

La narrativa de la luz en *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza

Hong, Jung-Euy

Universidad Nacional de Seúl

Hong, Jung-Euy(2006), La narrativa de la luz en *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza, *Revista Iberoamericana*, 17, pp. 171-191.

Ante el reto de traducir al coreano el inicio de la novela *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, procuramos tener siempre presente que la unidad que vale en la traducción es todo lo que dice y significa el texto como totalidad. Gracias a la traducción, pudimos profundizar por un cauce diferente en la lectura. Rastreamos el motivo de la luz que concebía la historia, la causa fotográfica que alumbraba el principio del pasado siglo XX, y su influencia en el ejercicio de la escritura de Rivera Garza. En el presente artículo indagamos la manera en que se presentan los recuerdos en relación con el automatismo fotográfico, y una reconstrucción de la narrativa posible a través del concepto fotográfico y cinematográfico conocido como 'fuera de cuadro'.

Key Words: luz/ fotografía/ imagen/ recuerdo/ fuera de cuadro

La fotografía era la manera de detener
la rueda del dolor del mundo
que cada vez giraba a mayor velocidad
bajo las luces, sobre estrechos caminos de metal.
Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*

I. Introducción

En *Las dos orillas* de Carlos Fuentes, novela corta que forma parte de *El naranjo, o los círculos del tiempo* (1993), se revela el poder de la traducción mediante una detallada anécdota histórica ocurrida durante la conquista de México. El autor juega con diversos mitos fundacionales en ese libro. Y la historia de *Las dos orillas* abre la caja de Pandora desde el punto de vista del intérprete del conquistador Hernán Cortés. En el relato, el triángulo de la traducción se convierte en tragedia histórica: un soldado español que habla náhuatl, la indígena Malinche que domina el maya y el náhuatl, para pasar luego al idioma español y al conquistador, Cortés. El mismo protagonista declara que cumplió con su misión de traducir, pero confiesa que también traicionó e inventó. La trama nos remite a la figura del conquistador que realmente es conquistado por la lengua y argumenta que la caída del imperio azteca se vincula a la fuerza del lenguaje, a la interpretación de lo comunicado.

Ante la intención personal y el punto de vista del traductor que intervienen sustancialmente en la interpretación, podríamos decir que siempre el que traduce se transforma en un 'traidor'. No vacilamos al decir que Cortázar fue un traductor por excelencia. De hecho, la traducción hasta hoy más autorizada al idioma español de los *Cuentos* de Edgar Allan Poe, por ejemplo es la del autor de *Rayuela*.¹ En sus traducciones, el estilo literario de Cortázar resulta siempre impecable. Pero precisamente allí se incubaba el insidioso

¹ Vid., entre otros, Edgar Allan Poe (1995), *Diez relatos fantásticos*, trad. Julio Cortázar, Plaza y Janés, Barcelona y Edgar Allan Poe (1988), *Los crímenes de la calle Morgue*, trad. Julio Cortázar, Barcelona, Ed. Vicens Vices.

germen de la traición. Según detalles que señala Marco Contreras, Cortázar – como autor– describió muchas veces las escenas y los contenidos a su manera.²

Al intentar traducir, y más aún en el caso de la traducción literaria, aparece siempre un dilema subrayado por José Lambert: qué tan adecuada debe ser la traducción (pensando en dirección hacia el sistema de origen) o qué tan aceptable debe ser (considerando la traducción dirigida hacia el sistema de llegada). Con esta disyuntiva, Lambert propone otra salida a la tradicional idea del “traductor fiel” al texto, es decir, de la traducción “literal”.³ Así, vence la idea de que hay buenas razones para creer que ninguna traducción es verdaderamente coherente frente a ese dilema.

Ante el reto de traducir al coreano el inicio de la novela *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza,⁴ procuramos tener siempre presente que la unidad que vale en la traducción no es la palabra, ni la frase, ni el párrafo, sino todo lo que dice y significa el texto como totalidad. Por ello, en el ejercicio de la traducción consideramos, en primer término, la necesidad de interpretar para luego traducir. Gracias a la traducción, pudimos profundizar por un cauce diferente en la lectura de la novela de la joven y afamada escritora mexicana Cristina Rivera Garza.

La traducción depende de la lectura y el traductor es, ante todo, un lector, afirma Flora Botton.⁵ Y a partir de esta premisa, nos impusimos la tarea de rastrear el motivo de la luz que concebía la historia, el motivo fotográfico que alumbraba el principio del pasado siglo XX, y su influencia en el ejercicio de

² Cf. Marco A. Contreras(2002), “Julio Cortázar: ¿traditore?”, *Panace@*, vol. 3, núm. 7, marzo de 2002, 87-89.

³ José Lambert(1993), “La traducción”, en *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI Eds., 176-177.

⁴ Cristina Rivera Garza(1999), *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets Eds., 2004 [1a. ed. 1999]. En adelante, se citarán únicamente las páginas entre paréntesis. El incipit traducido al coreano fue publicado por la autora misma en su página web, y se encuentra disponible en “Trazos sobre suave papel blanco”, 6 de diciembre de 2005, disponible desde Internet en: http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005_12_01_cristinariveragarza_archive.html [con acceso el 4 de agosto de 2006].

