



Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza: una novela intrahistórica.

Requisito parcial para optar al título de Magistra en Literatura

MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

2016

CAROLINA ARIAS ARENAS

Directora:

Dra. LINA XIMENA AGUIRRE PRADA

Yo, CAROLINA ARIAS ARENAS, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana, es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Carolina Arias Arenas

Enero 28 de 2016

Gracias a Dios por ser mi fuerza.
A mi madre por su amor.
A mi Felipe por iluminar mis noches oscuras.
A Lina Aguirre por su inagotable apoyo.
A Shanga por su dulce ronroneo.
Y a Cristina Rivera Garza
por seguirle los pasos a Matilda.

“La novela no era nada más que eso en un inicio: una red de agujeros. Nada más, pero tampoco nada menos. Al final”.

Cristina Rivera Garza

Febrero 15, 2014

Tabla de contenidos

Introducción.....	6
1 Cristina Rivera Garza y la historia	9
2 Perspectiva intrahistórica	18
2.1 Historia y novela histórica	19
2.2 Novela intrahistórica.....	24
2.3 Rasgos intrahistóricos en <i>Nadie me verá llorar</i>	27
2.4 Diálogo con la crítica	30
3 Matilda Burgos y la subalternidad	33
3.1 El Llamado y las buenas costumbres en la ciudad.....	34
3.2 El viaje marginal	38
3.3 El regreso a la melancolía	43
4 El expediente psiquiátrico y las cartas de la loca	46
4.1 Los expedientes.....	47
4.1.1 Lucrecia No. 1482	49
4.1.2 Roma No. 1473.....	54
4.1.3 Matilda No. 6353.....	57
4.2 Las cartas de la loca	60
Conclusiones.....	68
Trabajos citados.....	69

Introducción

El interés por trabajar la locura y la relación intertextual entre historia y literatura nació en el transcurso de esta maestría. Decidí estudiar la novela *Nadie me verá llorar*¹ (1999), escrita por la mexicana Cristina Rivera Garza, porque me interesó desde un inicio el personaje femenino, Matilda Burgos. Con ella pude asomarme a la experiencia femenina de la locura en un momento determinado de la historia mexicana. Más adelante, supe que la novela estaba relacionada con un segundo libro de historia sobre el manicomio de La Castañeda, lugar donde se desarrollan los acontecimientos narrados en la novela, que fue escrito por Rivera Garza un tiempo antes de haber publicado su trabajo de ficción. Leer estos dos libros *siameses*, como los denomina ella, me permitió empezar a considerar relaciones más tangibles entre la historia y la ficción.

La temática en común que abordan es la exploración de las narrativas que emplearon los psiquiatras y los internos del manicomio General La Castañeda para producir significado histórico y concreto del padecimiento mental de hombres y mujeres muy reales del México de comienzos del siglo XX. Los dos libros son fruto de una misma raíz, pero con relaciones del lenguaje distintas. En este sentido, la novela *Nadie me verá llorar* tiene que ver con la novela histórica latinoamericana posmoderna, que, según la investigadora Magdalena Perkowska, se configura como espacio híbrido que alberga diversidad de métodos, objetos, discursos y registros (106); donde además se manifiesta la conciencia histórica del novelista que interpreta y asume el rol de historiador.

Cristina Rivera Garza construye la novela desde una metodología que da lugar a la presencia de diversos registros, expedientes psiquiátricos, cartas, alusiones históricas oficiales y microhistorias de personajes anónimos que en buena parte están presentes en su investigación histórica y que se incorporan tras un proceso de ficcionalización en la novela. La autora busca comprender la situación de su país y reflexionar sobre el papel que tiene la escritura en este contexto. Al parecer, su interés por escribir desde una actitud política, centrar

¹ *Nadie me verá llorar* tuvo una gran repercusión en el mundo editorial mexicano e internacional. Fue merecedora de cuatro premios importantes: el Premio Bellas Artes de Novela José Rubén Romero (1997, por una versión titulada *Yo, Modesta Burgos I*), el IMPAC-CONARTE-ITESM (1999), el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001) y el Premio Roger Caillois, a raíz de su traducción al francés (2013) (Benmloud y Lara -Alengrin 15)

su interés en aquellos que son parte de la comunidad de un escritor, en aquellos que sufren y han sido desconocidos, es una constante en su quehacer como escritora. En este sentido, el presente trabajo busca aportar a la relación entre historia y literatura en la novela objeto de estudio, rastreando rasgos propios de la perspectiva intrahistórica. Por lo tanto, para este análisis serán de capital importancia los planteamientos de Luz Marina Rivas, quien ha estudiado la novela intrahistórica, como un subtipo de la novela histórica latinoamericana posmoderna, a la cual caracteriza por el privilegio que otorga a las subalternidades, donde lo cotidiano es historizable y la relación entre historia y ficción parte de acoger diversidad de registros (60 - 63).

Los temas propuestos se desarrollan en cuatro capítulos relacionados entre sí. El primero, “Cristina Rivera Garza y la historia”, aborda la relación entre escritura e historia a partir de los conceptos “necroescrituras” y “desapropiación”, propuestos por la misma Rivera Garza, los cuales son centrales en sus planteamientos teóricos cuando se refiere al vínculo existente entre la escritura y la política. Para ello, se aludirá específicamente a su reciente libro de ensayos: *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013). Con respecto a su quehacer como historiadora y novelista se hará un acercamiento a los libros de Rivera *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general, México 1910-1930* (2010), y la novela *Nadie me verá llorar* (1999).

El segundo capítulo, “Perspectiva intrahistórica”, explica el marco conceptual acerca de la *novela intrahistórica* en el contexto latinoamericano. Aquí se exponen los rasgos intrahistóricos que, a mi juicio, están presentes en la novela objeto de este trabajo. Así mismo, plantea un diálogo entre los rasgos intrahistóricos presentes en *Nadie me verá llorar* con relación a algunas aproximaciones de la crítica literaria que han estudiado esta novela.

El tercer capítulo, “Matilda Burgos y la subalternidad”, establece, desde la perspectiva intrahistórica, la función estética en el proceso de ficcionalización que implica el salto de la persona histórica al personaje literario. Es decir, explora la construcción del personaje en el curso de los grandes sucesos históricos que se desarrollan de forma paralela con la historia íntima del personaje central de la novela, una interna llamada Matilda.

El último capítulo, “El expediente psiquiátrico y las cartas de la loca”, analiza la apropiación de los discursos del yo, rasgo característico de la construcción de intrahistorias,

el cual es visible en *Nadie me verá llorar*, a través de dos elementos: los testimonios que se filtraron en los expedientes psiquiátricos de las mujeres diagnosticadas con la enfermedad mental de locura moral y las cartas que escribió Matilda Burgos denunciando el caos que imperaba en el manicomio La Castañeda y en el país en los momentos de la Revolución mexicana (1910-1930).

1 Cristina Rivera Garza y la historia

A lo largo de su oficio como escritora, Cristina Rivera Garza ha reflexionado sobre su propio quehacer y el de otros escritores. En una entrevista² que le hace Jorge Luis Herrera (2015), ante la pregunta para qué escribir, nos confiesa que la escritura es una sospecha de la realidad porque la tarea de un escritor consiste en abrir espacios para crear más oscuridad. En el mundo, dice, hay un exceso de luz, de comunicación, de mensajes unívocos. “La escritura, cuando es, cuando se da, produce lo real”. En otras palabras, Rivera Garza se aferra a la materialidad de la escritura misma; no se trata para ella de transmitir mensajes, sino de seguir las reglas del estado que le exige el acto mismo de escribir. Este capítulo intenta explicar la conexión que Cristina Rivera Garza teje con la historia, preguntándonos, en un primer momento, por el vínculo que asume con la escritura como producción de lo real y posteriormente, y a la luz de este vínculo, explorando la etapa de su vida en la cual escribir historia, y ficción se cruzan.

Para abordar la relación entre escritura e historia se presentan dos conceptos: “necroescrituras” y “desapropiación”, propuestos por Cristina Rivera Garza contantes en sus planteamientos teóricos cuando se refiere al vínculo existente entre la escritura y la política. Para ello se aludirá específicamente a su reciente libro de ensayos: *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*³ (2013). Con respecto a su quehacer como historiadora y

² Herrera, Jorge L. “El amor es una reflexión, un volver atrás”. Entrevista con Cristina Rivera Garza. (s. f.). Web. 2 oct. 2015.

³ Muchos de los textos que conforman este libro fueron concebidos para la columna del periódico mexicano *Milenio* en la que semanalmente Cristina Rivera Garza participa. La intención de escribir un libro con dichos textos surgió en San Diego durante la primera década del nuevo siglo. Posteriormente, en una estancia sabática a finales de 2012 en Francia, Universidad Poitiers, reorganizó los escritos que serían centrales. Más adelante, en una residencia orientando el Taller de Re-Escrituras en el Centro de las Artes de San Agustín Etlá, en Oaxaca, México, logró completar el proyecto y culminarlo a inicios de 2013 (*Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* 8). Algunos de los textos que conforman este libro también han sido publicados en el blog: Cristina Rivera Garza. “No hay lugar”. 2015. blog spot. noviembre 18 de 2015.

novelista, se hará un acercamiento a sus obras *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general, México 1910-1930* (2010) y la novela *Nadie me verá llorar* (1999)⁴.

En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Cristina Rivera Garza reflexiona acerca de la práctica de la escritura con relación a la muerte⁵. Esta relación, nos advierte, es metáfora ya conocida para muchos escritores y para otros es realidad cotidiana. En México, según las fuentes, es un país en el que han muerto entre 60 mil y 80 mil ciudadanos. En el 2006, tras las elecciones señaladas como fraudulentas, el presidente Felipe Calderón enfrentó militarmente a feroces bandas de narcotráfico. Diarios, crónicas urbanas y el rumor cotidiano dieron cuenta de los denominados “crímenes de guerra”, de la impunidad del sistema penal y de la incapacidad del Estado para responder por la seguridad de los ciudadanos. “Necropoder, dominio de la vida sobre el cual el poder ha tomado el dominio”: Achille Mbembe, citado por Rivera (11 - 12).⁶ En este contexto se pregunta por los retos que hoy debe enfrentar la escritura cuando se pretende crítica y desarticuladora de una gramática del poder del neoliberalismo exacerbado y de sus máquinas de guerra (12). Si bien en la segunda mitad del siglo XX los modernismos y las vanguardias generaron escrituras de resistencia⁷, hoy la compleja red que se teje entre violencia y política reclama para Rivera

⁴ En el prefacio del libro *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general, México 1910-1930*, Garza explica que este es el resultado de una larga investigación, primero de maestría y luego de doctorado en historia latinoamericana (“The Masters of the Streets, Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1876 -1930”. Ph. D. dissertation, University of Houston, 1995). Cuatro años después, en 1999, su hermana siamesa, espejo y al mismo tiempo contrario, como ella lo dice, echa a andar la novela *Nadie me verá Llorar*. Los dos libros son fruto de una misma raíz, pero con relaciones del lenguaje distintas: el lenguaje de la investigación sobre los discursos o narrativas que emplearon los psiquiatras y los internos del manicomio General La Castañeda para producir significado histórico y concreto del padecimiento mental de hombres y mujeres muy reales del México de comienzos del siglo XX.

⁵ Dentro de esta reflexión, Rivera Garza cita *The School of the dead* (1993) de Helen Cixous, *Negotiating with the dead* (2002) de Margaret Atwood, *La cueva del sol* (2000) de Elias Khoury y *Pedro Páramo* (1964) de Juan Rulfo.

⁶ Al respecto, Cristina Rivera Garza en otro de sus ensayos: *Dolerse. Textos de un país herido*, afirma: “Lo que viene luego es la militarización nombrada guerra contra las drogas, pero también viene con ella el dolor, aunque en los primeros años, la narrativa doliente de este país herido tarda en asomarse porque se ve perdida entre la neblina del amarillismo de esos periódicos cuya sensibilidad e imaginación se reduce a estúpidos ejecutómetros en los que se cuentan cadáveres, en los que no solo se ignora el dolor, sino que se le ataca. ‘Si murió es porque en algo andaba’, es el subtexto de muchas de las notas. A la fecha”. <http://www.gatopardo.com/detalleBlog.php?id=222>

⁷ Dentro de las estrategias de resistencia en la escritura de los modernismos y vanguardismos de Estados Unidos y América Latina a lo largo del siglo XX, Rivera Garza menciona: la denuncia indirecta, el rechazo de la transparencia del lenguaje, sintaxis distorsionada, crítica a la

Garza otras escrituras que, según ella, sean más dialógicas, donde el imperio de la autoría se desplace hacia la función del lector. Se trata de escrituras que emergen entre las máquinas de guerra y las máquinas digitales. Es a este tipo de producción textual al que denomina *necroescrituras*: “formas de producción textual que buscan desposesión, producto de un mundo en mortandad ... formas que incorporan prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes” (22). En este sentido, para Rivera Garza, la escritura y la política están fuertemente vinculadas en la constitución de un texto, tienen el mismo grado de importancia, y es de este posicionamiento que se derivan las decisiones escriturales de una poética de la desapropiación, a la cual me referiré a continuación.

En un reciente artículo sobre las escritoras mexicanas Elena Poniatowska, Ana García Bergua y Cristina Rivera Garza, esta última plantea la importancia de ejercer la escritura como una práctica de reescritura, colectiva y desapropiada. Parte del planteamiento de poner al descubierto la figura del autor como único poseedor del texto que se produce, y de pensar la lectura como una práctica productiva de excavación que subyace al quehacer del escritor. Nos propone Rivera reflexionar sobre la escritura desde una poética de la desapropiación, a partir de la idea de tequio, originaria de Mesoamérica.

El tequio es una actividad que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la re-creación en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad, y lo propio del capitalismo globalizado de hoy. (*Re-escritura, comunalidad y desapropiación* 44)

La escritura desapropiada, entonces, entendida como escritura colectiva, da espacio para pensar en otros sujetos, para ver la realidad desde una mirada más abierta y con la conciencia de una autoría que se reparte a la comunidad, es decir, una práctica en-común, un ejercicio de reescritura que no termina porque la comunidad que deviene comunalidad está dada a través de una relación de pertenencia mutua de recreación de lo creado. Se trata de escribir estando para el otro, y por el otro. En este sentido, Rivera Garza busca comprender la

referencialidad, socavamiento de la posición del yo lírico y la derrota continua de las expectativas del lector (13).

situación de su país y reflexionar sobre el papel que tiene la escritura en este contexto. Es por ello, como lo afirma Palaisi-Robert, que esta escritora, junto con Yuri Herrera y Carmen Boullosa, vuelven a dar nombre, rostro, cuerpo y voz a esos “otros” que han sido invisibilizados por el poder. En esta perspectiva, la escritura se convierte en un arma muy valiosa: “La única respuesta a la violencia, entendida como una restricción de libertades, es la escritura y el recurso a la imaginación como medio de subversión” (226).

