El epígrafe inicial del libro, atribuido a la profesora Magdalena O. viuda de Álvarez, funcionaria del Departamento de Sarapes y Rebozos del Manicomio General, dice: “Esta enferma observa buena conducta. Le gusta trabajar, es dedicada y tiene buen carácter. La enferma habla mucho, ésta es su excitación” (11). enmarca la trama y se repite en el último capítulo cuando ya se han expuesto los fragmentos claves de la vida de Matilda. Aparte de las voces de los protagonistas –Matilda y Joaquín–, así como la de otros personajes –Eduardo Oligochea, el psiquiatra representante del positivismo; Cástulo Rodríguez, el anarquista, “la Diamantina”, la prostituta amante de Matilda– la polifonía de la novela se escucha tam-

bién en los informes supuestamente auténticos de La Castañeda, fruto de la investigación de Cristina Rivera Garza.

La escritora describe su novela con el calificativo de “heteroglótica” (Fernández 2002), término bajtiniano que se refiere a un texto en el que se escuchan una variedad de voces y se comunican una multiplicidad de perspectivas. Utiliza una voz narrativa que cuenta lo que observa sin pretender ser omnisciente. Deja hablar a sus protagonistas marginalizados, cuyas voces se oponen muchas veces a otras más representativas de los discursos dominantes de la época, tales como el positivismo y el naturalismo, y así procura complicar y profundizar la imagen popularmente conocida del Porfiriato.

Si existe una polifonía de voces, ¿a partir de qué surge su relato? La vida de los personajes se construye por medio de los recuerdos, los cuales van surgiendo a partir de las imágenes que los personajes están observando en un presente; imágenes que los transportan a pasados donde la mirada sigue prevaleciendo. En este trabajo me interesa señalar la importancia de la mirada en *Nadie me verá llorar*, novela de Cristina Rivera Garza. El lector es el encargado de armar la imagen completa del artificio literario con el que Cristina Rivera Garza reconstruye la memoria de los marginados. Para ello, primero haré una re-visión de los espacios desde los cuales las diferentes voces narrativas cuentan la vida de Matilda Burgos y su re-encuentro con Joaquín Buitrago. Después, expondré cómo ambos, a lo largo de la novela, son observados, observan y se observan. Esto crea imágenes caleidoscópicas en las que se mezclan sus historias personales con acontecimientos sociales ocurridos en la Ciudad de México a principios de siglo veinte. Finalmente analizaré cómo la velocidad y tensión urgente de esa época son imágenes fugaces que quedan capturadas en las fotografías de Joaquín Buitrago y en los recuerdos de Matilda Burgos.

Antes de ir al análisis concreto de la novela, me gustaría retomar algunos estudios críticos de una figura clave para la modernidad: el *flâneur* y, otra, relevante para los trabajos posteriores sobre la modernidad: la ausencia de una mujer que salga a la calle sin ningún temor de ser atacada o violentada y disfrute al igual que el *flâneur*

de los paseos y de todo lo que observa, convirtiéndose con ello en alguien que siente placer al mirar sin ser visto. Cabe aclarar que no estoy proponiendo una lectura modernista de *Nadie me verá llorar*, sino que considero que en ese título de la novela se reafirma la figura de Matilda Burgos que se logra construir al final del texto cuando la voz narrativa dice:

Matilda añora más que nunca vivir en un universo sin ojos, un lugar donde lo único importante sean las historias relatadas de noche. El silencio. Las miradas masculinas la han perseguido toda la vida. Con deseo o con exhaustividad, animadas por la lujuria o por el afán científico, los ojos de los hombres han visto, medido y evaluado su cuerpo primero, y después su mente hasta el hartazgo. En la luz húmeda de julio, lo único que desea es volverse invisible. Su sueño es pasar inadvertida. (195)

El paseo ha tomado distintas representaciones durante los siglos diecinueve y veinte con los simbolistas, los impresionistas y los surrealistas, pero todas las excursiones y los experimentos o “prácticas estéticas” han estado reservados para la autoridad literaria masculina. En los ensayos y poemas de Baudelaire, las mujeres aparecen frecuentemente, pero son mujeres que pertenecen a una clase social distinta e inferior que la de Baudelaire, tal como lo señala Janet Wolff en “The invisible Flâneuse” (41-42). Por lo general, se trata de prostitutas, viudas, viejas o lesbianas. “A une passante” es el único poema en el que Baudelaire describe el encuentro en la calle con una mujer desconocida cuya majestuosidad llama su atención. Sus miradas se encuentran por unos segundos, simbolizando con ello el deseo de atrapar ese instante fugitivo, ese fragmento que podría quedar en el olvido si no se escribiera. Wolff señala que hay una ausencia de textos que cuenten la experiencia de lo “moderno” desde sus manifestaciones alejadas del ambiente de las calles, los cafés, los bares o los museos, es decir, desde los espacios ocupados por las mujeres. Al final de su artículo propone una búsqueda en la literatura de la modernidad de un texto escrito desde la mirada de aquella mujer del poema de Baudelaire.