⁵ Flora Botton-Burlá(1994), “La traducción”, en *Compendio de literatura comparada*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI Eds., 340.

la escritura de Rivera Garza. Dicha tarea constituye el objetivo del presente artículo, y para cumplirlo, hemos desarrollado dos apartados. El primero sobre la manera en que se presentan los recuerdos en relación con el automatismo fotográfico, y en el segundo, una reconstrucción de la narrativa posible a través del concepto fotográfico y cinematográfico conocido como ‘fuera de cuadro’.

II. El recuerdo y el automatismo fotográfico

La novela inicia cuando Joaquín, fotógrafo y uno de los protagonistas, escucha un zumbido dentro de la mente. En esa imagen se desarrolla una descripción que se constituye en la base de lo que se va a narrar. Si seguimos la orientación que señala el título del primer capítulo: “*Reflejos, gradaciones de luz, imágenes*”, no se trata de la construcción de una visión lineal ni de una perspectiva continua, sino que el texto sitúa las gradaciones de los planos que incorpora la narrativa. Pocos verbos, oraciones cortas y un desfile de materias químicas denotando que el fotógrafo no sólo maneja y domina el proceso del revelado fotográfico, sino también los artificios que le permitirán conciliar el sueño en la tortura de su insomnio, que lo harán soñar.

La descripción fragmentada deviene un ambiente poético gracias a algunas frases sobre lo efímero como: “Luciérnagas como mujeres y viceversa.”(14) De lo interior a lo exterior, o al revés, cambiando la mirada en un instante y dando la impresión de un *flash*. Si se hubiera filmado esta parte inicial, se rodaría considerando los planos de detalle, el primer plano y un *flashback*. El matiz de ese tipo de transiciones deja una sensación especial que nos obligó a transcribir hasta las más pequeñas connotaciones de las palabras. Y a enfrentar, otra vez, el dilema de “lo adecuado” frente a “lo aceptable” con la pobre ayuda del diccionario.

Por otra parte, todo el complejo de géneros de discurso, de registros, de formaciones discursivas, como señala Amalia Monroy, atañe de manera central al traductor en su acto de lectura–interpretativa del texto y nos remite

a términos que no podemos dejar de lado al pensar el acto de traducción, términos como intertextualidad, huella, palimpsesto.⁶ Sobre esa complejidad, Octavio Paz decía que cada texto era único y que, simultáneamente, era la traducción de otro texto.⁷ Aunque el poeta mexicano intentaba hacer hincapié en la naturaleza del lenguaje mismo, que es ya una traducción del mundo no-verbal y de otro signo y de otra frase, podemos considerarlo la esencia de lo literario en general. Si toda lectura y toda comprensión implica confrontar un texto con otros textos, cada signo nos conduce fuera de sus límites a un universo de conocimientos sobre el mundo. Guía a ese saber del traductor que tratamos de circundar y de hacer tangible.

En la novela hay numerosos vocablos que dentro de sus pocas letras dicen mucho más que su sólo significado y, ante ellos, resulta insuficiente sólo intercambiar las palabras del español al sistema de llegada, en este caso, el coreano. Por ejemplo, cuando el texto dice:

Años de esconder el rostro y el cuerpo detrás de lentes, esterópidos Gaumont comprados en París y cámaras Eastman o Graflex traídos directamente de Rochester.(14)

Las palabras que aparecen aquí como Gaumont, París, Eastman, Graflex, Rochester nos remiten a la época en que comenzó a florecer la nueva tecnología, el inicio de la fotografía cuando se transformó en una convergencia de lo popular, lo industrial y lo sistemático. Otro ejemplo sería cuando leemos:

Ahí, frente a él, sentada sobre el banquillo de los locos, vistiendo un uniforme azul, la mujer que debería de haber estado inmóvil y asustada, con los ojos perdidos y una hilerilla de baba cayendo por la comisura de los labios, se comportaba en cambio con la socarronería y altivez de una señorita de

⁶ Amalia Rodríguez Monroy(1999), *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*, Madrid, Montesinos, 276.

⁷ Octavio Paz apud Belén González Cascallana(2003), "Translation", en *Translation and Intertextuality: A Descriptive Study of Contemporary British Children's Fantasy Literature in Spain(1970-2000)*, León, Universidad de León, 110.

alcurnia posando para su primera tarjeta de visita.(15)

Si sumamos esta cita con la anterior, concretamente la alusión a la “tarjeta de visita”(carte-de-visite), nos encontramos con un detalle que nos remite a la historia de la fotografía en términos del gran avance que había logrado a principios del siglo XX. La elaboración de las tarjetas de visita o tarjetas de presentación es a la vez un indicio de la socialización de la fotografía como una industria. Además, este rasgo habla también del protagonista como una persona que se ha movido en la clase alta, o como el hijo de una familia de fortuna considerable que le permite comprar aparatos tan sofisticados como los de la primera cita, además de poder adquirirlos directamente en Europa. Desde las primeras páginas, tenemos ya palabras que van a servir como pistas para seguir el camino de la narración.