Si bien la relación entre la necroescritura y la necropolítica que se plasma en el libro de ensayos de Cristina Rivera Garza es relativamente reciente, podemos encontrar rastros de estos posicionamientos teóricos en una etapa anterior de su escritura. Al parecer, su interés por escribir desde una actitud política, centrarse en aquellos que son parte de la comunidad o comunidades de un escritor, en aquellos que sufren y han sido desconocidos, es una constante en su quehacer como autora, y condición de su ánimo combativo⁸. Al respecto, Rivera Garza es enfática en afirmar que escribir es un trabajo que exige una conexión con las comunidades a las cuales se vincula todo escritor. No alimenta de ninguna manera la idea de una escritura que se limite al acto de “inspiración”. Por el contrario, la concibe como práctica diaria de lectura, conversación y observación del mundo. Quehacer, por lo tanto, que se resuelve en el lenguaje, trabajo cotidiano con las palabras, en el cual los “otros” constituyen para el escritor la posibilidad de salir de sí mismo. De ahí que hacer presentes en su escritura

⁸ Cristina Rivera Garza se refiere a este ánimo combativo en una entrevista en su segunda visita a Bogotá por invitación de la Agenda Cultural del Gimnasio Moderno: Las líneas de su mano 5 (septiembre 5 de 2012). Ante la pregunta de Jacobo Celnik: “¿Un escritor nace o se hace?”, Cristina responde: “Cuando tengo ánimo combativo, digo por supuesto que se hace. Un escritor se hace leyendo y sentándose a trabajar temprano y por muchas horas. Se hace en análisis y conversaciones de libros. Y se hace poniendo mucha atención al mundo en general. Creo que escribir es poner una atención específica y desmedida al mundo en el que vivimos y creo que eso es algo que podríamos hacer todos, es una cuestión de formación, es una cuestión de dedicarle tiempo etcétera. Pero bueno, cuando no estoy de ánimo tan combativo, digo es una combinación de ambas cosas. El hecho de que puedas leer muchos libros tampoco implica que como resultado inmediato se vayan a producir libros por parte tuya, por parte de tu autoría. Pero creo que lo que a veces me provoca el ánimo combativo es la creencia de que un escritor nace y no tiene nada más que hacer, más que vivir intensamente y un poco bajar esa experiencia, sin pensar mucho en el lenguaje, como bajarlo de alguna manera, resultado de la inspiración, a las páginas de un libro o a la pantalla. Y lo que me parece cuestionable de esa visión es que entonces tendríamos que pensar que solo ciertas personas elegidas de alguna manera aleatoria, usualmente entre las clases más pudientes de la sociedad, son las que están destinadas a escribir. Y yo no creo eso. Yo creo que es una actividad que requiere mucho trabajo, que requiere mucha disciplina, que requiere mucha entrega. En la que interviene por supuesto la intuición y la conexión con nuestras comunidades. Y sí creo que un escritor puede hacerse en ese sentido y con una combinación de elementos”. Gimnasio Moderno. Agenda Cultural.

a los otros implique también tomar decisiones estéticas y políticas acerca de la construcción de un libro específico, y no de otro. En el caso del trabajo histórico que nos incumbe en este momento, los otros son los hombres y mujeres reales de México de comienzos del siglo XX, quienes padecieron el diagnóstico de la locura en el manicomio La Castañeda.

La investigación de Rivera Garza sobre ese manicomio, la cual a su vez sirvió como base para la novela *Nadie me verá llorar*, evidencia con claridad la postura de la escritora frente a la historia en el terreno de la necroescritura de las narrativas. Esta preocupación la llevó a preguntarse por las estrategias discursivas que emplearon los psiquiatras y los internos del manicomio “para producir un significado histórico y concreto acerca del padecimiento mental” (8). Su tesis consiste en mostrar cómo este proceso nutrió y se nutrió de los debates de género, de clase y nación en México entre 1910 y 1930. Ocuparse de las narrativas acerca del padecimiento mental constituye en Rivera Garza una práctica de necroescritura porque no solo se detiene en la información que se teje en las narrativas producidas en la interacción psiquiatría-interno, sino en la manera como se produjeron estos diálogos, a través de las metáforas que emergen sobre el “dolor” en los expedientes clínicos. Y porque el hallazgo de identificar narrativas sobre este padecimiento de parte de los internos del manicomio lleva consigo un cuestionamiento político, una necropolítica acerca de un México que se abre a la Modernidad y que, en contravía de la idea de progreso que se pretende, en su lugar brotan las ruinas de un país fragmentado que sucumbe en medio de la Revolución y que se encarna en La Castañeda.

El primero de septiembre de 1910 el manicomio abre sus puertas, celebrando el primer centenario de la independencia de México. Después de 24 años de iniciado, este proyecto, localizado en los bordes de la creciente ciudad de México, en el barrio de Mixcoac y con un diseño arquitectónico francés, comienza a funcionar, como parte del esfuerzo modernizador del gobierno mexicano, fundamentado en la producción de conocimiento científico y en la reproducción de las jerarquías sociales existentes: “el aislamiento de los enfermos impediría el contagio biológico y moral de los ciudadanos sanos” (18). La institución es administrada a la manera de los hospitales de la época en Estados Unidos, bajo el modelo de reclusión y corrección.

En razón de lo anterior, se imparten medidas para evitar el contagio y políticas para preservar el orden y el progreso del régimen porfiriano: “Además de un pabellón para

observación y clasificación había diez más, destinados respectivamente a degenerados, internos pacíficos, internos ancianos, internos semiagitados, internos agitados, idiotas, epilépticos, furiosos, criminales e internos enfermos, clasificación que permaneció inmutable hasta 1929” (34).

Por otra parte, como institución financiada por el Estado, enfrenta la superpoblación de internos, el deterioro físico, la falta de psiquiatras y el impacto de la Revolución. Dos meses después de la inauguración del manicomio, la Revolución liderada por Emiliano Zapata y Francisco Villa lleva al régimen de Porfirio Díaz a su fin. El caos político y la violencia se hacen presentes, y en 1915 la gran hambruna hace que hombres y mujeres lleguen al hospital en busca de refugio y comida (21). Tras diversos intentos por reimpulsar el manicomio, resurgen problemas de sobrepoblación, bajos recursos e indiferencia social. Y en 1965, bajo el título ‘operación Castañeda’, se cierra definitivamente el manicomio y en su lugar se crean una serie de hospitales para reemplazarlo.

En su investigación sobre La Castañeda, Rivera Garza no pretende reconstruir la realidad de lo que sucedió con el manicomio y sus internos, ni deconstruir lo que pudo haber sucedido; su intención es, en cambio, resaltar las narrativas sobre la enfermedad mental y los contextos institucionales en que fueron creadas. Esta intención conlleva unas prácticas de lectura y escritura histórica que la autora asume como poética de la desapropiación cuando excava una memoria colectiva que la desplaza como autora y le permite abrirse a otros, a los sujetos internos, anónimos, del manicomio. Con respecto al caso de Modesta Burgos, interna en cuya historia se basa, en buena medida, el personaje literario de la novela, la escritora habla de la memoria histórica como memoria colectiva para ilustrar la propuesta de configuración sobre ciudadanía. La memoria emerge del texto, nos dice sin que el texto hable directamente de memoria o ciudadanía. Cuando lee el expediente escucha a Modesta y, sin embargo, no se encuentra solo con ella, sino con los policías, médicos, laboratoristas e internas con quienes se produjo el expediente.

Rivera Garza, al acercarse por primera vez a un expediente psiquiátrico del manicomio General La Castañeda, supo de inmediato, nos dice, que quería escribir un libro sobre ese tema. No sabía entonces, explica, que terminaría escribiendo varios y muy distintos textos al respecto, así como tampoco sabía que la escritura de cada uno de estos se volvería cada vez más enigmática. Modesta ha significado mucho para la autora, con motivo del XV

aniversario de la novela *Nadie me verá llorar*, Cristina Rivera Garza recientemente, en el año 2014 escribió un prólogo para una nueva edición, en el cual confiesa:

“La conocí una tarde de julio. Debió de haber sido 1992 o 1993. Así es, un verano de hace veintiuno o veintidós años la vi en un fotografía ovalada, en el extremo superior derecho de un interrogatorio en hojas tamaño oficio, y mi respiración dio un vuelco. ¿Cómo saber que se vive un momento del que dependerán tantos otros de la vida justo cuando se le está viviendo? A veces, lo único que delata a esos instantes es la respiración. Un resuello fuera de lugar. La súbita falta de aire. Aletear también significa recobrar el aliento. Desde el inicio quise su vida. Contar su vida” (Rivera Garza, *Nadie me verá llorar* 13).

Modesta B., era conocida como la paciente que hablaba mucho, nacida en Papantla, Veracruz, a finales del siglo XIX, llamada también Matilda Burgos, cuenta que pasó buena parte de su edad adulta —35 años para ser más exactos— en una institución de la Beneficencia Pública, notoria por su negligencia médica y la ausencia de recursos, que ponían en entredicho hasta sus sistemas de vigilancia. Lo que quiere decir Rivera Garza es que, aunque Matilda fue llevada por la fuerza al manicomio por causa de una trifulca callejera entre soldados y la transeúnte, quien parece haber detonado el incidente, la aislada permaneció ahí, más o menos por voluntad propia. En ese tiempo Modesta trabajó como muchos otros asilados que participaban de la terapia de trabajo, en uno de los talleres de la institución; en su caso, se dedicaba a la elaboración de sarapes. Modesta B., como pocos de los asilados, también escribió una especie de diario, que llamó sus “Despachos presidenciales”, en los cuales se explayaba de forma crítica sobre la situación del país y la situación interna del manicomio. Leer los despachos diplomáticos de Modesta en su expediente significó para Rivera Garza entrar en su vida y reconocer una letra desigual, de buen tamaño, una letra de analfabeta primeriza, la capacidad crítica de Modesta B. para hablar de temas que cubrían desde la situación de los anarquistas hasta la falta de privacidad en los pabellones de la institución. Además de reunir los escritos de los médicos que la atendieron y diagnosticaron con los de los jefes para los cuales trabajaba, el expediente de Modesta B. también contiene las marcas impresas de su experiencia; es decir, las palabras

escritas con las que la asilada plasmó su manera de ver las cosas de esta vida, como ella la llamaba, la vida real del mundo (216).

La indagación del expediente, su lectura y reescritura corresponden a un modo de necroescritura que rompe con la linealidad y en su lugar se propone dialógica, desapropiada y por supuesto plural. Rivera Garza interroga al expediente desde una mirada política, es consciente de que ni las historias ni las maneras de contarlas son neutrales, sino que están en tensión con el poder. Para ella, la escritura histórica debe estar más cerca de la etnografía, que en el sentido de Walter Benjamin utilice como estrategia de composición el *collage*. La lectura del expediente aplicando la estrategia del *collage* se ilustra en la historia de cada paciente, que en realidad son varias historias, unas superpuestas a otras. Y con respecto a su reescritura histórica, el expediente a través de la técnica del *collage* le permite a Rivera Garza escapar a la linealidad o a una versión definitiva, y por el contrario acoger todas las versiones de este, sus marcas, tachaduras, a manera de palimpsesto o capa geológica.

La función del *collage* es sostener tantas versiones como sea posible, colocándolas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro, el gozo; ese conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, por su arquitectura (83).

Ahora bien, llegados a este punto donde las narrativas del padecimiento mental de los internos de La Castañeda emergen en condiciones de una práctica que vincula el quehacer histórico de Rivera Garza con la necroescritura desapropiada, queda un último aspecto por mirar: cómo las narrativas históricas se cruzan con la ficción. Para acercarnos a este aspecto, resulta funcional volver al concepto de necroescritura, pero desde otra perspectiva, donde la historiadora pone en cuestión la convención académica que reclama al historiador oír voces, hacer como si los archivos hablaran. Rivera Garza asegura que la metáfora de “oír voces” hace parte de las estrategias que se asocian con la ficción⁹ y que le resultan útiles a la hora de escribir historias porque le permiten contar de una manera tal que el lector experimente la

⁹ Aquí es recurrente la idea que Cristina Rivera Garza retoma en los muertos indóciles: de vuelta al expediente para entrevistarlos, para entrevistar la realidad, a manera de palimpsesto, acoge las notas, incluso las tachadas, el texto ahora como una colección de marcas.

verosimilitud de lo narrado a través de un lenguaje que produce ese efecto de inmediatez y de presencia que solo se le adjudica a la interacción oral (*La Castañeda* 210). Entonces su narrativa histórica se configura dentro del “como si” de la ficción, como si Matilda hablara, se hiciera presente en cuerpo y alma, y como si la historiadora pudiera escucharla, haciendo de intermediaria de su existencia entre su pasado y el presente de un lector contemporáneo.

En conclusión, la necroescritura y la desapropiación subyacen al quehacer histórico de Cristina Rivera Garza a través del tránsito a un método etnográfico de lectura y reescritura del expediente psiquiátrico. De una parte, este tránsito es posible cuando se apropia de la técnica del *collage*, de la cual emergen las narrativas del dolor del padecimiento mental, que ponen en cuestión la idea de progreso de la Modernidad; y de otra, ocuparse de estas narrativas asumiendo una mirada crítica-política de la escritura convencional del historiador le permite entrar al terreno ficcional “hacer como si” encarnando a sujetos históricos anónimos, a quienes a través de su escritura recrea una presencia, un cuerpo y una voz.

El quehacer histórico de Cristina Rivera Garza, propuesto desde la reflexión de las narrativas sobre el padecimiento mental de los internos de la Castañeda a comienzos del siglo XX entre psiquiatra y asilado, resulta importante para el presente trabajo por cuanto este método de escritura etnográfica emerge también en la novela *Nadie me verá llorar*. Al adentrarse, la autora en el terreno ficcional, conserva la estrategia narrativa de crear un cuerpo, una existencia, “haciendo como si” Matilda tuviera vida propia. Esta presencia que surge en los archivos históricos, consigue desarrollarse en su totalidad en la novela. De otra parte, entender cómo se desplaza la figura autorial de Rivera Garza de manera desapropiada para abrir su mirada a otros sujetos me permite vincular una decisión política y estética a la perspectiva de análisis intrahistórico que se abordará en este trabajo. Decisión que además se concreta en la escritura de dos libros, uno histórico y otro ficcional, por medio de los cuales se realiza una necropolítica acerca del fracaso de la Modernidad a través de esos “otros”, sujetos históricos anónimos del manicomio.

2 Perspectiva intrahistórica

Un elemento clave del quehacer como historiadora y novelista de Cristina Rivera Garza es su atención en la producción de narrativas sobre el padecimiento mental de hombres y mujeres comunes y corrientes de comienzos del siglo XX en el manicomio La Castañeda. Este interés de la escritora por las narrativas, me llevó a preguntarme por el tipo de perspectiva que me permitiría indagar en la novela *Nadie me verá llorar*, la intertextualidad que dialoga entre la ficción y la historia. Y al mismo tiempo a acercarme a los personajes, en particular a las mujeres, y puntualmente a Matilda Burgos, quien a mi manera de ver encarna un *ethos* político fascinante que se desenvuelve paradójicamente, en medio de la idea de progreso que supone la existencia del manicomio.

Después de revisar los rasgos de la novela como narrativa histórica, encuentro que *Nadie me verá llorar* hace parte de la tendencia denominada nueva novela histórica latinoamericana y que, en su condición híbrida, dada por la investigación histórica que la precede, despliega rasgos intrahistóricos. Con este propósito partiré del marco conceptual que presenta Luz Marina Rivas, quien en su libro *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana* hace un aporte muy interesante a los estudios de la novela histórica y en particular al enfoque intrahistórico, el cual es analizado también en algunas novelas latinoamericanas¹⁰. Posteriormente expondré los rasgos intrahistóricos que a mi juicio están presentes en la novela objeto de este trabajo. Y por último plantearé un

¹⁰ “La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana” constituyó la tesis doctoral de Luz Marina Rivas en la Universidad Simón Bolívar (Venezuela). Estudia las obras que, en un sentido impugnador de la historia oficial, han escrito tres venezolanas: Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres. Novelas que ficcionalizan la historia desde espacios marginales (Rivas 17).

diálogo entre los rasgos intrahistóricos presentes en *Nadie me verá llorar* con relación a algunas aproximaciones de la crítica literaria que han estudiado esta novela.

El análisis de la novela mencionada desde el enfoque intrahistórico me permitirá mostrar cómo la ficción se constituye en el relato alternativo y más completo de la historia. Las consideraciones cotidianas e íntimas acerca de las mujeres comunes y corrientes como Matilda Burgos tienen lugar en la perspectiva intrahistórica porque se trata de un personaje anónimo que se hace presente en la historia colectiva de México desde diversos ángulos de la condición marginal de las ciudadanas de entonces. Ser mujer, ejercer la prostitución, comulgar con los principios de la Revolución y vivir asilada en el manicomio La Castañeda son experiencias que hacen parte del entramado que se cuenta desde la perspectiva particular del personaje y que en la novela tienen el mismo, o incluso mayor, grado de importancia que las narrativas que provienen de la historia oficial.

Lo histórico, entonces, no se circunscribe a una mirada desde arriba, desde las instancias del poder; para el caso que me ocupa, desde el proyecto higienizante del Porfiriato (nombre dado al régimen del presidente militar Porfirio Díaz), sino, como lo plantea Rivera Garza desde el inicio, en su aproximación histórica, su acercamiento a las narrativas que se produjeron entre psiquiatras y asilados acerca del padecimiento mental del comienzos del siglo XX implicó dar cabida en la historia a estos sujetos marginales, a los internos. Y pese a que Rivera Garza afirma en la introducción del libro que escribe sobre el manicomio La Castañeda que no pretendía dar voz a los sujetos históricos (*La Castañeda* 8), es claro, tanto en su discurso historiográfico como en la ficción, que estas narrativas hablan desde el otro lado del progreso, y ello a mi manera de ver significa que pueden ser examinadas bajo el lente del enfoque intrahistórico porque en estas narrativas se admite una relativización de la historia y la verdad desde la perspectiva de los subalternos sociales.