Louis Aragon publica en 1924 *Le Paysan de París (El campesino de París)*, donde la ciudad se describe desde el punto de vista de un campesino que es presa de la vertiginosidad de lo moderno provocada por la naciente metrópoli. El libro es una especie de guía de lo *maravilloso cotidiano* que vive en el interior de la ciudad moderna. Es una descripción de aquellos lugares inéditos y de aquellos retazos de vida que se desarrollan más allá de los itinerarios turísticos. El constante deambular por las zonas marginales de París por parte del grupo de surrealistas formado por Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac se convierte en una de sus actividades más practicadas. Apoyándose en los fundamentos del naciente psicoanálisis, el grupo está convencido de que el espacio urbano puede atravesarse al igual que la mente, que en la ciudad puede revelarse una realidad no visible. Francesco Careri argumenta que la ciudad surrealista “es un organismo que produce y alberga en su regazo unos territorios que pueden explorarse, unos paisajes por donde puede uno perderse y sentir interminablemente la sensación de lo *maravilloso cotidiano*” (88-89).

Cada una de esta sucesión de *flâneurs* comparte una fascinación por las imágenes fragmentadas, la luz y las estructuras de la ciudad, por lo *maravilloso cotidiano*. Ellos pueden disfrutar de la experiencia de dar un paseo por las calles de la ciudad sin tener impedimento alguno ni sentirse intimidados, ya que son espectadores masculinos que se mueven en un espacio reservado solamente para los ojos de los transeúntes masculinos. Las miradas de estos *flâneurs* no están restringidas por la inseguridad, los convencionalismos, la modestia, la ansiedad ni por la amenaza de ser atacados ni mucho menos por barreras construidas por la presencia de otro.

El trabajo de Anke Gleber busca los rastros de una forma alternativa de *flânerie* (callejeo, vagabundeo) en la que exista la presencia de una paseante femenina (*female flâneur*) en la historia de la percepción (69). La paseante femenina ha sido una figura ausente en la esfera pública de la modernidad. Aunque se perciba su presencia, por lo general, ha sido señalada como una figura marginal. La *female flâneur* no se ha hecho presente de ninguna manera en los textos del vagabundeo (*flânerie*) (69).

Desde el siglo diecinueve, la *flânerie*, el fenómeno teorizado por Walter Benjamin y celebrado por Baudelaire, ha sido no solamente privilegio de una clase burguesa, educada y blanca, sino que además ha sido experimentado únicamente por una sociedad masculina. Durante el mismo período que sus contemporáneos masculinos recorren los espacios de la ciudad como *flâneurs* y viajeros, las voces de las mujeres dan testimonio de la relación diferente que ellas mantienen con esa modernidad. Las mujeres salían a la calle siempre y cuando fueran acompañadas o disfrazadas con ropa de hombre, tal es el caso de George Sand, quien se dio cuenta que no podía disfrutar de los espacios de la ciudad de la misma manera que los hombres salvo que se quitara su ropa femenina y la cambiara por una masculina.

Anne Friedberg señala en su investigación sobre los orígenes del *flânerie* femenino que

The female *flâneur* was not possible until a woman could wander the city on her own, a freedom linked to the privilege of shopping alone. [...] It was not until the closing decades of the century that the department store became safe haven for unchaperoned women. [...] The great stores may have been the *flâneur's* last coup, but they were the *flâneuse's* first. (421)

Sin embargo, para Anke Gleber, el paseo por los centros comerciales no es comparable con el *flânerie* practicado por los hombres, puesto que es bastante limitado y se circunscribe únicamente a una práctica capitalista: el consumo. Además, la mirada de las mujeres hacia las galerías es representativa solamente de una minoría de mujeres pertenecientes a la clase burguesa que tiene el poder económico para comprar, así como el tiempo para pasear por los centros comerciales. Anke Gleber considera que este tipo de paseo es “a bourgeois variant of domesticized *flânerie*” (71). Reproduce formas de una presencia femenina que otras mujeres ya habían asentado previamente. Las mujeres de clase trabajadora ya habían estado presentes en las calles de la ciudad sin llegar a convertirse en *flâneuses*. Para estas mujeres, la calle es un espacio de transición para llegar a

otro sitio al que deben ir a hacer alguna tarea. Según Anke Gleber, estas mujeres

would face the street in doing the shopping rather than ‘going’ shopping, in running errands rather than jogging their imagination, in picking up their children rather than experiencing free-floating impressions, in making their ways straight to the workplace, not idling without ever arriving. (71)

Algunos críticos han señalado tentativamente la presencia de las mujeres en las calles desde diferentes ángulos y desde diversos territorios. Tal es el caso de Griselda Pollock, historiadora de arte, que elabora las restricciones específicas a las cuales la posición, la mirada y la imagen de la mujer estaban sujetas en la esfera pública. En su artículo ‘Modernity and the spaces of femininity’, Pollock argumenta que las mujeres del siglo diecinueve “did not have the right to look, to stare, scrutinize or watch” (71).