Joaquín es el principal personaje masculino y el primero que aparece en la novela. En las primeras páginas del relato se puede leer: “la luz lo distrae”,(14) y Joaquín persigue la luz en un movimiento que recrea verdaderas imágenes fotográficas:

Inmóvil, preso una vez más de su automatismo fototrópico, Joaquín observa las cuatro paredes de su cuarto. [...] Bajo la luz mortecina que produce el petróleo, las sobrepuestas capas de pintura crean paisajes umbrosos sobre los muros de adobe de su cuarto. Hay un bosque otoñal extendido sin orden ni dirección determinada. Al fondo emergen montañas de aguamarina y cielos encapotados de púrpura. Aquí y allá aparecen los hocicos abiertos rojos de ira y melancolía de los perros y, en el fondo, en lo que fue tal vez la primera capa de pintura original, hay rizos de nieve blanca obligados a caer por los embates del salitre y la humedad de todas las temporadas de lluvia. La nieve. La nieve del tiempo, mansa y blanca, duradera.(14)

La puntuación de las frases es importante. Las comas han desaparecido casi por completo y dejan paso a las ideas-imágenes, a la manera de cuadros plásticos. La ausencia de verbos en los dos últimos enunciados refuerza el efecto. Entre muchos ejemplos más se encuentra la sesión de fotografía de Joaquín con una de las internas que padece “locura intermitente”:

Adentro. Manotazos sin control. Maldiciones en voz alta desgarrando gargantas y cartilagos. Ruido de faldas deshilachadas a mordiscos. Lucha de cuerpos. [...] Después de la intermitencia del flash, el sobresalto regresa.(83)

En la fotografía, la sensibilización o fase sensible a la luz es un proceso de reacción que provoca la luz en cuanto llega a la placa que está llena de gelatina, de ion halógeno y ion de plata. Los electrones que pierden los iones halógenos se reúnen en el núcleo de sensibilización y allí seducen a los iones de plata. Al final, el ion de plata se convierte en una partícula neutra con el electrón. Esa figura de plata queda más oscura que otras partes cuando se imprime. Por ello, podríamos decir que en la mente de Joaquín, bajo efecto del automatismo fototrópico, se desarrolla el proceso de foto sensibilización.⁸ La foto-imagen corresponde, entonces, al rastro de la luz. Esta sensibilización a lo largo de la historia, se compara con el instinto del recuerdo humano.

Mientras que Matilda le cuenta a Joaquín su pasado en el manicomio, le dice:

¿No es extraño, Joaquín, que uno no recuerde muchos años y, luego, que uno no pueda olvidar los detalles de un sólo momento?(113)

Con algo de certeza, Matilda define el mecanismo humano del recuerdo y del olvido. Ese concepto también es similar al automatismo fotográfico. La unicidad de la fotografía como arte trata del proceso instantáneo de la grabación. Dentro de su duración tan breve, detener, cambiar o reconsiderar no son posibles. Cuando se retira la tapa de la lente, todo lo que está dentro del campo de visión se registra en menos tiempo del que se tarda el ojo en transmitir al cerebro la copia similar del plano, como afirma Edward Weston.⁹

⁸ Cf. 구상태(2000), 『사진과 과학』, 성안당; 박도영, 오세웅 공저(1996), 『사진제관 및 인쇄재료』, 성안당.

⁹ Edward Weston(1943), "Seeing Photographically", *The Complete Photographer*, vol. 9. núm. 49. 3200-3206.

De hecho, la primera fotografía de Joaquín también fue una toma que se quedó para siempre en su memoria:

Joaquín descubrió el dolor. No fue una palabra ni una sensación, sino una imagen: el rostro de una mujer en *rigor mortis*. [...] El rostro de la mujer se clavó en su memoria. Ésa fue su primera fotografía.(28)

El dolor de la vida, el sabor amargo del mundo permanece como una imagen. Estas claves fotográficas se convierten en la 'energía' necesaria para echar a andar la narración. Al inicio de la novela, se describen los motivos de la luz junto con el recuerdo dirigido por el rastro de la luz misma, con detalles, pero fragmentados e instantáneos.

Nadie me verá llorar comienza con lo que ocurre en el interior de Joaquín Buitrago. Dentro de su cabeza, el zumbido de la voz de Matilda resuena molestándolo con la pregunta que le hace de manera reiterativa a lo largo de la novela: "¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?"(13) Se trata de una pregunta que cautiva al otro, que llega desde el exterior, desde la protagonista Matilda, pero que se transforma en una pregunta que luego Joaquín se hará a sí mismo. En el simbólico espacio del Manicomio General de La Castañeda, se encuentran y se preguntan uno al otro: "¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?"(13) y "¿cómo se convierte uno en una loca?"(16) Joaquín responde a la interrogante con otra pregunta paradigmática. Así comienza el juego de los recuerdos, el rompecabezas del pasado. La búsqueda de la historia de Matilda que realiza Joaquín corresponde al mismo tiempo al proceso de revisión de su propia historia.