2.1 Historia y novela histórica

Antes de ofrecer lugar al enfoque intrahistórico desde la perspectiva de los subalternos sociales, daré paso a las preguntas que Rivas se plantea acerca de lo histórico y del vínculo entre la historia y la ficción novelesca. Con respecto al primer interrogante, en su estudio sobre la novela histórica, la visión de lo histórico está enmarcada en una relativización de la historia y de la verdad. Propone una nueva historia no como escuela, sino como tendencia en

la que diversos historiadores coinciden, haciendo referencia a formas que se apartan del paradigma tradicional y responden a una perspectiva de la historia más cercana a la establecida por la última generación de la escuela francesa Annales referida por Peter Burke¹¹, a la microhistoria de los italianos¹² y a las perspectivas “desde abajo”¹³. En cuanto al segundo interrogante que se plantea: el vínculo entre lo histórico y la ficción novelesca, este es abordado desde la perspectiva de Hayden White y Noé Jitrik. El aporte de White a esta propuesta consiste en visualizar formas del discurso narrativo en la escritura de la historia; significa que la narratividad, o forma de tramar, es común tanto a la historia como a la novela¹⁴.

Lo que distingue a las historias “históricas” de las “ficcionalizadas” es ante todo su contenido, en vez de su forma. El contenido de las historias históricas son los hechos reales, hechos que sucedieron realmente, en vez de hechos imaginarios, hechos inventados por el narrador. Esto implica que el futuro narrador encuentra la forma en que se le presentan los acontecimientos históricos, en vez de construirla (White 42).

Ahora bien, la apropiación de la historia por la literatura, según Luz Marina Rivas, implica pensar la novela histórica en el contexto de una gran diversidad de cambios que la reescritura de la historia ficcionalmente ha tenido en América Latina, debido al diálogo con el discurso historiográfico y a la influencia de diferentes tendencias literarias, tales como romanticismo, realismo, modernismo, regionalismo y posmodernidad. De ahí que las definiciones que se hacen del género responden a determinadas caracterizaciones de cada época específica. Al respecto, Noé Jitrik, citado por Rivas, explica que el modelo romántico

¹¹ Peter Burke en su libro *Formas de hacer historia* (1993) refiere nuevas formas de hacer historia desde la revista *Annales* 1929, cuyos fundadores fueron Lucien Febvre y Marc Bloch, y cuya figura más representativa fue Fernand Braudel, incluyendo a estudiosos británicos, norteamericanos, franceses e italianos, estos últimos precursores de la microhistoria (66-70).

¹² Su mirada de la microhistoria como categoría “afectiva” está sustentada en los aportes de González y González, Luis (1997). *Invitación a la microhistoria*. “El quehacer microhistórico. Lo afectivo está no solamente del lado del objeto de estudio, sino también del historiador” (89).

¹³ Las historias desde abajo, las de la gente del corriente desarrolladas por algunos británicos como Paul Thompson, Eric Hobsbawm y Jim Sharpe privilegian, de acuerdo con Luz Marina Rivas, la visión de lo histórico desde la subalternidad. Este criterio guarda relación con el concepto de novela intrahistórica.

¹⁴ Cuando Hayden White se refiere a los niveles de conceptualización de la obra histórica, habla de un espectro que comienza con la crónica y el relato, como registros de selección y ordenación de datos históricos en bruto. Le siguen modos mapas complejos y abstractos de tramar donde aparece la explicación y posición crítica del historiador (Rivas 50).

europeo se instaló en América porque respondía a necesidades análogas, relacionadas con la reafirmación de la identidad. En Europa, el problema de la identidad fue un asunto de la búsqueda de la individualidad, mientras que en Latinoamérica lo fue la identidad nacional (Rivas 48). Es por ello que en Latinoamérica los ideales de nación se materializan en la reflexión por la pregunta qué se es como mexicano, colombiano o peruano, a partir de las identidades española, francesa, inglesa o estadounidense, establecidas como medida de referencia comparativa. De esta distinción entre la identidad europea y la latinoamericana se desprende también la concepción de personaje. La novela histórica europea convierte en personajes literarios a personas del común; en Latinoamérica, por el contrario, tiene como protagonistas a sujetos del acontecer histórico (Jitrik 46).

Llegados a este punto, es necesario preguntarnos: si la novela histórica en Latinoamérica no responde en la actualidad a una búsqueda por los ideales de nación, ¿entonces a qué responde? Al respecto, Magdalena Perkowska¹⁵ explica cómo ha sido la transformación de la relación entre la posmodernidad, las teorías de la historia y la novela histórica. La novela histórica contemporánea, nos dice, “descolonializa el imaginario histórico” (106), lo cual significa que en el proyecto de la posmodernidad los grandes relatos totalizadores y homogeneizantes pierden su validez, y en consecuencia su condición de verdad se quiebra. Crece entonces en su lugar un descreimiento en las categorías instauradas por la Modernidad: sujeto, progreso y razón. Articulada con esta situación, la novela histórica se abre a una multitud de formas discursivas: géneros menores y de cultura masiva, el cine, el periodismo, la cultura popular, las artes visuales, diarios y cartas¹⁶. Se recrea en este espacio de lo heterogéneo un nuevo concepto en el que la historia, así como la literatura, no son únicas, sino múltiples.

¹⁵ Magdalena Perkowska es profesora de literatura hispanoamericana en el Hunter Collage de la City University of New York. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia (2008)* es un estudio que examina la novela histórica latinoamericana de las últimas dos décadas como un locus de reflexión acerca de la Historia y el discurso histórico en el contexto de los debates posmodernos sobre la Historia y el conocimiento histórico, tanto norteamericanos y europeos como específicamente latinoamericanos (Perkowska 36).

¹⁶ Perkowska explora esta multiplicidad en la novela *Castigo divino* del escritor nicaragüense Sergio Ramírez (1988). La novela narra un juicio que tuvo lugar en la ciudad de León entre el 9 de octubre y el 24 de diciembre de 1933. Oliverio Castañeda fue acusado de los delitos de parricidio y asesinato atroz. La novela combina novela histórica con los géneros que pertenecen a la cultura de masas (relato detectivesco, folletín, melodrama, crónica social, cine, canción de moda (288).

Como historias híbridas, las novelas históricas de las últimas dos décadas iluminan una nueva flexión latinoamericana de la relación entre la historia y el discurso de la posmodernidad, que conforma una vertiente del discurso poscolonial... En vez de subvertir el discurso oficial de un poder histórico, resisten la muerte de la historia estrellándose en busca de diversidades, discontinuidades y contradicciones históricas que permitan “imaginar otros tiempos” (Perkowska 106).

En su reflexión sobre la novela histórica contemporánea, Perkowska afirma que la segunda mitad de los ochenta transcurre bajo la idea de una democratización política y de cambios socio-económicos que en Latinoamérica implican una reorganización del espacio socio-cultural y por consiguiente la revalorización de la heterogeneidad. Así, la novela histórica contemporánea, al poner en tela de juicio la homogeneidad y concebir lo histórico como un espacio híbrido, da lugar a diversidad de métodos, objetos de estudio, intersecciones de la historia con otras disciplinas, incluida la literatura¹⁷.

Esta aproximación a la novela histórica desde su condición híbrida tiene gran importancia porque evidencia la diversidad como criterio para el análisis en este campo en la actualidad, del cual se sirve Rivas para mostrar en primer lugar que la literatura puede apropiarse de diversidad de textos que circulan socialmente con relación a la historia, descritos como testimoniales, epistolares, diarios, biografías o autobiografías, y en segundo lugar para reconocer que estos textos son parte de la novela histórica, porque en últimas asumen la forma de textos de ficción histórica (53).

Entonces la relación entre historia y ficción parte de esta diversidad de registros que pueden estar presentes en las novelas. Por lo tanto, en su reflexión la novela se hace histórica cuando en primera instancia esta se apropia de múltiples discursos. Y cuando está presente una conciencia histórica que implica una mirada del novelista que se documenta, investiga, asume las funciones del historiador, buscando la reformulación de lo histórico y llenando los

¹⁷ Este planteamiento de la novela contemporánea como historia híbrida, Rivas lo explica en profundidad en su estudio de la nueva novela histórica en el marco de la posmodernidad a través del análisis de seis novelas que representan todos los periodos de la historia latinoamericana, explorando variedad de sujetos, objetos y espacios históricos. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Ardjis (México, 1985), *Castigo divino* de Sergio Ramírez (Nicaragua, 1988), *Maluco. La novela de los descubridores* de Napoleón Bacciono Ponce de León (Uruguay, 1989), *Tinísima* de Elena Poniatowska (México, 1992), *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez (Argentina, 1998).

silencios de la historia no ficcional. Según Rivas, el novelista en la construcción de la novela histórica se distancia de lo narrado con actitud de historiador para vincular y explicar los hechos que interpreta como históricos.

Desde esta perspectiva, la novela histórica, al no estar vinculada a una forma única de escritura o género, le permite a Rivas mostrar cómo la presencia de la conciencia histórica se manifiesta textualmente en la novela de dos maneras. Una, a través de la referencia ya sea implícita o explícita de un tema centrado en lo histórico, y dos, a través de la presencia de la metahistoria en el sentido de Roman Jakobson, precisa Rivas, que corresponde al discurso que reflexiona sobre su hacer, en este caso una escritura de la historia que puede cruzarse con la metaficción, que mantiene un discurso sobre la historia y sobre los campos semánticos que a ella se asocian: memoria, tiempo y olvido (54).

En el caso puntual de las novelas intrahistóricas latinoamericanas, Rivas plantea que la metahistoria puede manifestarse de siete maneras: 1) La problematización de la historia, la cual conlleva la relativización de la historia, de la verdad, el cuestionamiento alrededor del discurso historiográfico, así como el cuestionamiento del rol del historiador; en resumen, la discusión relativa a la existencia de una única historia o varias dependiendo del lugar y del sujeto que la enuncie. 2) Un cuestionamiento del registro histórico, relacionado con la validez del archivo historiográfico; es decir, la reflexión en torno a cómo registrar lo histórico. 3) Una ficcionalización de la figura del historiador, que se refiere a la construcción de un personaje quien en la novela hace las veces de historiador, investiga el pasado, o incluso puede registrarlo. 4) La presencia de un diálogo intertextual con los discursos historiográficos, el cual alude a la incorporación dentro de la novela de textos canónicos del discurso historiográfico o de formas textuales que lo subvierten. 5) La narración autorial con mirada de historiador implica la presencia de una voz autorial, desde el presente del narrador, del pasado histórico. 6) El empleo de anacronismos, que es un guiño al pasado histórico como en el caso anterior, desde el presente, pero no desde el narrador, sino desde la construcción estética de la novela. 7) La búsqueda de lenguajes y estructuras alternativas al discurso historiográfico para contar la historia. Se trata de la propuesta alternativa para narrar el pasado a través de estructuras y lenguajes que desde la novela proponen una idea de lo que es la historia (Rivas 54-59).

Ahora bien, partiendo de las anteriores características a través de las cuales se hace presente la conciencia histórica, Rivas precisa que, cuando esta se materializa a través de personajes anónimos y de las microhistorias desde abajo, estamos ante un subtipo de la novela histórica denominado novela intrahistórica, categoría de capital importancia para este trabajo y que se analizará a continuación. Vale la pena decir que en la novela *Nadie me verá llorar* la presencia metahistórica se evidencia en varios de los anteriores elementos. Particularmente a través de la problematización de la historia, el cuestionamiento del registro histórico, la ficcionalización de la figura del historiador y el diálogo intertextual con los discursos historiográficos, aspectos en los que profundizaré a lo largo de los capítulos que siguen.

2.2 Novela intrahistórica

De acuerdo con Perkowska, los críticos que estudian la novela histórica en los años noventa la abordan desde diversidad de metodologías y perspectivas. Una tendencia crítica presenta a la nueva novela, como el último eslabón en la cadena de transformaciones, esto significa que la examinan bajo la relación del discurso historiográfico y el ficcional, a lo largo de los siglos. Otra tendencia, como los de Noé Jitrik, Seymour Menton, María Cristina Pons, Peter Elmore y Fernando Aínsa abordan la novela histórica y su problemática de la representación. En cuanto a los estudios desarrollados por Elizbieta Sklodowska, Christoph Singler y Amalia Pulgarín, éstos, la examinan como modo discursivo de géneros específicos: la parodia, el mito o la metaficción. Y de abordajes de la novela histórica desde la perspectiva subalterna. Dentro de esta última Perkowska ubica la propuesta de Rivas, la cual estudia el género desde la mirada del sujeto histórico de los ciudadanos comunes y anónimos (35).

Pensar la novela intrahistórica, centrada en la última perspectiva que señala Perkowska, aquella que centra su análisis en los sujetos subalternos, en las “voces desde abajo”, me ha llevado a considerarla como un marco para este estudio y a establecer las características de lo intrahistórico¹⁸. Ahora bien, Rivas parte de la condición híbrida de la nueva novela latinoamericana y establece una relación entre la subalternidad

¹⁸ El término intrahistórico es acuñado por Miguel de Unamuno. Se refiere a una novela que narra el pasado desde la perspectiva de los marginados del poder, de los que no han participado en el hacer de la Historia Oficial. (Rivas 61)

latinoamericana, la búsqueda de la identidad y las “estructuras del sentir”, propuestas por Raymond Williams, para explicar el concepto de novela intrahistórica. Con respecto a la subalternidad latinoamericana, lo explica retomando a J. M. Briceño Guerrero, quien, a partir de la alteridad del latinoamericano, considera un sujeto colectivo, dividido entre lo ajeno y lo propio. Afirma que de nuestros escritores los heterogéneos, aquellos que han hablado desde el Otro, o los transculturados, los fracturados entre dos culturas, escriben desde esta alteridad que nos habita y que en suma resulta compleja. También anota Rivas que una singularidad latinoamericana consiste en que “en nuestro continente no todos los subalternos tienen voz, pero muchos de ellos sí la tienen y la utilizan a pesar de la violencia con la que muchos sistemas se empeñan en acallarla” (88).

La novela intrahistórica entonces tiene que ver con la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales con voz, sujetos hacedores de la historia. Al referirnos al papel protagónico de “otros sujetos” en el quehacer histórico, estamos aludiendo a la búsqueda de la identidad por la novela histórica, pulsión planteada por Jitrik con respecto a los personajes literarios de la novela histórica latinoamericana del siglo XVIII, que tendrá como protagonistas a sujetos del acontecer histórico, y lo relatado será algo históricamente reconocido (Jitrik 49), lo cual sigue habitando a la nueva novela latinoamericana.

Sin embargo, recordemos que no se trata de la identidad configurada por y para los principios de una nación. Al respecto, advierte Rivas que hablar de identidad en el contexto intrahistórico significa hablar de una categoría que es mutable, en sí misma, y que por lo tanto también es histórica. Para efectos de su investigación la define como “una conciencia de la diferencia cultural... que varía históricamente y cuyas mutaciones son resultado de las crisis que se producen en la confrontación con la alteridad” (97). En su análisis alude a tres formas de búsqueda de la identidad en la novela intrahistórica. La primera corresponde a novelas que buscan la identidad de una minoría latina desde cualquiera de los países latinoamericanos, para afirmar su diferencia en el gran conglomerado que representa Estados Unidos¹⁹. La segunda alude a las que plantean des-identidad, el extrañamiento y la pérdida frente a los discursos oficiales que se descubren falsos, y que en la novela objeto de estudio

¹⁹ De estas novelas Rivas señala las siguientes: *Soñar en cubano* (1994), de Cristina Gracia; *When I Was Puerto Rican* (1993), de Esmeralda Santiago; *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (1990), de Oscar Hijuelos; *En el tiempo de las mariposas* (1994), de Julia Álvarez (99).

está presente por cuanto las narrativas de sufrimiento de las internas del manicomio La Castañeda ponen en cuestión el discurso oficial higienizante del Porfiriato. Y la tercera forma de búsqueda de identidad en las novelas intrahistóricas es aquella en que los personajes son exiliados en la práctica o en el interior de su conciencia²⁰; a mi manera de ver, es el caso de la protagonista de *Nadie me verá llorar*, Matilda Burgos, quien fracasa por su desubicación en el mundo que le toca vivir, personaje que experimenta el insilio.