El uso específico del espacio por parte de algunas mujeres –las de clase acomodada y que no tienen que salir a trabajar– ha estado marcado históricamente por ansiedades y limitaciones. Se les ha restringido a la casa, a limitadas actividades en los espacios públicos y no pueden disfrutar de un paseo sin tener propósito o destino por la amenaza de ser atacadas, principalmente, en las noches. Sin embargo, no hay que olvidar que estos mismos peligros son los que enfrentaban las mujeres de clase trabajadora y los cuales se agregaban a la violencia que enfrentaban en las casas para las que trabajaban. Las realidades públicas de la vida de estas mujeres trabajadoras todavía necesitan sobrepasar la división entre sus derechos teóricamente asignados y sus libertades llevadas a la práctica.

Their ways and movements in the street remain oriented along and organized by ‘invisible fences’ (Ardener 12), contained by imaginary but socially sanctioned boundaries that redistrict and restrict their ‘social maps’ even after the most ‘concrete’ restrictions of female roles have been removed. (Buck-Morss 119)



Elizabeth Wilson en ‘The invisible *Flâneur*: Afterword’ se interroga si el *flâneur*, figura clave en la modernidad, existe en ciudades contemporáneas o si ha quedado en el pasado. La publicación de *The Flâneur*, editado por Keith Tester en 1994, no da respuesta a esta pregunta ni tampoco explica las razones por las cuales a mediados de los años ochenta se despierta nuevamente un interés por el paseante que observa el espectáculo de la calle y lo convierte en *feuilleton* (Tester 4-5). Wilson argumenta que ni el centro comercial ni los parques temáticos corresponden con las calles recorridas por el *flâneur* en el siglo diecinueve. Sin embargo, algunos críticos como Susan Buck-Morss proponen que actividades como “zapping radio listener, the television watcher, the Internet surfer and the package tour tourist are those of the latter-day *flâneur*” (105). En su trabajo, Buck-Morss encuentra “traces of *flânerie*” en muchas de las actividades emprendidas por la gente, especialmente en “the merely imaginary gratification provided by advertising, illustrated journals, fashion and sex magazines, all of which go by the *flâneur*’s principle of ‘look but don’t touch’ ” (105).

Ese principio con el que se rige la vida de un *flâneur* está bien representado con Joaquín Buitrago ya que la voz narrativa que va presentando fragmentos fugaces en la vida de este fotógrafo dice: “Las imágenes de dibujos y las fotografías hablan con él desde lugares distantes. Siempre hay alguien detrás de todas ellas. Alguien que imagina, estudia el ambiente, manipula la luz y da al final, en el momentos menos pensado, el golpe maestro” (62). El deseo de Joaquín era poder captar ese momento en el que “las mujeres se volvían hacia adentro, hacia donde se veían como ellas querían verse [...] el lugar en que una mujer se acepta a sí misma” (18). Deseo tal que nunca logró concretar con Matilda Burgos.

Buitrago, según Robert McKee Irwin, no confía en la modernidad tecnológica y arquitectónica a la que aspiraba el México positivista de Díaz. Para el personaje, la modernización no tiene gran importancia: “En las imágenes de Joaquín todos los objetos del progreso son pequeños” (194). Cuando era joven y estudiaba en la Academia de San Carlos, sus compañeros de clase admiraban la estética urbana y moderna de la Ciudad de México:

[...] el diseño de fuentes y jardines, su armonía con el quiosco metálico donde se vendían los boletos de los tranvías, el contraste con los portales populosos al sur y al poniente donde se podían encontrar todas las mercancías imaginadas por el deseo [...], los nuevos edificios de hierro y cemento como el Centro Mercantil y el Palacio de Hierro, y en la casa Boker [...] los nuevos ascensores. (30-31)