En un momento, Joaquín captura en su recuerdo la escena en la que había visto a Matilda antes de encontrarla en el manicomio. La había 'almacenado' en el baúl de latón donde guardaba su colección de fotografías. Como imagen que queda con la placa transformada en partículas oscuras de plata por las gradaciones de luz. De manera semejante a una exposición fotográfica, Joaquín había grabado su vida y el pasado en la profundidad de su interior. Ahora, para él, Matilda es el otro tipo de luz que le provoca una exploración desde afuera hacia el interior.

De esta manera, en el primer capítulo de la novela se presenta una descripción extraordinaria, gracias al manejo imaginario de la visualización en cuanto a la conformación del espacio. Vemos los objetos en un cuarto humilde en el Manicomio de La Castañeda, a la luz de la lucecita que Joaquín enciende con el fósforo. Un cerillo, la lámpara de petróleo, luego el quemador y un cigarrillo. Según la gradación de la luz, de lo oscuro a lo iluminado, simultáneamente la narrativa se desarrolla desde el interior del fotógrafo hacia su exterior. El espacio de la escena no se construye en una base pictórica sino en la visualización tridimensional con los detalles que podemos aprehender por el reflejo de la luz. La iluminación cambia la perspectiva de la narración que contempla el interior del morfinómano Joaquín. Gira una delineación cúbica panorámicamente. Con la luz saliendo del zumbido de su cabeza, Joaquín llega a mirar la pared, ahora desde fuera, para entrar otra vez al fondo de su mente. Revuelve las imágenes albuminadas de las placas de plata. Se sumerge en el recuerdo.

III. Una reconstrucción: la narrativa posible a través del ‘fuera de cuadro’

En *Nadie me verá llorar*, la narración no corre en un tiempo lineal. Al igual que “las dos manecillas doradas”(13) del reloj de Joaquín, las dos historias –del fotógrafo y la loca– que recorren respectivamente su propio tiempo, a veces se detienen “encima la una sobre la otra [...] a las doce en punto”.(ídem) Además, en esta novela, la narración no sólo no corre en un tiempo lineal, sino que muchas veces se contempla en imágenes que en ocasiones se mantienen tan fijas como las impresiones fotográficas. Dentro del manicomio, en el año de 1920, el fotógrafo recuerda el encuentro con una mujer, Matilda, en una casa de citas:

A las ocho de la mañana del 27 de julio de 1920, Joaquín recordó con absoluta certeza dónde había visto antes a Matilda Burgos [...] La placa número diecisiete era de Matilda Burgos.(16-17)

El recuerdo es tan exacto como una fotografía. Se decide, entonces, a indagar la vida de Matilda. El resultado de la búsqueda revelará los puntos en común que existen entre ellos:

En 1908, cuando Joaquín fotografió a Matilda por primera vez, nunca se imaginó que algún día la volvería a ver; nunca se imaginó que la vida de Matilda llegaría a ser la clave de su propia vida.(101)

A lo largo de la narración, es posible encontrar también el poliedro que se forma con la coyuntura de las historias captadas desde una panorámica horizontal, con imágenes en movimiento. Por ejemplo, las relaciones de los protagonistas con Diamantina, tal vez el tercer personaje en importancia, se cruzan y resuenan a través de claves como una dirección(Mesones 35) o de la foto de Diamantina. Otro caso es cuando una misma anécdota se ve desde otro punto de vista, un punto que quedaría comprendido 'fuera de cuadro'.

Serguei Eisenstein reflexionó sobre el concepto que denominó 'fuera de cuadro':

Se trata de lo que llamé *fuera de cuadro*. Con él intentó dar cuenta de ese espacio radicalmente heterogéneo al de la película, donde se ubica tanto el trabajo técnico como formal que lleva al film, algo así como la 'cocina' de cada plano. Esta dimensión tendría para algunos el mérito de remitir a lo reprimido en la diégesis [...] La noción de 'fuera de cuadro' [...] habla en todo caso de ese punto ciego desde donde el film es enunciado.¹⁰

Así, ese espacio de la producción donde se despliega y en donde entra en juego todo el aparato técnico, el trabajo de realización y, metafóricamente, todo el trabajo de escritura, se le define como 'fuera de cuadro'. En *Nadie me verá llorar* hay un claro interés por todo lo referente a imágenes fijas que cobran movimiento gracias a la narración. La fotografía aparece de manera privilegiada en el arte que ejerce el protagonista Joaquín Buitrago y en el primer capítulo donde se detalla su labor de fotógrafo. La narración

¹⁰ Eduardo A. Russo(1998), *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 115.

transcurre sobre un tiempo de manera aparentemente lineal, pero volviendo siempre al pasado para reconstruir los recuerdos de manera singular:

Cuando se despidieron sobre las plataformas de la estación central de ferrocarriles, los dos eran buenos amigos. **Ella iba a rumbo a Veracruz**. Llevaba una maleta rectangular llena de apuntes y panfletos y, en el brillo de las gafas, la convicción de que el mundo de Joaquín estaba por llegar a su fin de un momento a otro, de una vez y para siempre. La confianza de la mujer era del tamaño exacto de su soledad de hombre.