Otro criterio relevante para el análisis intrahistórico, desde la perspectiva de Rivas, y el cual es plenamente pertinente para este análisis sobre la obra de Rivera Garza, es la intersubjetividad a través de la voz narradora y de los personajes femeninos. Al respecto, Rivas nos dice que los sujetos que hacen presencia desde la perspectiva subalterna en las novelas intrahistóricas, y que son en su mayoría mujeres, se vinculan con los acontecimientos históricos a partir de premisas morales de sus sociedades, con las creencias, rituales o prohibiciones desde su subjetividad, es decir, los personajes viven lo histórico desde el componente afectivo. Para Rivas, la subjetividad es el lugar que alberga lo afectivo, es la categoría de análisis funcional de las culturas subalternas, que permite relativizar las leyes fijas y esquemáticas de lo histórico e ir hacia la experiencia, haciendo presente el pasado.

Ampliando esta idea, y como ya mencioné arriba, Rivas retoma el concepto de “estructuras del sentir” propuesto por el filósofo marxista Raymond Williams, para explicar aquellas experiencias sociales en solución, que por no ser categorizables, se resuelven en la novela intrahistórica como manifestaciones culturales, donde “se establecen relaciones emotivas entre la cultura y los individuos, entre lo que es pasado y se actualiza en el presente y tienen, además, la suficiente flexibilidad como para admitir nuevas significaciones” (92).

Desde esta perspectiva, podemos decir que la novela intrahistórica latinoamericana narra la historia desde los márgenes del poder, constituyéndose en una ruta para la búsqueda de la identidad (individual y colectiva); se trata de una reescritura de la historia, cargada de componentes afectivos. Es por ello que en la novela intrahistórica es historizable lo cotidiano, lo ritual, lo doméstico, del mismo modo en que lo son la política o las guerras.

²⁰ Novelas intrahistóricas desde el exilio o insilio: *Cielos de la tierra* (1997), de Carmen Boullosa; *Maluco* (1990), de Napoleón Baccino Ponce de León; *Del amor y otros demonios* (1994), de Gabriel García Márquez, y *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia.

Una vez analizado un interesante corpus novelístico de escritoras venezolanas, Rivas traza algunos aspectos que, como tendencia, podrían manifestarse en otras novelas latinoamericanas. Señala como primer componente de esta tendencia la construcción de historias bajo la mirada de subjetividades femeninas. Las novelas de Antillano, Mata Gil y Torres privilegian historias subalternas de mujeres, al igual que ocurre en otras novelas latinoamericanas²¹ que Rivas también explora. Encuentra, por ejemplo, que es recurrente el uso de las narradoras en primera persona o el uso de narradores en tercera persona que establecen complicidad con un personaje femenino, tal y como ocurre en *Nadie me verá llorar*, en la cual el narrador hace las veces de historiador y establece complicidad con Modesta Burgos. Un segundo componente de esta tendencia latinoamericana tiene que ver con la apropiación de discursos íntimos, en particular el género epistolar²², propiedad presente también en la novela objeto de estudio. Modesta Burgos escribió una serie de cartas o despachos diplomáticos desde el manicomio que tejen un diálogo con las microhistorias de hambre y violencia del proceso revolucionario que sobrevino en las áreas rurales y urbanas del país y que afectó al manicomio La Castañeda. Se trata de textos, dice Rivas, en que se resemantizan múltiples intertextualidades. Y como tercer componente, Rivas señala el modo en que las mujeres de la familia desmienten la historia oficial; son ellas quienes toman el papel del historiador oficial²³. En el caso puntual de *Nadie me verá llorar* lo que encontramos es un personaje masculino, Joaquín Buitrago, cómplice de las mujeres, quien asume las veces de historiador.

2.3 Rasgos intrahistóricos en *Nadie me verá llorar*

Ahora quisiera detenerme en la forma en que lo intrahistórico se manifiesta en *Nadie me verá llorar*, y en particular señalar que mi propuesta se aparta del discurso legitimador del poder de la historia, por cuanto propongo una reescritura del pasado y del discurso que lo

²¹ *Dreaming in Cuban* de la escritora cubana-estadounidense Cristina García (1993); *Maldito amor* de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré (1991); *Como agua para chocolate* de la mexicana Laura Esquivel (1993); *Arráncame la vida* (1995) y *Mal de amores* (1996) de la mexicana Ángeles Mastretta; *Cielos de la tierra* de la mexicana Carmen Boullosa (1997) y *La luna, el año, el viento, el día* de la chilena Ana Pizarro (1994).

²² Como ocurre en *Perfume de Gardenia* (1982) y *Solitaria Solidaria* (1990) de Laura Antillano y *El exilio del tiempo* (1990) de Ana Teresa Torres.

²³ En *Maldito amor* los testimonios de las voces anónimas orales deconstruyen la heroicidad de Ubaldino García cuyo nacionalismo favorece la economía azucarera del siglo XIX.

constituye. Se trata de una exploración que se pregunta por el tipo de mediación híbrida entre la investigación histórica que precede a la novela y su proceso de ficcionalización. El interés de Rivera Garza en las narrativas de padecimiento mental de los internos del manicomio La Castañeda implica dirigir su mirada como historiadora y novelista, desplazando, como se señaló en el capítulo uno, su figura autorial de manera desapropiada para ocuparse, o para que su escritura fuera ocupada por otros sujetos, las personas comunes y corrientes que sufrieron el fracaso de la Modernidad.

Nadie me verá llorar narra la historia de las vivencias de Matilda Burgos, vinculadas a su vez a las historias de mujeres que padecieron en el anonimato la regulación moral de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, del proyecto higienizante de Porfirio Díaz en México. La novela, dividida en ocho capítulos, cuenta –desde las miradas de Joaquín Buitrago, un fotógrafo adicto a la morfina, y del narrador que registra los hechos, y simultáneamente juzga los acontecimientos, aportando su mirada como historiador– las experiencias marginales de Matilda en el manicomio La Castañeda, su vínculo con los acontecimientos previos a la Revolución mexicana y su tránsito por la prostitución. Todo esto en medio de las conversaciones y acercamientos que Matilda sostiene con Joaquín desde el manicomio. Se alternan dos temporalidades: el presente que se vive en el manicomio y el pasado de Matilda. La puerta de entrada a la vida de Matilda desde el manicomio La Castañeda ocurre a través de Joaquín, quien hace las veces de historiador e indaga sobre la identidad de Matilda a partir de un recuerdo. Entre el personaje Joaquín y el narrador se describe el manicomio, así como la concepción de la naciente psiquiatría de comienzos del siglo XX. Más adelante, el narrador, en complicidad con Matilda, cuenta de forma retrospectiva su infancia en Papantla, las desapropiación de tierras dedicadas al cultivo de la vainilla, de la que fueron víctimas sus padres, y el viaje de Matilda a Ciudad de México, al cuidado de su tío Marcos, médico, defensor del proyecto higienizante. Esta etapa de la vida de Matilda corresponde al proceso de instrucción moral impuesto por su tío, que fue similar en todas las mujeres de la época. Doctrina que tenía como fin último impartir las reglas de comportamiento acerca de cómo ser una buena ciudadana.

Contrario al esfuerzo higienizante del Porfiriato, Matilda vive encuentros afectivos con personajes vinculados a la causa de la naciente Revolución, y de desprendimiento que la lanzan a experimentar estados de melancolía profundos. Más adelante, de regreso al

manicomio, se ponen en tensión las narrativas de padecimiento mental. El narrador cómplice de las mujeres diagnosticadas de locura moral intercala estas descripciones con los expedientes clínicos de algunas internas, incluido el de Matilda Burgos. En el último capítulo de la novela se narran los últimos años de Matilda en el manicomio, cuando decide regresar al asilo, y su muerte. Estos sucesos se intercalan con las cartas o despachos diplomáticos que la interna escribe desde el manicomio denunciando las injusticias y caos que viven el manicomio y el país.

Ahora bien, en la perspectiva de lo intrahistórico considero que en la novela *Nadie me verá llorar* están presentes dos rasgos de capital importancia. El primero, relacionado con la construcción de personajes subalternos, y el segundo, la apropiación de los discursos del yo. En cuanto a la construcción de personajes subalternos, que será materia de análisis del tercer capítulo de este trabajo, encuentro que en la novela *Nadie me verá llorar* los acontecimientos históricos, aquellos de los cuales se ocupa la historia oficial, solo tienen sentido en la medida que se superponen con las microhistorias cotidianas que vive el personaje principal Matilda Burgos. Estas microhistorias, además, albergan un valor intrahistórico adicional porque Matilda se relaciona con personajes comunes y corrientes que al igual que ella se vinculan desde la marginalidad con el proyecto higienizante del Porfiriato. En este sentido, la aproximación al personaje Matilda Burgos corresponde en buena medida a la presencia metahistórica, a través de la ficcionalización de la figura del historiador que en *Nadie me verá llorar* es asumida por el personaje Joaquín Buitrago y el narrador. Juntos, en el entramado de los acontecimientos donde el tiempo histórico y el tiempo ficcional se desarrollan de forma paralela, plantean diferentes puntos de vista desde la perspectiva de los personajes y en particular del fracaso como constante que resulta en un profundo cuestionamiento individual y colectivo sobre la idea de progreso que encarna la Modernidad en México de comienzos del siglo XX.

Respecto a la apropiación de los discursos del yo, segundo rasgo intrahistórico presente en *Nadie me verá llorar* que será analizado en el capítulo cuatro, encuentro que se hace visible de dos maneras: una, a través de las narrativas de dolor que fueron contadas con carácter testimonial, por parte de las mujeres diagnosticadas con la enfermedad mental de locura moral, y otra, a través de las cartas o despachos diplomáticos que escribió Matilda Burgos desde su confinamiento en el manicomio. En este sentido, la apropiación de los

discurso del yo en la novela a través de la incorporación de relatos testimoniales y del género epistolar permiten en la ficción comprender cómo ha sido sentida la historia de las mujeres de La Castañeda, y particularmente de Matilda, quienes han sufrido en condición de subalternidad la historia del proyecto higienizante del Porfiriato y posteriormente de la Revolución mexicana de comienzos del siglo XX.

El análisis intrahistórico propuesto en *Nadie me verá llorar* entra en diálogo con otra serie de acercamientos que desde la crítica han explorado la condición híbrida de lo histórico en la ficción. Antes de dar paso a un estudio más detallado de los rasgos intrahistóricos en la novela, examinaré dos tendencias críticas que se han ocupado de la novela y que encuentro próximas a la presente.

2.4 Diálogo con la crítica

Nadie me verá llorar es una novela que, a pesar de ser poco conocida en nuestro país, tiene un lugar importante en el contexto latinoamericano y norteamericano. El acercamiento que propongo no es el único, pues se ha escrito sobre la novela en sentidos afines. A continuación me referiré a una de las tendencias de la crítica que se ha ocupado, de una parte, de la relación entre historia y ficción, y de otra, de cuestionar la idea de progreso de la Modernidad de inicios del siglo XX en México, tendencia a la cual el presente trabajo busca realizar un aporte.

Al respecto, Jessica Lynam, en su artículo “Un palimpsesto renuente: reescribiendo a la mujer y el futuro en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, plantea que la protagonista Matilda Burgos llega a ser el palimpsesto sobre el que varios de los personajes masculinos de la novela intentan superponer sus proyectos y caracterizaciones, ya sea con el fin de diagnosticarla, definirla o enamorarla. A su vez, Matilda se inscribe en el palimpsesto que es Ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX (505). La perspectiva propuesta por Lynam parte de la yuxtaposición que subyace a la imagen del palimpsesto para explicar una intertextualidad presente en la novela que da lugar al cuestionamiento de la idea de progreso que pretende la Modernidad. Sin embargo, cuando se plantea la idea de marginalidad, esta dista de la que me interesa explorar porque en el artículo mencionado lo marginal de Matilda Burgos se examina exclusivamente desde la perspectiva de género, ya

que se hace un análisis en el que se confronta al personaje femenino con el discurso masculino.

Un segundo artículo que resulta interesante es “Manicomio y locura: revolución dentro de la Revolución Mexicana en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, escrito por Park Jungwon, en el cual se establece un examen crítico de un nuevo sistema emergente de disciplina en el proceso de la construcción del “buen ciudadano”. Según el autor, el protagonismo de una “demente” que rechaza conformarse con el proyecto nacional de modernización sirve en esta novela como medio para ofrecer diferentes ángulos de lectura frente a la Revolución Mexicana. Se configura así la locura performativa, que apunta a la resistencia, a la domesticación de los sujetos supuestamente patológicos. Se puede interpretar como una manifestación revolucionaria, pero que es silenciada en la historia hegemónica de la Revolución (55). Este acercamiento se relaciona con el que propongo porque se plantea la tensión entre el proyecto de nación del Porfiriato y la locura de Matilda Burgos, como personaje que desmiente, en el mismo sentido de la perspectiva de Lynam, la idea de progreso y de modernización del México de comienzos del siglo XX. Cabe anotar que un aspecto en el que profundiza Jungwon y que ofrece una lectura más completa de la novela es el análisis que hace de la Revolución mexicana, en el cual muestra la existencia de otras versiones; en palabras del trabajo que propongo, microhistorias que subvierten la historia hegemónica acerca de la Revolución mexicana.

En este mismo sentido de cuestionamiento de un discurso oficial encontramos el estudio de Julia Érika Negrete Sandoval “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”. Negrete Sandoval explora el modo en que la novela pone en juego los conceptos de memoria y archivo, a partir de los cuales se relacionan el discurso histórico y el ficcional; entrecruzamiento de ambos discursos en el nivel de la construcción narrativa y de sentido que conducen. Concibe la idea particular de la historia como disciplina, el cuestionamiento de su verdad, en cuanto discurso oficial de las instancias de poder (91). Este análisis se vincula al trabajo que presento porque reflexiona en torno a la relación entre historia y literatura, a partir de la tendencia generalizada a la hibridación discursiva, donde las formas del relato histórico entran en el universo de la ficción, estableciendo relaciones entre el archivo y la memoria. Otro punto en que se acerca a la propuesta presente es la alusión a las voces marginales que se escuchan en *Nadie me verá llorar* y que para Negrete

conducen al desentrañamiento de modos de vida que responden a un marco social determinado por un sistema de exclusión impuesto por las instancias del poder.

Un último estudio, el más reciente en esta perspectiva, es el que Marie-Pierre Ramouche plantea en “La luminosa oscuridad de una fotografía de loca en *Nadie me verá llorar*”. Examina el papel que tiene el personaje Joaquín, fotógrafo fracasado y morfinómano, quien, asumiendo el rol de un historiador anónimo, ve las cosas que los demás no ven. A través de sus fotografías revela una serie de retratos femeninos de mujeres que han sido olvidadas por su país. Este olvido entra en relación con la condición de marginalidad que propongo explorar y que está centrada en la subjetividad femenina a través del rol como historiador que asume un personaje. Ramouche revela a través de las fotografías de Joaquín Buitrago las imágenes-archivo acerca de “la historia de la mujer de este país” (241).

En resumen, la presente exploración se suma a una serie de estudios que siguen analizando la relación entre literatura y ficción en *Nadie me verá llorar*, y en particular ofrece otros elementos que, si bien parten de alusiones a la marginalidad ya abordadas por la crítica, en este trabajo se redimensionan en la perspectiva intrahistórica. Vincular la noción de marginalidad presente en la novela al enfoque intrahistórico nos permite profundizar en la conciencia histórica a través de la reflexión que implica la construcción de personajes subalternos, y la apropiación de discursos del yo, categorías que se abordarán en los capítulos siguientes. Con este planteamiento se pretende observar en *Nadie me verá llorar* los rasgos de la novela intrahistórica que trazan las coordenadas para pensar una versión de la historia quizás más alternativa y polifónica.

3 Matilda Burgos y la subalternidad

Centrar mi atención en Matilda Burgos supone establecer desde la perspectiva intrahistórica una lectura que me permita explicar su función estética en el proceso de ficcionalización que implica el salto de la persona histórica al personaje literario. Me interesa explorar la construcción del personaje en el curso de los grandes sucesos históricos que se desarrollan de forma paralela con la historia íntima de Matilda.