Por el contrario, los paseos de Buitrago eran por el Hospital Morelos “donde las prostitutas que atendían de noche en casas de citas [...] rumiaban a solas los efectos de la sífilis y la gonorrea en lechos sin sábanas y cuartos repletos de gritos y vómito” (31): también recorría los dormitorios públicos donde duermen los “léperos”; el de la Colonia de la Bolsa, barrio de criminales y bandidos; el de las “pulquerías de barriada”. Todos son simple recorridos. Es rescatable que Joaquín Buitrago pasea por esos sitios que eran ajenos a la estética urbana propuesta por Porfirio Díaz, sin embargo ello también me hace pensar en los recorridos de algunos personajes de la literatura modernista. Griselda Pollock señala que los recorridos del *flâneur* eran por los lugares públicos como restaurantes, cafés, teatros y parques donde veían mujeres “respetables” que paseaban acompañadas –obviamente– por un hombre, pero también sus recorridos los llevaban a “otros” sitios donde solamente existía cierto tipo de mujeres a quienes sí consideraban “adecuadas” para poner en sus escritos o pinturas. Sin embargo, todo se quedaba en eso: la representación desde su punto de vista de la vida de estas mujeres. Joaquín Buitrago, por lo tanto, se convierte en un observador más de una ciudad donde “la velocidad de los tranvías, el donaire de las bicicletas, el beneficio del alumbrado público” (31) contrastaba con la otra parte de la ciudad que vivía en la completa miseria.

La mirada de Matilda, por otro lado, es más hacia ella. Desde que llega a la estación de ferrocarriles de la Ciudad de México, “observa el reflejo borroso de su cuerpo sobre los mosaicos pulidos” y piensa por primera vez en su futuro. El lector vuelve a encontrar dicho fragmento de historia cuando años después Matilda y Joa-

quín llegan juntos a la misma estación de ferrocarriles y la voz narrativa dice: “En la estación de ferrocarriles, los dos se mueven al unísono, despacio. Tomados de la mano sin volver la vista atrás [...] Matilda había tenido quince años la primera vez que trató de ver el reflejo de su cuerpo sobre los mismos mosaicos” (156). Esta misma descripción hecha en distintos momentos de la historia es una analogía de la función de las fotografías: captar ese momento –aunque suene a eslogan de cierta marca de cámaras fotográficas– y modificarlo cada vez que se vuelve a mirarlo. Dicha modificación puede ser ya sea quitando información de lo ocurrido o agregando más detalles.

Lo anterior se ejemplifica claramente con los tres específicos momentos en que Pabla Kamáck observa a Matilda antes de que lleguen a vivir en pareja en Real de Catorce. El primer momento es en una manifestación frente a una casa de empeño. Pablo Kámack es testigo del reencuentro entre Matilda y Cástulo y señala que “en ese abrazo, su rostro se hizo eterno”. Hay que aclarar que dicho reencuentro ya había sido presentado por la voz narrativa en un capítulo anterior en el que se sabe que Matilda daba apenas sus primeros “pequeños paseos por la ciudad” (122) acoplándose al “anonymato urbano y tomando derroteros un poco más osados [...] disfrutando del gozo de su libertad a solas” (122-23). Libertad que llevaría hasta sus últimas consecuencias ya que abandona la supuesta “paz” ofrecida por Joaquín Buitrago y vuelve a La Castañeda donde el informe médico de ese lugar dice que “la enferma habla mucho, ésta es su única excitación” (202). Matilda expresa ese interior que tanto quiso conocer Joaquín Buitrago por medio de una fotografía sin saber que Matilda se descubría cada vez que hablaba con él. La voz narrativa agrega: “Con el tiempo ha empezado a escribir y ha dejado de escribir” (203). Y es hasta el final cuando el lector logra obtener la voz propia de la protagonista cuyo único deseo fue el de que la dejaran descansar en paz.

## Bibliografía

- Buck-Morss, Susan. "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering." *New German Critique*. 39 (1986): 99-140.
- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Fernández, Javier. "Cristina Rivera Garza: la escritura de la distancia exacta." *Literate World en español*, 2002. <<http://www.literate-world.com/spanish/2002/especialdelmes/apr/w01>> consultado el 15 de julio de 2005.
- Friedberg, Anne. "Les Flaneurs Du Mal (L): Cinema and the Postmodern Condition." *PMLA* 106 No. 3 (May 1991): 419-23.
- Gleber, Anke. "Female Flanerie and the *Symphony of the City*." *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Ed. Katharina von Ankum. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997. 67-88.
- McKee, Robert Irwin. "La modernidad es un prostíbulo: *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza." *Territorio de Escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*. Coord. Nora Pasternac. México: UAM, Unidad Iztapalapa, 2005.
- Pollock, Griselda. "Modernity and the Spaces of Femininity." *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1988. 50-90.
- Wilson, Elizabeth. "The Invisible *Flaneur*." *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*. London: SAGE, 2001. 72-89.
- Wolff, Janet. "The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity." *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*. Cambridge: Polity Press, 1990. 34-50.