—**Cultiva la imaginación—le dijo. Lo besó.** Joaquín conservó ese beso años enteros.(44, las negritas son nuestras.)

Al avanzar el relato se nos presenta una situación representativa en la cual, las dos vidas que aparecían como puntos extremos de líneas paralelas que quedarían para siempre en el pasado, se convierten en un triángulo isósceles mediante la aparición de Matilda:¹¹

Luego, en octubre, con la cara grave, cerrada ya por la seriedad que no la abandonará jamás, **toma un tren con rumbo a Veracruz**. Río Blanco. **No permite que ni Cástulo ni Matilda la despidan en la estación.**

¿Por qué elige a Joaquín? Ya no existe nadie que pueda darle la respuesta.

Joaquín vuelve a decirle adiós otra vez en el andén lleno de gente, antes, mucho antes de todo. **Cultiva la imaginación. Un beso ligero en los labios. Los amantes se despiden sin saber cuándo volverán a encontrarse.**(129, las cursivas son del texto; las negritas, nuestras.)

El desarrollo y el cruce de las historias de cada uno de los personajes se da, igualmente, utilizando el efecto cinematográfico del ‘fuera de cuadro’. Otro ejemplo lo podemos encontrar en la narración del siguiente episodio de Matilda:

¹¹ En la novela aparecen situaciones y personajes que se mantienen como líneas paralelas: “Solos los dos [Matilda y Cástulo], se convirtieron en puntos extremos de una línea recta y no se volvieron a tocar. Los días en que fueron un triángulo isósceles quedaron para siempre en el pasado.”(135) Pero en otros casos —como el citado—, hay un reencuentro de hechos gracias al efecto de ‘fuera de cuadro’.

La primera vez que [Paul] la vio, Matilda iba cargando una pesada canasta llena de frutas y otras mercancías. [...] Nunca habría recordado su rostro de no ser porque, **detenida en medio de un motín frente a una casa de empeño**, la mujer dejó pasar los alimentos y las joyas y optó por hacerse de **una mandolina rota** y sin cuerdas. Tonta. Momentos después, **la vio abrazar a alguien. Y fue ahí, en ese abrazo, que su rostro se hizo eterno.**(162, las negritas son nuestras.)

La segunda vez que la vio ya la había olvidado. **Pasaba enfrente de los aparadores de La Parisina y le pareció graciosa la figura de una mujer acariciando los rollos de seda como si se tratara de un cuerpo.** [...] **Fue entonces que reconoció el rostro. La mujer de los abrazos** [...](163, las negritas son nuestras.)

En estas citas encontramos a otro personaje, Paul Kamáck, el único esposo de Matilda(cf. 169), observándola desde lejos en una escena que Matilda vive en ese momento cerca de otros personajes, pero todavía ajena a Paul. Según dice el texto, para Paul —e igualmente para los lectores—: “Las dos piezas del rompecabezas se volvieron tres con su nombre. Matilda. Matilda Burgos.” (163) Si vemos en páginas anteriores, podremos reconstruir la historia desde otro ángulo:

Matilda siente especial predilección por los expendios de telas. Aun sin llevar el dinero suficiente para adquirirlas, se adentra en La Parisina solamente para acariciar las sedas, para posar sus manos sobre los rollos de merino, la sutil transparencia de la organza, los encajes. [...] Sin embargo, siempre hay un espacio para buscar, de manera distraída, el rostro de Cástulo, el overol de Diamantina entre el gentío.(120-121, las negritas son nuestras.)

Y un poco más adelante:

Perdida, dominando el temor, «nadie me verá llorar, nadie», Matilda da vuelta en las esquinas sin saber a ciencia cierta dónde se encuentra. Entonces, sin darse cuenta, está en el centro de una turba enloquecida. **Algunas mujeres entran en grupo, con firmeza y nerviosismo a la vez, a una casa de**

empeño. [...] Entre el calor de sus cuerpos, Matilda no se siente amenazada sino protegida. Su cara es como la de los demás [...] Involución. [...] El motín es una fiesta. Lo único que atrae la atención de Matilda es **una mandolina que**, pasando de mano en mano, **termina rota en el suelo.** De todos modos va en su busca y cuando ya está a punto de asirla alguien más se le adelanta.

—Esto no te va servir de nada ya, Matilda —es la voz de Cástulo, su voz de mandarina. [...] Matilda se da cuenta de que nunca se ha separado de él, **que nadie puede escapar de los abrazos.**(122, las negritas son nuestras.)

Una misma escena se ve desde varios ángulos, y el lector siente estar leyendo en “tercera dimensión”. Abel Gance, pionero del cine francés, hablaba de una fuerte oposición entre las palabras y las imágenes, atribuyendo al cine la capacidad de alcanzar a la vez universalidad y verdad, atributos que les estaban vedados a las gastadas palabras, según su opinión.¹² Sin embargo, en esta novela podemos comprobar la armonía que existe entre las palabras que dan vida a las imágenes fotográficas, y hasta cinematográficas, en el relato.