Para abordar su construcción tendré en cuenta algunos de los criterios que Carmen Bustillo desarrolla en su libro *El ente de papel, un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*, el cual me permite avanzar en la aproximación intrahistórica de *Nadie me verá llorar* por cuanto Bustillo advierte constantemente acerca del peligro de confundir al personaje de ficción con un ser viviente, y nos recuerda que el personaje es una figura del discurso, y como tal debe tratarse (21). Es por ello que para comprender cómo Matilda se va haciendo en el curso del relato partiré del esquema de mitemas, unidades mínimas del mito en el discurso que Villegas, citado por Bustillo, propone para analizar personajes de la novelística actual. Y en segundo lugar tendré en cuenta, para la definición del personaje de Matilda, su relación con otros personajes y con el narrador, en particular aludiendo a la ficcionalización de la figura del historiador.

A partir de la reelaboración del esquema de aventura del héroe elaborado por Campbell —que se resume en separación, iniciación y retorno—, Villegas plantea otro esquema, más cercano a los personajes contemporáneos. Aquellos que experimentan desencuentro con el mundo que los rodea, dice, sentirían un llamado ante las condiciones insatisfactorias de su vida. Este llamado los impulsaría a un viaje de su propio ser, más que del exterior, que les permitiría acceder a otros niveles de la realidad; y posteriormente del fracaso resultado del viaje vendría el retorno, que puede ser la experiencia con la muerte o el morir, renacer (35).

Este enfoque me resulta útil para examinar la relación de los sucesos que se narran en *Nadie me verá llorar* por cuanto en la novela la historia oficial solo tiene sentido en la medida que se superponen las otras historias, las cotidianas, de Matilda Burgos y de los personajes comunes y corrientes que con ella se vinculan. Por lo tanto, los mitemas que establece Villegas están más cerca de los acontecimientos que vive el personaje que de los grandes

relatos de la historia oficial, y por eso los considero funcionales para el análisis intrahistórico que propongo. En este sentido, abordaré a continuación tres momentos de la vida del personaje Matilda Burgos que se cruzan con la historia del país. El primero relacionado con la vida rural del personaje y su vínculo con el proyecto higienizante en la ciudad; el segundo narra en el contexto de los acontecimientos previos a la revolución la derrota de la Modernidad que en Matilda se resuelve en un insilio, y el tercero explica la identidad melancólica del personaje como un hecho historiable.

3.1 El Llamado y las buenas costumbres en la ciudad

En la novela *Nadie me verá llorar* el personaje que cumple la función de historiador es Joaquín Buitrago. Un fotógrafo fracasado, adicto a la morfina, quien permanece en el manicomio La Castañeda. En medio de sus recuerdos y ansiedades vuelve su mirada hacia Matilda tras la pregunta que esta le hace: “¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?”. En el proceso de acercarse a Matilda, recuerda haberla visto en una de sus fotografías. La primera vez fue el 27 de julio de 1920. Joaquín recuerda con absoluta certeza dónde había visto antes a Matilda Burgos: ella era una de las mujeres de las casas de citas que él había fotografiado; su placa: la número diecisiete. La memoria de Joaquín oscila de un tiempo a otro. Recuerda que Matilda se quitó la ropa sin pena alguna y, buscando sus ojos tras la lente, desde la mesa de mármol le preguntó: “¿Cómo se llega a ser fotógrafo de putas?” (*Nadie me verá llorar* 19). Tras este recuerdo, Joaquín decide indagar en su vida.

Desde la perspectiva de Joaquín, la presencia de Matilda aparece en un escenario que hasta entonces ha pasado desapercibido para los psiquiatras. Él la observa, la lee y nos permite iniciar un acercamiento gracias a la instantaneidad de su mirada. Así lo narra Joaquín mediado por la voz del narrador:

Lo primero que Joaquín nota es que Matilda tiene la costumbre de tronarse los nudillos. Lo hace sin darse cuenta. Matilda es distraída. Luego, a medida que empieza a observarla de cerca, se aprecian las pequeñas cicatrices en las rodillas, las manos, los antebrazos. Matilda también suele chocar contra las ventanas, las sillas y el resto del mobiliario. Parece tener dificultad para fijar su atención en los objetos del mundo,

pero por donde quiera que camina lleva toda la luz del manicomio sobre su cabeza. Una corona. En eso fija su mirada Joaquín Buitrago (*Nadie me verá llorar* 26).

A medida que transcurre su interés por la vida de Matilda, Joaquín reconstruye su historia, la arma de su mano. Las piezas del rompecabezas que debe juntar están en su expediente psiquiátrico, en las opiniones del psiquiatra de La Castañeda, Eduardo Oligochea; en las palabras, gestos y silencios de Matilda. Su mirada se sitúa en los márgenes cuando la escucha. Casi de manera simultánea dirige su atención a los datos oficiales que puedan confirmar o ampliar de alguna forma las versiones de Matilda. De esta manera, se desplaza entre sus conversaciones y los libros de la Biblioteca Nacional que consulta.

La ficcionalización del personaje que hace las veces de historiador permite, en palabras de Sarlo, hacer un giro subjetivo hacia el recuerdo, aquel que busca el detalle excepcional, ahondar en las estrategias de lo cotidiano, en el rastro de aquello que se opone a la normalización (17), que en este caso representa la psiquiatría. De nuevo Joaquín, mediado por la voz del narrador, encuentra en la conversación con Matilda un detalle que nos acerca a la memoria de su infancia en Papantla, la población rural dedicada al cultivo de la vainilla:

Bajo la sombra del castaño se oye el silbido del viento y el aturrido eco de los locos. Joaquín le pide que cierre los ojos ... extrae un frasco minúsculo del bolsillo derecho de su chaqueta y lo coloca sobre sus palmas abiertas ... Vainilla –murmura Matilda–... La vainilla es una orquídea, ¿lo sabía? Xanat. Yo he hablado con ella, conozco todos los secretos de sus vainas ... Para que se produzca el fruto hay que polinizarla con un pedazo afilado de bambú. Las manos de las indias, como las de mi abuela María de la Luz, son las mejores para esa tarea ... Entonces la flor ya no está en manos de los indios, sino bajo los beneficiadores y los políticos ... Mi padre estaba loco. Mi padre, antes de aficionarse al aguardiente chuchiqui y perder hasta la dignidad, cuidaba la vainilla como se debe cuidar a una mujer. El esposo de la vainilla, eso era mi padre. Santiago Burgos. Pero yo estoy loca, Joaquín, así que no me crea. No me crea nada (67 - 68).

El narrador, quien, al igual que Joaquín, hace las veces de historiador, se remite al pasado desde el presente de la narración, haciendo alusión a fechas concretas. Esta estrategia discursiva crea un efecto de verosimilitud, y al mismo tiempo propone una versión de los mismos acontecimientos que narra Matilda, más objetiva y precisa. En el fragmento que sigue a continuación el narrador, al mismo tiempo que contextualiza al lector, ofrece opiniones a favor de la versión que Matilda narra a Joaquín:

La corrupción, malos manejos y arbitrariedades del proceso caldearon a tal punto los ánimos de los indios de la región que, el 30 de diciembre de 1885, cuando Antonio Díaz Manfort lanzó su manifiesto contestatario, siete mil indígenas lo siguieron en la insurrección. Marcos y María de la Luz Burgos se encontraban entre ellos. Los ciento cincuenta guardias nacionales estacionados en Papantla acabaron con los alzados en menos de cuatro meses (69).

La perspectiva narrativa del pasado que se está reconstruyendo acerca de la infancia de Matilda, habla de los individuos que, circunscritos al anonimato y a los márgenes, están enmarcados en el espacio-tiempo de una Papantla rural. La mirada de Joaquín implica una visión específica del espacio y del mundo de Matilda que aparece como aleatorio y discontinuo. La percibimos junto con su padre Santiago Burgos y sus abuelos Marcos y María de la Luz Burgos. Son su familia y son individuos oprimidos por aquellos que arrebataron su tierra y los despojaron de la vainilla. En este momento en la vida de Matilda, después de que su padre padece el alcoholismo, y su madre Prudencia no puede hacerse cargo de ella, surge el llamado del personaje. Se trata de un llamado interno y externo; al estar fracturada y sumida su familia en la desolación y en la pobreza, Matilda es obligada a ir a Ciudad de México. Emprende entonces el personaje su primer viaje; a sus quince años Matilda vivirá en casa de su tío Marcos: “tomó el ferrocarril con rumbo a la ciudad de México, solo en compañía de su maleta y su desconcierto” (81).

La descripción del narrador con respecto a los primeros años de Matilda en la ciudad corresponde a la etapa en que el personaje experimenta la regulación moral, la cual debía ser asumida por toda mujer de la época, según lo esperado por el proyecto higienizante de

Porfirio Díaz. Este es un eje central en la novela, del cual da cuenta Rivera Garza en su libro de historia sobre el manicomio La Castañeda. Respecto al tema, la autora explica que a finales del siglo XIX los ginecólogos e higienistas mexicanos del régimen de Porfirio Díaz indagaron con rigurosidad acerca de la sexualidad femenina, en parte por las concepciones médicas y en parte porque en el fondo reconocían que existía un gran desconocimiento sobre la constitución femenina. Consideraban, por ejemplo, que los ovarios y el útero eran centros que se reflejaban en el cerebro y resultaban determinantes en el desencadenamiento de enfermedades y pasiones hasta entonces desconocidas (112).

Teniendo en cuenta este contexto, el narrador, asumiendo el rol de historiador, pone en cuestión dicho proyecto higienizante, el cual Matilda debe asumir durante su estadía en casa de su tío, el doctor Marcos Burgos:

Una buena ciudadana, una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres tiene que empezar por aprender los nombres exactos de las horas. Está la hora de levantarse, a las cinco de la mañana. La hora de asearse y tender la cama. La hora de preparar el desayuno. La hora de sentarse a la mesa ... La hora de preparar la comida y esperar a que el tío Marcos regrese de su oficina en el hospital ... la hora de rezar. La hora de dormir. La hora de empezar, todo otra vez, sin cambio alguno, acompasadamente (119).

Esta voz repetitiva, cíclica, alude a la condición de la mujer subordinada a las normas del tío Marcos, figura que en el texto representa la autoridad masculina y la autoridad médica. En la época en que toma lugar la novela, los médicos constituyen una fuerza de apoyo del proyecto modernizante de la nueva ciudad que implica la defensa de valores morales fundamentados en la higiene y la vigilancia moral de la ciudadanía, y por lo tanto de las ciudadanas como Matilda. Más adelante el narrador amplía esta concepción, refiriéndose a uno de los libros que más influyeron en la formación del tío Marcos, escrito por uno de sus amigos, el licenciado Julio Guerrero, antes de su publicación en 1901. Marcos tuvo la suerte de leer el borrador de *La génesis del crimen en México. Ensayo de psiquiatría social*, y, al igual que Julio, el tío Marcos consideraba que:

Las clases bajas estaban entorpeciendo el progreso y la eventual gloria de la nación. La falta de higiene y los hábitos de trabajo, la inestabilidad de sus familias, la

promiscuidad de sus mujeres, el desmedido gusto por el alcohol y otros vicios, y hasta la costumbre de comer alimentos demasiado picantes hacían de este grupo una amenaza real para el país (127).

Aquí estamos ante un narrador que, asumiendo las funciones de un historiador, lo hace desde un posicionamiento político. En el relato se aparenta neutralidad, pero la selección de la información, la forma casi irónica de exponerla, tiene como resultado poner en cuestión el proyecto higienizante y plantear al mismo tiempo una reflexión respecto a la discriminación de clase y género imperante en este episodio de la historia mexicana. Este suceso, de manera similar a los anteriormente descritos, nos permite explicar desde una perspectiva intrahistórica la ficcionalización de la figura del historiador, personaje y narrador como recurso discursivo a través del cual la primera etapa de la vida de Matilda Burgos representa una marginalidad rural que intenta ser opacada, tras el intento fallido de convertirla en una ciudadana respetable. Al igual que con Matilda, como lo veremos a continuación, este proyecto higienizante del Porfiriato defendido por los médicos, en pro de contener bajo los criterios de la moral la compleja subjetividad femenina, fracasó.

3.2 El viaje marginal

Matilda Burgos emprende su segundo viaje, el verdadero, el viaje que ella decide hacer por voluntad propia, tras el llamado que representan vivir los antecedentes de la Revolución mexicana, a través del vínculo afectivo y político que teje con Cástulo Rodríguez y Diamantina Vicario. El narrador asume dos funciones paralelas en los episodios que se narran relacionados con los antecedentes de la Revolución mexicana. De una parte, el narrador se hace cómplice de Matilda, nos deja escuchar su pensamiento y conocer sus sentimientos; de otra, y al igual que se planteó con el proyecto higienizante, este narrador, que asume el rol de historiador, amplía y contextualiza al lector ofreciéndole datos históricos acerca del fenómeno de injusticia social que subyace a los acontecimientos previos a la Revolución, justificando de alguna manera la rebeldía que surge en la causa política. En 1905, Matilda descubre a Cástulo Rodríguez, “el azote de los patrones, la rabia de los desamparados. Yo. Tú. Cualquiera” (135). Herido y oculto en casa de su tío, Matilda decide curarlo en secreto y emprender una nueva vida enamorada de Cástulo, de Diamantina Vicario, la pianista, y de la

Causa: “Los siete hombres y cuatro mujeres reunidos para escuchar los informes de Cástulo ... Dos de ellos saben leer, como Tina. Todos hablan bien, todos tienen más allá de la voz, de la lengua, el látigo que eriza la piel y atrae simpatías ... Matilda se siente protegida, ligera, llena de emoción” (149). El narrador, ahora cómplice de una transformación que empieza a gestarse en el personaje, además de las buenas costumbres, nos dice: ella tiene algo más, fuerza. Se trata de una experiencia íntima, afectiva con los opositores al gobierno del Porfiriato, que Matilda vive intensamente a través de Cástulo y Diamantina. De forma paralela, el narrador comparte, de manera intercalada a las vivencias que se narran de Matilda, una mirada en apariencia objetiva, pero que resulta cómplice con los antecedentes políticos y sociales previos a la Revolución. Así ocurre en el caso que a continuación se cita. Cástulo Rodríguez narra mediatizado por la voz del narrador, desde su perspectiva:

En Ciudad de México hay trece fábricas textiles y más de cinco mil operarios trabajan en ellas ... En ellas pagan solo cincuenta centavos diarios a niños y mujeres. Las más grandes en pleno centro de la capital, son las de San Idelfonso y San Antonio Abad. Esta última cuenta con mil setecientos trabajadores a su servicio y capital de tres millones y medio de pesos. El salario promedio es de sesenta centavos. Los electricistas, los tranviarios y los trabajadores de la telefónica Ericsson ganan, dependiendo de sus capacidades, hasta dos cincuenta pesos por día. La situación es diferente en las cigarrerías donde la mayoría de los trabajadores son mujeres. Los dos mil operarios de la fábrica El Buen Toro producen cinco mil millones de cigarrillos al año. Con un capital de seis y medio millones de pesos, las ventas producen cinco mil millones de ganancias anuales. El salario de un obrero difícilmente rebasa los cincuenta centavos diarios (148).

El narrador-historiador, al traer a la memoria el desequilibrio laboral y la injusticia social de los operarios, haciendo énfasis en las mujeres y niños, plantea una problemática que sitúa a los trabajadores como un grupo marginado económica y socialmente. Es la raíz que motiva a ser parte de la Causa que defendieron Diamantina y Cástulo durante un momento de sus vidas. Y es también el contexto que determina en Matilda una actitud política en su juventud y hasta su muerte. La participación en los antecedentes de la Revolución se convierte en la

puerta de entrada del personaje a un sinnúmero de experiencias que la alejan definitivamente de la casa del tío Marcos y de sus preceptos higienizantes. Matilda emprende la aventura hacia lo popular, hacia el cuidado de los indefensos, y a experimentar el fracaso como constante en su vida y en la vida de los que la rodean.

Nadie me verá llorar, desde la pregunta por la construcción del personaje de Matilda Burgos, relata a través del narrador y de Joaquín, intercalados, distribuyendo las funciones de historiadores, la historia de las vivencias afectivas y cotidianas de Matilda con relación a los otros, otros que como ella representan a sujetos marginales. Después de su vínculo con los sucesos previos a la Revolución, Matilda comparte con la gente del común, consigue un trabajo como operaria en una cigarrería, vive en casa de Esther Quintana y de sus hijos, quien, a cambio de cartas de amor que Matilda escribe, le ofrece algunas tortillas para mitigar el hambre. Conoce las historias de enfermedad y sufrimiento de las operarias, enfermedades súbitas y muertes, debido a las largas horas de trabajo. Las venas varicosas, dolores crónicos de espalda, afecciones pulmonares, el acecho del tifo. Muchas de estas mujeres son despedidas sin causa y de improviso, lanzadas a la única posibilidad de entonces para sobrevivir: ejercer la prostitución. “La felicidad de Matilda consistía en compartir su vida con la gente de la cual le había hablado Diamantina. Su gente” (168).

La experiencia de Matilda en la prostitución inicia después de haber sido despedida de la fábrica donde trabajaba. Sus compañeras del prostíbulo la apodaron la Diablesa después de enfrentarse a dos policías que intentaron llevarse presa a una de sus compañeras. El narrador relata, con la misma valentía que experimenta Matilda, cómo esta se opuso al arresto y, usando la misma voz que les escuchó en el pasado a sus amigos revolucionarios, le propinó al policía un discurso improvisado sobre la justicia, sus derechos laborales y la falta de compasión. Situación, nos lo dice el narrador en tono triunfante, que terminó con la afrenta y lanzó a Ligia Morales, su compañera prostituta, a los brazos de Matilda (172).

El suceso descrito se complementa y amplía a través de un relato que justifica y poetiza el fenómeno de la prostitución al mismo tiempo por parte del narrador; quien, además de compartir un registro meticuloso, historiográfico acerca de las prácticas de la prostitución en el México de entonces, incorpora la categoría de prostituta insometeda, a la cual más adelante se sabrá que pertenece Matilda:

De todas las obsesiones que emergieron a finales de siglo, solo las prostitutas alcanzaron la calidad de leyenda. Los poetas las compadecieron y las celebraron por igual. Los escultores tallaron el mármol y la madera con ellas en la mente. Los poetas las inmortalizaron. Los médicos y los licenciados crearon el primer reglamento de prostitución para defenderse de su peligro y establecer reglas del juego de los cuerpos ... El doctor Manuel Alfaro, artífice de la nueva legislación, planteó la prostitución como un mal necesario ... Las prostitutas se convirtieron en públicas si vivían en casas de citas; o aisladas cuando desarrollaban su trabajo en casa de citas ... Después de inscribirse en el registro oficial y pasar por un examen médico, las matronas pagarían a las autoridades cuotas de ocho, cinco y tres pesos por cada pupila ... Las aisladas, por su parte, aportarían cuotas de diez, cinco y dos pesos de acuerdo, igualmente, con su clase. Una vez registrada, la pupila recibía su libreta oficial en la cual, además de su nombre, número de identificación, y la certificación médica, se incluía su fotografía ... El primer reglamento sin embargo fue un fracaso y llevó a la promulgación de nuevas leyes en 1871 y en 1889. La causa del desorden recayó en una sola figura: las insometidas. Estas prostitutas clandestinas, que ejercían su oficio sin registro previo y sin pagar las cuotas prescritas, trabajaban por lo regular en burdeles, sin licencia oficial ... o en hoteles, acudían a bailes públicos y hasta diversiones de campo, sin que los policías las detectaran. Muchas también ejercían su profesión en las calles o junto a las puertas de las iglesias ayudadas por disfraces. A finales de 1907, cuando Matilda hizo de la prostitución su oficio, solo las muy atolondradas o francamente estúpidas, como Santa, acudían al registro y pasaban por la humillación del examen médico (161-162).

En la anterior cita se observa a un narrador que registra los hechos y simultáneamente juzga los acontecimientos aportando su mirada. Este narrador plantea la tensión moral que el oficio de la prostitución de finales del siglo XIX implica para la sociedad del Porfiriato, de una parte, es claro que la considera un asunto de salud pública para la nación y que por tanto, ejercer la prostitución, llevaría tanto a hombres como a mujeres a la ruina. Si bien se entiende como un crimen contra las buenas costumbres y una forma de contagio moral y físico (sífilis), también se admite como un mal necesario.

En este punto, la intervención del narrador que juzga los hechos con mirada de historiador propone una comparación explícita entre Matilda y Esther. Matilda, la mujer que en una etapa de su vida encuentra en la prostitución la única opción para sobrevivir sin el temor de la culpa moral. Esther, el personaje literario de la novela *La Santa* de Federico Gamboa. Esther es una joven de 19 años que, engañada por un hombre, queda embarazada y se ve obligada a abortar; su familia la echa de casa y en medio de sus difíciles circunstancias debe ejercer la prostitución. Tras algunas historias de amor y desamor, se enferma y entra en su decadencia como prostituta. Finalmente, un antiguo enamorado ciego se hace cargo de ella. Pero la fatalidad la persigue y no logra recuperarse de su cáncer de útero y tras una cirugía que paga su enamorado Hipólito, el ciego, ella muere. Esther responde al perfil de las prostitutas que vivían y trabajaban en casas de citas, inscritas y registradas por la Salud Pública. Esta novela, *La Santa*, como unas páginas más adelante nos lo dirá el narrador de *Nadie me verá llorar*, permitió salvaguardar la culpa de una sociedad que juzgaba la prostitución, pero igual se usufructuaba de este oficio. Esther era una joven seducida, deshonrada y expulsada de la casa paterna. “Todas habían relatado la misma historia desde que Santa la hiciera famosa y todas habrían comprobado su eficacia ... a los hombres los dejaba convencidos de que fornicar era una obra de caridad” (170).

Al hacer visible la existencia de las prostitutas insométicas, el narrador se aparta de esta visión moralista construida por la novela de Gamboa y establece una complicidad en el presente con el lector a través de la cual nos revela que tanto Matilda como las demás mujeres insométicas libraron una lucha desde su condición marginal y anónima como prostitutas en medio de un poder patriarcal, propio del Porfiriato que las designaba criminales morales, pero que al mismo tiempo obtenía utilidad de ellas.

El viaje de Matilda, su aventura marginal que inicia con la experiencia en los acontecimientos previos a la Revolución mexicana, y que continúa en las fábricas como operaria, y posteriormente como prostituta insomética, termina en el desierto, en San Luis de Potosí. El narrador relata con desesperanza que Matilda vivió en una casa de adobe con el ingeniero, hijo de húngaros, Paul Kamack, un hombre que se interesó por primera vez en México en 1893 cuando tan solo era un estudiante; “un país abierto a las inversiones anglosajonas, incrementos en la producción textil y avances en el terreno de la higiene” (190). Sin embargo, con el tiempo, la muerte de su esposa e hijo y las enfermedades lo convirtieron

en un hombre triste, cuya afición eran las causas perdidas. Kamack encontró a Matilda en el prostíbulo “La Modernidad”. Allí recordó haberla visto antes y luego, bajo la única promesa de que no le diera un hijo, se marcharon de la ciudad. Por medio del narrador sabemos acerca de la explotación minera en México, de los cambios políticos y sociales que se sucedieron en los territorios, de la extracción de recursos mineros que se les concedieron a los extranjeros. En resumen, comprendemos, a través de la relación afectiva entre Matilda y Kamack, el inicio del nuevo patrón de poder que se instauraba en América Latina a finales del siglo XIX; en palabras de Quijano, aquel proceso histórico que implicó el control eurocéntrico del trabajo, de sus recursos y de sus productos (202).

Resultado de este control son los sucesos previos a la Revolución y la Revolución misma, momento histórico que para Matilda y Kamack, como lo confiesa el narrador, no representa ninguna esperanza. Alejados estuvieron de todo y de todos durante diez años en el desierto: “Matilda y Paul vieron partir a familias enteras. Solo se dieron cuenta que había una revolución cuando empezaron los saqueos de la maquinaria, el desmantelamiento silencioso de las bombas de vapor y los malacates” (203). El narrador asume el tono de la derrota, de los personajes que viven el mismo tono de la derrota histórica ante la idea de progreso de la Modernidad. Esta derrota, en el caso de Kamack, se resuelve en suicidio y para Matilda en su insilio interno, previo a su reclusión en el manicomio de La Castañeda.

3.3 El regreso a la melancolía

Retomando el esquema de mitemas propuesto al comienzo de este capítulo, el regreso del personaje casi siempre tiene que ver con el fracaso de la aventura, el descenso a la experiencia de la noche, o el morir-renacer (Bustillo 35). A partir de esta definición, podemos afirmar que el regreso de Matilda Burgos está marcado por el *pathos* del exilio que reside, como lo afirma Said, “en la pérdida de contacto con la firmeza y la satisfacción de la tierra: volver a casa es de todo punto imposible” (186). Matilda vive en el exilio a lo largo de su vida. Cuando sus padres y abuela son despojados de la tierra dedicada al cultivo de la vainilla en Papantla, este exilio comienza, y luego se extiende a la época que vive en Ciudad de México, donde tiene que vivir el desarraigo, una y otra vez, debido a su condición marginal. Sin embargo, en el exilio Matilda aprende también a vivir su existencia como nómada, y a entender el mundo en su estado provisional. Condición cambiante que encarna el paso a la

Modernidad que vive México y que Matilda junto con otros individuos de la sociedad padecen. Es en este contexto de transformación individual y colectiva que se configura la búsqueda de identidad del personaje exiliado en la práctica, y en el interior de su conciencia, tal y como ocurre con Matilda, quien culmina su viaje, regresando a sí misma, en un insilio en el manicomio La Castañeda.

En el manicomio, Joaquín y Matilda se reencuentran. El tiempo en *Nadie me verá llorar no es lineal*, se generan diversos planos espaciales y discursivos. Es por ello que la mirada de Joaquín de los hechos que narra Matilda desde la periferia del manicomio, de un lugar ácrono, le permite presentar mimetizado en la voz del narrador una versión más completa de su vida. Joaquín, como si se tratara de los ojos de Matilda, la ve cuando sube con su padre las escalinatas de una pirámide totonaca, y llegan a lo alto, nos lo dice el narrador, y quien escucha es Joaquín. Entonces el padre de Matilda destapa una botella de chuchiqui. Matilda baja las escalinatas sola y, estando en la base de la pirámide, la sorpresa de no ver a su madre la llena de miedo: “La soledad por primera vez la tomó de las manos ... Nadie la vería llorar. Se mordió los labios. Reteniendo el llanto, corrió a toda velocidad entre los corredores de la tierra, se montó en las piedras y, cuando no pudo más, se quedó allí para observar el valle. –Estoy sola –se dijo” (76).

En la anterior cita se observa el origen de la melancolía en Matilda, el cual se remonta a su infancia, un momento a través del cual vive un desprendimiento interno y descubre que no puede continuar identificándose con sus padres, empieza a tener conciencia de su individualidad, y este proceso es doloroso. Al respecto, Roger Bartra atribuye la identidad melancólica a aquellos sujetos, en particular en América Latina, que por su condición híbrida demuestran una sensibilidad particular, una emotividad propia de situaciones de transición y de frontera (20). Esta identidad melancólica es una constante en el personaje de Matilda Burgos a lo largo de su vida, ya que experimenta desprendimientos en el orden afectivo de su conciencia práctica, la que verdaderamente está viviendo.. Sucesos que a los ojos de Joaquín son parte de esas historias que los expedientes clínicos no cuentan sobre los asilados en el manicomio. Cuando Tina Vicario desaparece, el narrador ahonda en el interior de Matilda:

Después de abandonar la casa de su tío, Matilda Burgos caminó por la ciudad sin rumbo y sin memoria, las tres vainas de vainilla entre sus dedos dentro del bolsillo de la falda. La soledad de un aire sin Diamantina la asfixiaba ... Durmió en plazas, bajo los pórticos de las puertas traseras de las iglesias. Nadie la vio llorar. La ciudad, que había sido un animal vigoroso, perdió todo su brío. Matilda guardó silencio ... (163).

La descripción anterior nos permite experimentar el vacío del personaje. Se trata de una mirada del narrador; en palabras de Miraux, es una mirada semiológica que evoluciona en función de sus descubrimientos (82). Dicho descubrimiento desde lo intrahistórico consiste en que la identidad melancólica de Matilda Burgos es un hecho historiable que se resuelve como hecho cultural. Su melancolía, al igual que las narrativas de dolor, son hechos culturales yuxtapuestos a la información médica que se informa en los expedientes psiquiátricos de las mujeres que, al igual que Matilda, fueron diagnosticadas de locura moral. Este análisis se profundizará en el capítulo siguiente.

4 El expediente psiquiátrico y las cartas de la loca

La apropiación de los discursos del yo es un rasgo característico en la construcción de intrahistorias visible en *Nadie me verá llorar*, el cual se expresa a través de los testimonios que se filtraron en los expedientes psiquiátricos de las mujeres diagnosticadas con la enfermedad de locura moral, y a través de las cartas que escribió Matilda Burgos denunciando el caos que imperaba en el manicomio La Castañeda y en el país en los momentos de la Revolución mexicana (1910-1930). La apropiación de los discursos del yo puede darse a través de distintos géneros: diario, género epistolar, el testimonio o el relato autobiográfico. Rivas considera que a través de los textos más cercanos a la intimidad, considerados como contraliteraturas, es posible visualizar cómo ha sido sentida la historia de aquellos que la han sufrido en condición de subalternidad y aclara, citando a Carlos Pacheco, que cuando el diario personal o el testimonio se integran al campo ficcional de la novela se resemantizan, y es posible acceder a lo intrahistórico analizando el sufrimiento como estructura del sentir de los sujetos en condición de marginalidad de la historia (172). La apropiación de los discursos del yo, entonces, en el caso de los expedientes, tiene que ver con la presencia de las narrativas de dolor vividas y contadas por las internas, hallazgo que Rivera Garza descubre en su estudio histórico e incorpora a la novela. En cuanto a las cartas de Matilda Burgos, estas se configuran como textos testimoniales de carácter contestatario y colectivizante, puesto que lo que se narra en ellas afecta al colectivo de los internos del manicomio. En virtud de lo anterior, este capítulo se ocupará del análisis de los expedientes y las cartas que en su conjunto representan discursos del yo desde los márgenes de la locura.

El tipo de análisis que propongo hacer con los expedientes psiquiátricos y con las cartas implica volver a la idea del *collage* que Cristina Rivera Garza plantea como modo etnográfico de su escritura histórica, y al uso que hace de estrategias que se asocian con la ficción, aspecto que se desarrolló en el capítulo uno de este trabajo. Supone, entonces, hacer una lectura también etnográfica que me permita escuchar las voces de las internas, del psiquiatra, de la autora y del narrador, juntando todas las versiones para interrogar al expediente psiquiátrico de nuevo, y a las cartas como documento histórico, testimonial, ficcional e intrahistórico a la vez.

4.1 Los expedientes

Los cinco expedientes psiquiátricos de Imelda Salazar, Lucrecia Diez de Sollano, Roma Camarena, Mariano García y Matilda Burgos L. que se incorporan en el capítulo tres de la novela *Nadie me verá llorar*, titulado “Todo es lenguaje”, se intercalan con descripciones del narrador, quien asume cierta complicidad con el paciente al describir con un tono muy cercano su estado mental, sus pensamientos y emociones. Cabe aclarar que los cinco expedientes incluidos en ese capítulo hacen parte del conjunto de expedientes psiquiátricos analizados por Rivera Garza en su investigación histórica sobre el manicomio La Castañeda. En la novela los expedientes están escritos con un tipo de letra distinto a las descripciones que hace el narrador. Cada uno presenta la siguiente estructura: número del expediente, nombre del paciente, municipio y estado de origen, año de nacimiento, estado civil, ocupación, religión y una frase que resume el estado físico o mental del paciente. Sigue una descripción en tercera persona del estado familiar, moral, físico y psíquico, según criterio del psiquiatra, excepto en uno de los expedientes que analizaré al comienzo, donde la interna realiza una descripción de sí misma en primera persona, antes de la que hace el psiquiatra. En la última parte de los expedientes aparece el diagnóstico final y el nombre del pabellón donde se encuentra el interno. De los cinco expedientes analizaré solamente tres, los cuales ilustran de forma clara y completa la concepción de locura moral, que en el contexto histórico y ficcional de la novela resulta relevante porque determina la tensión entre los diagnósticos de los médicos al servicio del proyecto higienizante y las narrativas de dolor de las asiladas en el manicomio que se filtran como intrahistorias.