Por otra parte, cómo se podría comprender lo que sintió Joaquín, desacostumbrado a oír la voz de los sujetos que fotografiaba, cuando le dice Matilda: “—¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?”(15) Se suele pensar que en las fotografías, en los papeles albuminados, miramos sólo objetos pasivos, algo deshumanizado. Entonces, ¿cómo sería posible? La respuesta estaría en el reconocimiento de que cada sujeto tiene su propia voz. Como dice Weston, “la fotografía es básicamente un medio honesto para grabar los aspectos superficiales de un sujeto. Revela lo que uno realmente es detrás de lo trivial, lo artificial, lo intentado.”¹³

En una entrevista exclusiva que Cristina Rivera Garza nos respondió por Internet, se plantea esa posibilidad:

7. ¿Cuáles fueron los motivos para seleccionar a una protagonista como Matilda, qué simboliza su marginalidad y su enajenación?

Los personajes no representan nada. No simbolizan nada. Si son personajes,

¹² Cf. René Jeanne y Charles Ford(1995), *Historia ilustrada del cine, 2: El cine sonoro(1927-1945)*, Madrid, Alianza Editorial.

¹³ Edward Weston, *op. cit.*

entonces son. Nada más. A Matilda la encontré en una fotografía cuando yo realizaba mi investigación (de corte académico, aunque también de corte muy personal) en los expedientes del Manicomio General La Castañeda que se encuentran en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, ubicado en el centro de la Ciudad de México. La novela es el resultado, entre otras tantas cosas, de ver esa fotografía, y luego del deseo de seguirla viendo. El rostro, ah, el rostro. El rostro que parecía sugerir que la locura no era más que una travesura. O que podía serlo. Dentro de su expediente también estaban, por cierto, sus letras (copiadas textualmente al final de la novela). Desde el primer momento sentí que al abrir ese atado de hojas frágiles y viejas estaba desviando la trayectoria original de la misiva, que era, como se sabe, una trayectoria hacia el olvido. ¿Tenía derecho a hacerlo? ¿Era mejor la escritura que el olvido? La disyuntiva me atosigaba y me atosiga. Matilda es ese desvío. Ese desvarío. Ese atosigamiento.

--crg¹⁴

A lo largo de la novela, se transmiten la inspiración iniciativa y la intención para indagar una vida, luego reconstruir la historia detrás de una foto. Gracias por los fragmentos tomados desde otra angulación, se diverge la narración. Pero, habla de los personajes, como dice el texto, que estuvieron siempre a punto de resbalar y caer fuera de su embrujo y siempre, sin embargo, dentro. Muy dentro. (174)

En el último cuarto del siglo XIX, el desarrollo de la industria fotográfica, junto con otros sectores de la economía capitalista, experimentó la segunda revolución técnica que sería la base de la mayor transición hacia una estructura dominada a gran escala por las corporaciones de los monopolios.¹⁵ La resonancia con la función del Estado se expandió y, a fin de cuentas, la fotografía se convirtió en una parte de ese sistema. En el centro de ese *rendez*

¹⁴ Entrevista exclusiva con Cristina Rivera Garza, *Literatura joven de México. A partir del Crack*. Posgrado en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad Nacional de Seúl, 19 de octubre de 2005, disponible desde Internet en: <http://cafe.naver.com/elcrack.cafe>, las negritas son nuestras.

¹⁵ John Tagg (1988), *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histoires*, Minneapolis, University of Minnesota, 60.

vous, sometimiento, en el México que merecía un manicomio¹⁶ estaban Matilda y Joaquín, una loca que era objeto de la vigilancia del poder, y un técnico experto en placas de plata que sirvió para ejecutar las órdenes cuando se necesitaron las evidencias donde aparecían las caras de los anormales para el control.

Según datos históricos, el Manicomio General de La Castañeda se construyó y organizó siguiendo el estilo del hospital psiquiátrico Salpêtrière de París. Se llevaban descripciones detalladas de los casos y expedientes con fotografía, cosa que no ocurría en esos tiempos en ningún lugar del mundo, exceptuando los dos hospitales citados.

Nuestra escritora se encontró con la foto de Matilda entre los archivos, la cual le serviría como modelo real para la protagonista. Rivera Garza intentó descubrir esa cara, intentó rescatar ese rostro que se encontraba atrapado por las instituciones –el manicomio, el gobierno– que estaban representados en ese archivo. Un rostro que estaba alejado de las estrategias de la imagen, como tal.