En este contexto podemos afirmar que el diagnóstico locura moral constituye el discurso oficial médico, político, moral y psiquiátrico, que en palabras de Foucault (*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* 169) normalizó el régimen disciplinario higienizante, porque sirvió para excluir a todas las mujeres que, como Lucrecia, Matilda Burgos y otras, no aceptaron el modelo homogeneizante de domesticidad femenina. Opera entonces, a través de la locura moral, un dispositivo para el castigo que diferencia a unas mujeres, las ciudadanas, con respecto a otras, las insanas morales, las subalternas.



“El palacio de la locura”. Dibujo de José Luis Cuevas²⁴, 480 mm x 393 mm.

²⁴ En 1952 su hermano Alberto, quien se especializaba en Psiquiatría, lo lleva al manicomio La Castañeda, donde tiene como modelo a los enfermos mentales (Palacio de la locura).

4.1.1 Lucrecia, No. 1482

En la novela de Rivera Garza, en medio de cada expediente psiquiátrico está presente una narración que contextualiza la manera específica en que se maneja con cada paciente un régimen psiquiátrico basado en la reclusión. En el expediente que sigue a continuación, por ejemplo, el narrador describe el encuentro entre el psiquiatra Eduardo Oligochea y la interna Lucrecia Diez de Sollano²⁵, a través de imágenes visuales y auditivas que nos permiten saber qué están pensando los personajes y también cómo se sienten. Esto ocurre en medio de un interrogatorio en que opera lo que Foucault considera el poder psiquiátrico, a través del yugo que representa para el asilado la obligación de la anamnesis, es decir, de contar su vida (*El poder psiquiátrico* 203). Yugo presente en medio de la tensión entre lo que se dice y lo que podemos ver a través de la mirada del narrador; el sometimiento de Lucrecia ante el psiquiatra se contradice con la imagen de su “cabello negro cayendo sobre su espalda como una cascada ... Cuando levanta la vista se adivina un desafío en la mirada” (89). La actitud de Oligochea, el psiquiatra, es anticipada por el narrador, quien describe los movimientos que revelan el afán de aquel tras su escritorio. Entre la incomodidad del médico y la inmovilidad de la interna se abre paso a la historia:

No. 1482

Lucrecia Diez de Sollano de Sanciprián. San Miguel de Allende, Guanajuato, 1874. Casada. Quehaceres domésticos. Católica. Constitución débil.

“Mis padres. Don Vicente Diez de Sollano murió a los sesenta años. Mi madre fue Piedad de la Peza y Poza. El señor, mi padre, fue un hombre muy sano, murió de bronquitis capilar aguda. Mi madre, de constitución nerviosa y de muy claro talante, nunca tuvo ataques. Murió de una gripa que le atacó el intestino y el corazón.

²⁵ Lucrecia es el nombre del personaje de ficción que en la investigación histórica de Rivera sobre la Castañeda corresponde a Luz D. “Dado que la aflicción de Luz D. no le impedía comprender y responder preguntas, ella participó de manera activa en la entrevista psiquiátrica institucional: un interrogatorio ritual estructurado alrededor de preguntas incluidas en un cuestionario médico oficial, el cual decidiría su estatus de admisión. Después, cuando se convirtió en interna, Luz D. optó por escribir la narración de su enfermedad por sí misma, en una hoja de papel por separado... Cuando finalizó la versión Luz D. de su vida le siguió el diagnóstico escrito del médico residente Agustín Torres” (Rivera Garza, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general...* 104).

El señor mi esposo se casó a los veintiún años. En diez años que viví con él tuve ocho hijos de los que viven cuatro. Dos se ahorcaron con el cordón y dos nacieron muertos por haber tenido albuminuria. También tuve cuatro abortos por causa de la vida tan difícil que llevaba con el señor mi esposo.

Yo nací el año 1874. A los seis años tuve escarlatina, después crecí sana y robusta. A los quince años me vino el periodo sin ningún trastorno. A esa edad me volví nerviosa y me casé a los diecisiete. Me curé de lo nervioso y así estuve cuatro años hasta que, por penas morales y pérdidas físicas, cuando estaba criando a una niña muy robusta, me vino otra vez el estado nervioso de febrero a agosto. Después quedé perfectamente y a los cinco años me dio fiebre puerperal quedándome en estado nervioso agudo que con distracciones y con viajes se me alivió. En ese tiempo se puede decir que usaba de alcoholes por prescripción médica, y tal vez por inconsciencia abusaba de ellos.

En 1899 me vino un ataque de dipsomanía y el doctor Liceaga me convenció ingresara a la Quinta de Tlalpan. Entonces se me produjo este ataque por el cambio de vida moral y físicamente, pues el señor mi esposo trajo a una mujer y desde esa época no vivo íntimamente con él y se reflejaba el vacío del alma en mi parte física. No volví jamás a tomar una sola copa de vino hasta 1901 en que tomé unos cuantos días, ingresé a La Canoa²⁶ donde estuve durante tres meses, salí, estuve perfectamente hasta 1906, es que por haber tenido trabajos excesivos y penas morales y disgustos espantosos volví a tomar unos días. Entonces volví a La Canoa y salí y me dio fiebre intestinal y volví a La Canoa donde duré un año y 5 meses. Salí, estuve perfectamente hasta el 29 de septiembre de 1911, en que hice una visita y tomé cognac y pulque, después seguí tomando día y medio, advirtiendo que jamás tengo la costumbre de tomar ni una sola de copa de vino ni de pulque, ni cerveza a excepción de cuando lo nervioso y las penas morales, pérdidas físicas, y sobre todo el vacío del alma reflejado en la parte física, como he dicho, me lleva a tomar la

²⁶ La Canoa era el nombre popular dado al Divino Salvador, un establecimiento de salud mental fundado durante la era colonial que atendía solamente a mujeres (Rivera Garza, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general...* 253).

primera copa, pues yo en pleno uso de mi razón soporto grandes cosas y no me quita el gran dominio que debo tener dada mi difícil situación y mi manera exagerada de sentir y de ser, y me viene el desborde de las pasiones y la excitación más completa. (*Nadie me verá llorar* 90 - 91)

Lucrecia, al igual que otras de las mujeres que estaban asiladas en La Castañeda, fue etiquetada con el criterio de “insanidad moral” a causa de su alcoholismo. Según Rivera Garza, el término locura moral fue acuñado por el médico inglés James Prichard durante el inicio del siglo XX. En 1910 los médicos del manicomio General La Castañeda diagnosticaron la locura moral, a pesar de que los psiquiatras en Estados Unidos y Europa ya no empleaban este diagnóstico.

En su investigación histórica sobre el manicomio, previa a la escritura de la novela, descubre Rivera Garza que para los médicos de la Escuela de Medicina del Porfiriato, a finales del siglo XIX y comienzos del XX en México producir conocimiento sobre la constitución moral y física de las mujeres fue una tarea fundamental para la preservación de la familia, la estabilidad del país y la supervivencia de la nación. Es por ello que resultó de capital importancia para los médicos indagar acerca del conocimiento científico y moral del sexo; según su concepción, existía una conexión entre la genitalidad femenina y la enfermedad mental. La psiquiatría de entonces, asociada a una modelo de salud higienizante en un escenario modernizador, diagnosticó de forma generalizada la locura moral en aquellas mujeres que no se conformaban con los modelos de domesticidad femenina. Se trataba de mujeres solteras o casadas dispuestas a hablar sobre sexo que hacían descripciones desvergonzadas; mujeres cuyo temperamento era caprichoso y violento, desobedientes y con propensión a discutir de manera abierta. Mujeres que consumían bebidas alcohólicas y que quizás tenían otros vicios inconfesables. Mostraban mal carácter y proclividad a salir de su casa y a vagar por las calles con libertad. El adulterio, la prostitución, la homosexualidad femenina fueron diagnósticos que entraron en la categoría locura moral. Incluso las actividades intelectuales fueron percibidas por los médicos como síntomas de degeneración femenina (*La Castañeda* 102 -118).

Ahora bien, en este proceso de normalización del régimen higienizante, el registro de la información que haría parte del expediente psiquiátrico de las mujeres diagnosticadas bajo

el rotulo de locura moral en el manicomio La Castañeda contó con la aprobación tácita de las internas que, al igual que Lucrecia, participaron en su elaboración. Rivera Garza considera que este acuerdo entre las narrativas de la enfermedad mental que ambos actores tejieron (pacientes y psiquiatras) permitió en el caso de Lucrecia conectar en su relato la enfermedad mental con las etapas de su vida, basándose en una interpretación sexual de su condición femenina. Lucrecia vinculó el “nerviosismo” a transiciones en su vida sexual referidas al matrimonio y a los conflictos de la vida marital; conexión, lo dice Rivera Garza, común en los círculos médicos porfirianos. Lo interesante, y el hallazgo de la investigación histórica, es que coloca su narrativa justo al lado de la narrativa psiquiátrica. Lucrecia asocia su estado nervioso y los ataques de dipsomanía a los cambios físicos y sexuales que incorpora a una línea narrativa de su vida: la condición nerviosa de su madre, la escarlatina que padeció a sus seis años, a los quince su periodo menstrual, y su vida marital a partir de los veintiún años. En medio de esta causalidad característica del modo de proceder de la psiquiatría emerge la narrativa de Lucrecia que habla del dolor del sufrimiento de su cuerpo a causa de los partos, los abortos y la violencia doméstica. En su expediente histórico y ficcional se superponen las dos narrativas; se configura así una microhistoria que se sostuvo dentro del discurso oficial de la locura moral del proyecto modernizador higienizante del Porfiriato. “Por tanto Lucrecia –Luz D.– sujeto histórico y ficcional cedió ante las frases médicas, tanto como mantuvo su propia versión de una vida con su padecimiento mental” (*La Castañeda* 108).

En la estructura del expediente de Lucrecia podemos reconocer la presencia del discurso historiográfico canónico, y al mismo tiempo los rasgos de un discurso del yo implícito que se manifiesta en primera persona tanto en la versión de la asilada como en la versión del psiquiatra. En el caso de Lucrecia, se trata de un yo que se sitúa en el presente de la enunciación y refiere un yo distinto en apariencia, situado en un pasado lejano que se remonta al curso de su vida de infancia y su vida marital. La mirada de Lucrecia en este sentido es periférica con relación al discurso oficial de locura moral; su yo tiene la capacidad de desdoblarse en un juego ambiguo, en el que se hace cómplice el narrador. Lucrecia asume, como ya lo vimos, la relación de su enfermedad mental con cambios en su vida sexual cuando estuvo casada, explicación propia del discurso oficial, simulando que ahora es distinta, pero al mismo tiempo no deja de hablar de su dolor, aunque este no haga parte del interrogatorio que interesa a los psiquiatras. Es por ello que desde la perspectiva intrahistórica podemos

afirmar que Lucrecia narra desde un yo con acento individual y por lo tanto anónimo, mientras que el psiquiatra, Eduardo Oligochea, narra desde un yo con acento colectivo que representa al cuerpo disciplinario del asilo:

Los datos anteriores fueron transcritos por la misma enferma, pudiéndose notar desde luego su claro talento y su facilidad para interpretar por medio de la escritura cuanto piensa. Fuera de sus ataques de dipsomanía, los cuales casi siempre ha procurado explicar como resultado de sus penas morales, parece una persona normal; pero un estudio más atento hace ver que hay un estado crónico de subexcitación maniaca más psíquica que motriz. No hay día que no tenga nuevas ideas, planes nuevos que llevar a cabo, ya sea para salir del manicomio o para seguir determinada conducta con su esposo al que hace responsable de cuanto le sucede... Llama la atención la memoria prodigiosa de la enferma, la cual es tanto retrógrada como anterógrada. Dipsomanía. Fondo de insanidad moral. Pensionista. (*Nadie me verá llorar* 92 -93)

El expediente de Lucrecia completo, incluyendo las observaciones del psiquiatra, ofrece para el presente trabajo la posibilidad de considerar que se trata de una apropiación de un discurso del yo, componente relevante en el análisis intrahistórico propuesto. La narrativa del dolor de Lucrecia acerca de la violenta dinámica doméstica que padeció durante su matrimonio explica la causa de su enfermedad mental, de su estado nervioso. La infidelidad cuando su esposo “trajo una mujer a vivir con él” es el eje central de su versión más íntima y que se cuela por las rendijas del expediente, subvirtiendo en cierta medida su veracidad absoluta. La versión de su padecimiento evidencia y denuncia implícitamente los esfuerzos por parte del esposo y del psiquiatra para que ella no fuera dada de alta definitivamente, con el argumento de que podría causar daño a su familia y a la sociedad en general. En definitiva, su narrativa del dolor se apropia del discurso del yo en la novela, a través de la intrusión del narrador, que le permite a Lucrecia trascender del anonimato y ofrecer nuevos sentidos acerca de su vacío del alma.

4.1.2 Roma, No. 1473

Como mencioné, las mujeres diagnosticadas con locura moral fueron aquellas que no se adaptaban al modelo de domesticidad femenina. A continuación presentaré un segundo expediente a través del cual es más visible la concepción moral higienizante que vinculaba las enfermedades mentales a desórdenes de tipo sexual. En este se revela, de una parte, el insistente interés de los médicos por conocer a profundidad la historia sexual de las pacientes y, de otra, la interpretación psiquiátrica de los múltiples casos de “infidelidad masculina como detonante de la furia femenina, condición que los médicos asociaron con un desequilibrio mental” (*La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general...* 119).

El expediente de Roma Camarena ilustra un caso de inadaptabilidad al modelo de domesticidad femenina, causada por la infidelidad masculina. El contexto narrativo que antecede al expediente presenta algunos rasgos del personaje a través de imágenes visuales que traen la presencia extraordinaria y verosímil de la asilada. Nuevamente por medio del narrador descubrimos en Roma los signos de resistencia al método de reclusión. Cuando ella es forzada a posar ante la cámara, “su rostro muestra una sonrisa matizada por el sarcasmo ... en sus ojos claros y redondos se pasea un triunfo personal” (*Nadie me verá llorar* 100). El procedimiento designa también su retrato mental desde el punto de vista particular del narrador, que difiere del retrato que se presenta en el expediente psiquiátrico, porque la forma como se narra la furia causada por la infidelidad del marido la hace legítima: “En su piel enrojecida no hay paz ni arrepentimiento, sólo el coletazo de un coraje que viene del interior, del bajo vientre y de más adentro” (100).

No. 1473

Roma Camarena²⁷. Uriangato, Guanajuato, 1867. Casada. Quehaceres domésticos. Católica. Mediana. Sabe leer y escribir.

²⁷ En el libro de La Castañeda Rivera explica que las violentas dinámicas domésticas entre hombres y mujeres aparecieron como causas preponderantes de enfermedades mentales en las narraciones de las internas. De hecho, la mayoría de las mujeres diagnosticadas con locura moral llevaron sus historias a un terreno tan común que emergió como patrón: abuso físico recibido de amantes y esposos por igual. Posiblemente el expediente de Roma Camarera en la novela recoge la historia de muchas internas y particularmente la de Rita C. quien encontró imposible soportar las infidelidades de su esposo. En lugar de cumplir con los modelos domésticos que enfatizaban el sacrificio y la sumisión

Está, según ella, enferma de celos porque su marido le ha faltado muchas veces. Cuando ingresó a este pabellón venía en estado de excitación física y psíquica muy intensa. No estaba quieta ni un momento, se movía en todas direcciones, corría, bailaba, saltaba. Tanto de día como de noche cantaba, pasando de la alegría a la tristeza con la misma facilidad que del buen humor a la cólera implacable. Su delirio era polimorfo, destacándose con más claridad la idea de que el marido la había hecho guaje, y que ella a su vez, lo había engañado para vengarse de él. Tenía un delirio de ideas por asociación. No podía fijar por mucho tiempo la atención; el juicio y el razonamiento no eran normales. Parecía que iba a razonar con acierto cuando se interponía otra idea distinta al asunto que se trataba, dando por resultado una confusión terrible. Presentaba alucinaciones del oído y de la vista, su lenguaje era soez, su afectividad no existía. Era necesario tener constante cuidado con ella, pues tan pronto como veía personas de sexo contrario se excitaba notoriamente. Así duró dos meses, después de los cuales ha comenzado a mostrar mejoría. Duerme bien, su excitación física y psíquica ha disminuido tanto que puede decirse que ya no existe; le quedó sólo el resentimiento hacia su esposo al que no le perdona las faltas que según ella le ha cometido. Locura intermitente. Violento celosa. Acceso maniaco. Libre e indigente. (*Nadie me verá llorar* 101 - 102).