La autoridad que sobre la verdad ostenta la Historia y el supuesto de que la fotografía extrae y evalúa la verdad se cuestionaron hace tiempo.¹⁷ Y aquí,

¹⁶ Otro referente para situar la locura en el campo de la cultura en México ocurre durante el informe emitido en 1909 por el general Porfirio Díaz, en el que hace alusión a la inauguración del Manicomio de la Castañeda diciendo que “la altura cultural de la Ciudad de México merecía un manicomio y un hospital general como el que su gobierno echaría a andar en breve”. José Lara(2002), “¿Dónde quedó la locura? Documental que rescata medio siglo de historia de Manicomio General de La Castañeda”, México, CONACULTA, 26 de agosto de 2002, disponible desde Internet en: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/26ago/>

¹⁷ Por ejemplo, Hayden White, refiriéndose a las narraciones históricas, afirma que sus contenidos: “son tanto *inventados* como *encontrados*”. Hayden White(1978), “El texto histórico como artefacto literario”, en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Barcelona, Paidós, 2003 [1a. ed. inglesa, 1978], 109. Las cursivas son del autor. *Vid.*, también Hayden White(1973), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, trad. Stella Mastrangelo, México, FCE, 2002 [1a. ed. inglesa, 1973]. Para el caso de la fotografía, *vid.* Siegfried Kracauer(1960), *Theory of film. The redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University; Peter Galassi(1981), *Before Photography*, New York, M.O.M.A., y Francisco Caja(1991), “Fotografía y modernidad”, en *Cuatro direcciones. Fotografía española contemporánea 1970-*

con esta novela, empieza una narrativa en busca de la subjetividad que se encuentra detrás de lo externo, por debajo de lo superficial. El manejo imaginario del plano subjetivo se ha realizado mediante el “paneo”, es decir, por el movimiento circular de la cámara logrando una composición poliédrica. El resultado es la novela como el ‘fuera de cuadro’ de una fotografía, esto es, como ese espacio “donde se ubica tanto el trabajo técnico como formal” para concretar un filme que nos dirige con una luz propia al umbral de la verdad.

IV. Últimas consideraciones: “Vivir en la vida real del mundo”

En agosto de 2006, Cristina Rivera Garza comenzó a publicar en su página web un ensayo en varias partes bajo el título “Historiar y ficcionar: Notas para leer documentos históricos en modo etnográfico”. En dicho ensayo la autora reflexiona sobre la escritura de esta novela, en términos del material histórico que tuvo y tiene seguramente en sus manos:

El collage, así, no sería una medida de representación arbitraria o externa al documento, sino una estrategia que, en ciertos casos, en casos como el de Matilda Burgos, contribuiría a llevar al papel su historia y la manera en que esa historia fue compuesta a inicios de siglo XX dentro de las instalaciones del Manicomio General La Castañeda. Así entonces, no basta con identificar “todas” las versiones posibles y rechazar sólo una, la versión final, sino que habría que mostrarlo. [...]

Vuelvo al expediente para oírla a ella. Y sucede, por supuesto, por principio de cuentas, que no me encuentro con ella, sino con ellos: los policías, los médicos, los laboratoristas, los comisarios, y las internas junto con quienes produjo el expediente y, dentro del expediente, la entrevista que es todo diagnóstico. [...] Retrasar, desviar, posponer, rodear esa versión final debe ser una de las principales tareas de la escritura histórica en modo

etnográfico. En otras palabras: el momento de peligro es un fulgor, no una luz.¹⁸

El epígrafe del capítulo cuarto de la novela es una cita de Rafael Arizpe en la que se incluye la palabra “luz” como símbolo de la ilustración en los inicios del nuevo siglo, del pasado siglo XX. Según la cita, Arizpe afirma en un documento intitulado *El alumbrado público*, en el año de 1900:

Sin luz no hay higiene, ni moralidad pública, ni policía, ni seguridad posibles. La luz espanta al ladrón, modera al intemperante, refrena al vicioso e influye no sólo en el bien parecer, sino también en el desarrollo de las buenas costumbres. Lo primero que hizo el creador fue alumbrar el caos como único medio de organizarlo.(95)

Estas palabras encabezan el episodio que trata de un experimento, con Matilda convertida en “la habitante número 368,899” en el censo general de la capital, a manos de su tío Marcos, médico de profesión. El proyecto era hacer de ella una buena ciudadana. La iluminación era el tema urgente de la sociedad industrializada y el nuevo siglo para la estandarización. El resultado negativo del experimento se quedó en la umbría del tiempo, entre archivos frágiles.

Las fotos de los internos de La Castañeda fueron un parámetro para medir el contraste entre lo normal y lo anormal. Con ello se representaba la vigilancia que ejercía el poder, el control potencial sobre el pueblo. La placa que contempló Rivera Garza es una de las evidencias de la Historia que no dejó a una ‘loca’, a Modesta Burgos L. —como pudo haber sido con cualquier otro ser clasificado y marcado—, vivir en el mundo con libertad propia.

La reconstrucción de una vida ha consistido en escribir la narrativa posible vislumbrando la tristeza o el rencor en los textos y en la fotografía de un

¹⁸ Cristina Rivera Garza(2006), “Historiar y ficcionar: Notas para leer documentos históricos en modo etnográfico”, en *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 16 y 23 de agosto, y 21 de septiembre de 2006, disponibles desde Internet en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/>

expediente. No exploramos en busca de la luz única y absoluta, sino que palpamos las huellas de las cosas en el camino hacia la autenticidad alumbrando con tan sólo una pequeña luz: “Las huellas humanas son disímbolas pero fáciles de reconocer”, como “en los parques, los columpios recién abandonados pero todavía en movimiento han seducido [la] imaginación”.(192) Dentro de la ausencia, un retrato bicolor es capaz de capturar el momento como un ámbar del recuerdo.

El rastro de luz en *Nadie me verá llorar* nos mueve a una lectura que revela la figura de la verdad, la vitalidad de la historia. Una posibilidad que – al igual que Joaquín persiguiendo la luz– no es más que una búsqueda hacia el recuerdo; en este caso, tanto el recuerdo individual como el colectivo. Alumbramos el pasado con la novela, una narrativa de la luz. Encontramos el mundo real de una vida. De esta manera, la intención de reconstruir la autenticidad de una vida se cierra en el capítulo final con los manuscritos “reales” de la misma “enferma que hablaba mucho”.

Bibliografía

- 구상태(2000), 『사진과 과학』, 성안당.
- 김우룡 엮음(2006), 『사진과 텍스트- 사진의 발명에서 디지털 사진까지』, 눈빛
- 박도영, 오세웅 공저(1996), 『사진제판 및 인쇄재료』, 성안당.
- 장 퉁 다발(1991), 『사진예술의 역사』, 박주석 옮김, 미진사.
- Botton-Burlá, Flora(1994), “La traducción”, en *Compendio de literatura comparada*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI Eds.
- Caja, Francisco(1991), “Fotografía y modernidad”, en *Cuatro direcciones. Fotografía española contemporánea 1970-1990. Centro de Arte Museo Nacional Reina Sofía*, Madrid, Ed. Lunwerg.
- Contreras A. Marco(2002), “Julio Cortázar: ¿traditore?”, *Panace@*, vol. 3, núm. 7, marzo de 2002.
- Fuentes, Carlos(1993), *El naranjo, o los círculos del tiempo*, México, Alfaguara.
- Galassi, Peter(1981), *Before Photography*, New York, M.O.M.A.
- González Cascallana, Belén(2003), “Translation”, en *Translation and Intertextuality: A Descriptive Study of Contemporary British Children’s Fantasy Literature in Spain(1970-2000)*, Madrid, Universidad de León.
- Jeanne, René y Charles Ford(1995), *Historia ilustrada del cine, 2: El cine sonoro(1927-1945)*, Madrid, Alianza Editorial.
- Kracauer, Siegfried(1960), *Theory of film. The redemption of Phisical Reality* New York, Oxford University.
- Lara, José(2002) “¿Dónde quedó la locura? Documental que rescata medio siglo de historia de Manicomio General de La Castañeda”, México, CONACULTA, 26 de agosto de 2002, disponible desde Internet en: <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/26ago/> [con acceso el 30 de mayo de 2006]
- Lambert, José(1993), “La traducción”, en *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI Eds.

- Poe, Edgar Allan(1995), *Diez relatos fantásticos*, trad. Julio Cortázar, Barcelona, Plaza y Janés.
- _____(1988), *Los crímenes de la calle Morgue*, trad. Julio Cortázar, Barcelona, Ed. Vicens Vices.
- Rivera Garza, Cristina(1999), *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets, 2004 [1a. ed. 1999].
- _____(2005), Entrevista exclusiva con Cristina Rivera Garza, *Literatura joven de México. A partir del Crack*, Posgrado en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad Nacional de Seúl, 19 de octubre de 2005, disponible desde Internet en: <http://cafe.naver.com/elcrack.cafe>
- _____(2005), "Trazos sobre suave papel blanco", 6 de diciembre de 2005 disponible desde Internet en: http://cristinariveragarza.blogspot.com/2005_12_01_cristinariveragarza_archive.html [con acceso el 4 de agosto de 2006].
- _____(2006), "Historiar y ficcionar: Notas para leer documentos históricos en modo etnográfico", en *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 16 y 23 de agosto, y 21 de septiembre de 2006, disponibles desde Internet en: <http://cristinariveragarza.blogspot.com/> [con acceso el 2 de septiembre de 2006].
- Rodríguez Monroy, Amalia(1999), *El saber del traductor. Hacia una ética de la interpretación*, Madrid, Montesinos.
- Russo, Eduardo A.(1998), *Diccionario de cin*, Buenos Aires, Paidós.
- Tagg, John(1988), *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histoires*, Minneapolis, University of Minnesota.
- Weston, Edward(1943), "Seeing Photographically", *The Complete Photographer*, vol. 9, núm. 49.
- White, Hayden(1973), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, trad. Stella Mastrangelo, México, FCE, 2002 [1a. ed. inglesa, 1973].
- _____(1978), "El texto histórico como artefacto literario", en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Barcelona, Paidós, 2003 [1a. ed. inglesa, 1978].

Hong, Jung-Euy
Universidad Nacional de Seúl
E-mail: fernandoyoon@yahoo.com

Fecha de llegada: 15 de septiembre de 2006
Fecha de revisión: 11 de noviembre de 2006
Fecha de aprobación: 11 de diciembre de 2006