Roma Camarera es una mujer marginal porque en ella, al igual que en todos los asilados del el manicomio La Castañeda, opera el sistema de exclusión al cual se refiere Foucault y que ha prevalecido a lo largo de la historia: “Los individuos excluidos al mismo tiempo de la producción, de la familia, del discurso y del juego, son los que podemos llamar locos” (*La locura y la sociedad* 80). Respecto al expediente de Roma, este revela la exclusión que padece desde el discurso y desde la familia. Es excluida del discurso, tal y como se revela en

femeninos, Rita C. sentía rencor por “haber sido engañada” por su esposo y, en un lenguaje burdo, describió las muchas ocasiones en las cuales ella misma lo engañó. Un comportamiento tan escandaloso la condujo de manera directa e inmediata al hospital psiquiátrico (Rivera Garza, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el manicomio general...* 120).

la primera frase del expediente cuando se pone en duda su verdad: “está, según ella, enferma de celos”; su versión, en el régimen del asilo, no se enuncia como verdad. La infidelidad del marido, que para ella es la causa de su inestabilidad, se asume por parte del discurso psiquiátrico como una idea carente de credibilidad: “destacándose con más claridad la idea de que el marido la había hecho guaje...”. La infidelidad del marido es leída como trastorno de “ideas por asociación” que ofrece un panorama contradictorio en términos del imaginario moral acerca de la sexualidad de la época, pues la infidelidad femenina es castigada y censurada, mientras que la masculina es justificada. En este suceso que se revela tras el expediente emerge otro tipo de marginalidad que resulta interesante desde la perspectiva intrahistórica, por cuanto nos permite ubicar una marca de género. Es la subalternidad de las mujeres asiladas bajo el diagnóstico de locura moral. Esta marca de género está asociada con la exclusión del sistema familiar que se expresa como una constante en el caso de Lucrecia, descrita en el primer expediente y que se repite en el caso de Roma Camarera; son los maridos, en ambos casos, quienes solicitan el aislamiento y la reclusión de sus esposas.

En la novela, sin embargo, la exclusión del sistema discursivo se fractura en la medida que recobra importancia la rabia de Roma Camarena como un sentimiento historizable, como una experiencia en proceso, según lo explica Williams cuando se refiere a las estructuras del sentir, aquellas que no son reconocidas “verdaderamente como social, sino como privada e idiosincrática e incluso aislante” (pág. 155). La ira de Roma está anunciada por la voz del narrador antes de que se presente en el expediente y es la narrativa que desde su yo íntimo emerge a medida que se relata su historia. A través de la rabia es posible visibilizar este sentimiento de Roma y comprender que ella ha sufrido la infidelidad y que este dolor ha salido a la esfera pública mimetizado en su expediente y enfatizado en la figura del narrador, portador de un tono irónico con el cual contrasta la actitud del psiquiatra: “Una de las debilidades del doctor Oligochea es el orden. Tanto en su escritorio como dentro de su cabeza los objetos y las palabras se mueven con ritmos metódicos, siguiendo patrones rigurosos, pero nimbados de armonía” (*Nadie me verá llorar* 103). Su excesivo orden, casi contra natura, se opone a la ira genuina, vital, de Roma.

4.1.3 Matilda, No. 6353

En el capítulo tres se analizó la construcción del personaje Matilda Burgos a través de los mitemas denominados llamado, viaje y regreso. En el regreso, el personaje vive el exilio en el interior de su conciencia, culmina su viaje encerrándose en sí misma y permaneciendo treinta y cinco años de su vida y hasta su muerte en el manicomio La Castañeda. A continuación se analizará el expediente psiquiátrico de Matilda para señalar desde el enfoque intrahistórico cómo ocurre la apropiación del discurso del yo en la novela; se establece en primer lugar el contexto histórico con el cual dialoga el expediente en la ficción.

En su libro histórico sobre el manicomio La Castañeda, Rivera Garza explica, acerca del expediente psiquiátrico de Modesta B., que Modesta llega a los 35 años de edad al manicomio, en 1921, y es el Dr. Méndez quien la diagnostica con locura moral tras observar su disposición a hablar sobre sexo y desvergonzadas orgías. Sin embargo, en el expediente también se registra que su concupiscencia cayó en duda, pues la prueba Wasserman diseñada para identificar sífilis resultó negativa. Cuando Modesta se hizo interna del manicomio, los médicos le prescribieron sedantes suaves y una terapia que consistía en realizar algún trabajo, el cual ella desempeñó en el taller de sarapes de la institución a cargo de la profesora Magdalena O., quien alabó su diligencia y disposición, pero señaló que la paciente hablaba quizás demasiado. Los médicos de La Castañeda consideraban que el hecho de que las mujeres diagnosticadas con locura moral hablaran mucho era una señal adicional del desequilibrio mental.

En la versión de los hechos de Modesta B., ella era empleada de la compañía de teatro de Virginia Fábregas y, después de negar sus favores a un grupo de soldados, fue enviada injustamente a la cárcel. Allí, un médico certificado le diagnosticó inestabilidad mental. Según está documentado en las 21 páginas que ella escribió a mano mientras estuvo confinada, Modesta B., la mujer que, de acuerdo con los médicos, estaba obsesionada con el sexo, culpó de su condición a la dinámica de la política contemporánea y se quejó con amargura de la corrupción y el desorden que invadían tanto al hospital psiquiátrico como a su nación (*La Castañeda* 113 -122).

El contexto histórico del expediente de Modesta nos permite confirmar que, en su caso, el diagnóstico de locura moral también estuvo asociado a un tipo de insanidad sexual que, de una parte, entró en contradicción con el resultado negativo que arrojó la prueba

Wasserman utilizada para detectar sífilis y, de otra, esta insanidad sexual se asoció, más que a una práctica física, con la capacidad de Modesta para hablar de sexo sin ningún pudor. En este sentido, su locura moral se basó en las narrativas sexuales, puesto que sus actos de supuesta promiscuidad nunca fueron confirmados. Si Modesta fue la interna que hablaba mucho y, como lo veremos adelante, que escribía mucho, estamos ante el caso de una mujer que posiblemente fue asilada porque ejerció su derecho a expresarse con libertad, motivada, como lo afirma Rivera Garza, por los discursos que reclamaban justicia y equidad, propios de la Revolución mexicana (*La Castañeda* 120).

Este contexto histórico sobre el expediente psiquiátrico de Modesta resulta importante para el presente análisis en la medida en que se puede observar un poco más de cerca cómo es la apropiación intrahistórica de este expediente en la novela, es decir, cómo hacen presencia rasgos de discursos del yo. En *Nadie me verá llorar* el expediente de Matilda Burgos está precedido de un relato que hace el narrador en tercera persona, el cual refiere cómo los hechos políticos del país en medio de la Revolución afectaron el interés que para el país tuvo la psiquiatría. Nos informa de esta situación recurriendo al personaje Eduardo Oligochea, el psiquiatra de la Castañeda, quien por regla general tenía no compartir información alguna sobre sus pacientes, a menos que fuera en eventos académicos, frente a un público de especialistas; sin embargo, y a causa de que Eduardo ha establecido una amistad muy cercana con Joaquín, el fotógrafo morfinómano que está indagando acerca de la vida de Matilda, decide prestarle por unas horas y en completo secreto el expediente de la interna No. 6353.

Matilda Burgos L. Papantla, Veracruz, 1885. Sin profesión, soltera. Católica. Constitución regular. Desarrollo precoz durante la niñez. Padre alcohólico y madre asesinada. Chancros sífilíticos. Bubas. Placas en el labio inferior. Eterismo. Prueba de Wasserman negativa.

La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado. Se describe a sí misma como una mujer hermosa y educada, la reina de ciertos congales y numerosas orgías. Dice que trabaja como artista en la compañía del Teatro Fábregas y en la ópera de Bonesí. Sufre de una imaginación excéntrica y tiene una tendencia

clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. Pasa de un asunto a otro sin parar. Proclividad a usar términos rebuscados a los cuales pretende dar otro significado. Explica su encierro como consecuencia de la venganza de un grupo de soldados que pidieron sus favores sexuales en la calle. Debido al odio que siente por los soldados, se negó, y así fue como la mandaron a la cárcel. Logorrea. Muestra exceso de movilidad. Sentido efectivo disminuido. Anomalía de su sentido moral.

Locura moral. Libre e indigente. Tranquilas. Primera sección (*Nadie me verá llorar* 109 - 110).

El anterior expediente del personaje Matilda Burgos es incorporado a la novela en el diálogo intertextual que se da entre el discurso historiográfico, que corresponde a la versión oficial del psiquiatra, y el discurso del yo, la narrativa de Matilda. A este respecto, se observa que en este modo ficcionalizado de su expediente son superpuestas las dos versiones: la oficial y la subalterna, porque se mantiene el diagnóstico de locura moral causada por la promiscuidad de la interna y su proclividad a hablar de sexo sin pudor alguno; pero al mismo tiempo se incorpora su versión acerca del trabajo que realizaba en el Teatro Fábregas, y el injusto trato del que fue víctima cuando unos soldados quisieron abusar sexualmente de ella, y Matilda, por negarse, en venganza fue llevada a la cárcel y posteriormente al manicomio. Su narrativa de dolor, entonces, emerge de su expediente al darse cuenta de la injusticia e inequidad con la cual fue tratada y al mismo tiempo explica la persistencia de Matilda por sostener su versión de lo ocurrido, una y otra vez.

En *Nadie me verá llorar*, después del expediente de Matilda Burgos, el narrador relata una conversación entre el psiquiatra Eduardo y el fotógrafo Joaquín acerca de la veracidad de las palabras de la asilada. En este relato, el psiquiatra le afirma a Joaquín que Matilda sigue diciendo las mismas historias de siempre, a lo que responde Joaquín: “Tal vez, son las únicas historias que tú sabes oír, Eduardo” (*Nadie me verá llorar* 111). Esta conversación nos remite a un asunto relevante para el presente análisis porque evidencia la concepción limitante del psiquiatra higienizante. En palabras de Rivera Garza, las narrativas de las internas como Matilda pusieron en cuestión el estatus científico de la psiquiatría del Porfiriato. En 1910 diagnosticaban a las mujeres bajo la categoría locura moral; sin embargo,

en 1930, las narrativas del dolor expresaron diversas experiencias femeninas que no estaban consideradas en los formatos de inicios de siglo de los psiquiatras y que, no obstante, durante un proceso de veinte años se fueron posicionando y dieron lugar a que la psiquiatría reformulara sus doctrinas y comenzara a concebir a las mujeres como esposas, trabajadoras, madres, ciudadanas. Se trató, según Rivera Garza, de una victoria de las internas que demostraron que el padecimiento mental no se podía reducir únicamente a la categoría sexual (*La Castañeda* 122).

Matilda Burgos también consigue demostrar, en cierta medida, que su padecimiento no estaba asociado a la categoría sexual, y asume una actitud política e irreverente durante su reclusión en el manicomio. Lo demostró porque nunca declinó de su versión de los hechos acerca de cómo fue remitida a La Castañeda, en la cual se enfatiza una forma de abuso sexual, y porque, como lo veremos a continuación, se dedicó, durante su confinamiento, a escribir una serie de cartas que denunciaban el caos administrativo y político no sólo del manicomio, sino del país.

En conclusión, los expedientes de Lucrecia, Roma y Matilda incorporados a la novela *Nadie me verá llorar* representan la opción intrahistórica de enunciar estos discursos del yo, como verdaderos, en la celosía del expediente. Es la novela la posibilidad de trascender el ámbito de lo privado y de constituirse en discursos historiográficos otros, portadores de historias alternativas acerca del padecimiento mental femenino.

4.2 Las cartas de la loca

Para el presente análisis intrahistórico que indaga la apropiación de los discursos del yo, las cartas escritas desde el manicomio La Castañeda por Matilda Burgos serán entendidas como textos testimoniales. Con respecto al testimonio, García refiere la ambigüedad de su concepto y explica su conexión con la realidad en el contexto de la construcción de un sujeto subalterno. Al respecto, afirma que, si bien el testimonio no puede reproducir la verdad, esto no significa que su contenido sea ficticio, porque el material para la subjetividad del testigo lo constituye la “realidad” vivida por parte del sujeto en situaciones históricas de explotación o marginalidad. Esta posición del sujeto, implica para García una narración en primera persona por su calidad de testigo de un acontecimiento percibido como “real” más allá de su individualidad. Ahora bien, la verdad atestiguada no basta por sí misma. García nos habla de

la verosimilitud o efectividad artística del testimonio cuya elaboración exige un grado de elaboración literaria. Por ello, la literalidad del testimonio muestra que este no cobra vigencia en el momento de su nacimiento, ni a través del emisor original, sino gracias a la acción mediadora del intelectual. Sobre este aspecto, Theodosiadis explica que la mediación del testimonio corresponde a la presencia de autores que han recibido, recogido o recopilado el testimonio y lo han transcrito. Esta intervención se debe a que los testigos que no habían podido tomar la palabra de manera más amplia, siempre habían sido silenciados, carecían de recursos, eran analfabetos o de escasa escolaridad (35). Esta mediación lleva a sostener a García el carácter heterogéneo del testimonio, sobre todo de aquellos textos que son realizados por un intermediario o compilador (*La literatura testimonial latinoamericana. Representación y autoconstrucción del sujeto subalterno* 35 -59).

Ahora bien, entendiendo el género epistolar como una apropiación de los discursos del yo, y como literatura testimonial, intentaré analizar las cartas que Rivera Garza incorpora en *Nadie me verá llorar* en el último capítulo de la novela, titulado “Vivir en la vida real del mundo”. Se trata de cuatro cartas o despachos diplomáticos escritos por Matilda Burgos desde el manicomio, alternados con descripciones del narrador y con el acta de defunción de la interna. Este capítulo inicia con un epígrafe de Manuel Maples Arce, *Hoja de Vanguardia*, que expresa el vértigo que causa la llegada del siglo XX y todo lo que este cambio acarrea; el dolor de volverse moderno es el telón de fondo político sobre el cual están ancladas las cartas. La estrategia ficcional que emplea Rivera Garza para incorporar las cartas a la novela está dada por la función que cumple el narrador en tercera persona como mediador del testimonio, recurso ficcional que le permite hacer un desplazamiento de lo referencial a lo imaginario. El narrador, también como intermediario, aclara el grado de participación de Matilda en sus cartas, para lo cual establece una cercanía con el personaje que va más allá de su función compiladora. Un poco antes de la presentación de los despachos diplomáticos de Matilda, el narrador nos dice: “En veintiocho años ningún suceso la perturba y nada la hace llorar. Con el tiempo ha aprendido a reírse de todo” (*Nadie me verá llorar* 245).

Las cuatro cartas de Matilda presentan al inicio la fecha en que fueron escritas, tres en 1932 y una en 1933. Luego se observa el título *Oficios diplomáticos*, el destinatario que en los cuatro casos corresponde a organismos gubernamentales (congreso de diputados,

cámara de diputados, diplomáticos extranjeros de guerras y marinas, y el presidente); le sigue el contenido, en el cual se repite como constante la denuncia de la gente mala con diversos matices, y finalizan con un saludo cortés de despedida. A continuación se analizará una de estas cartas o despachos diplomáticos que a mi manera de ver plasma el conflicto interno del manicomio y del país, que a Matilda le interesa denunciar. Para este análisis se tendrá en cuenta, inicialmente, su contexto histórico, así como algunos aspectos propios del discurso testimonial planteado por Theodosiadis. En el proceso de esta aproximación, se continuará describiendo con más detalle el modo en que ocurre la apropiación de los discursos del yo en este capítulo de la novela, desde la perspectiva intrahistórica que se viene desarrollando.

Los acontecimientos históricos referidos por Matilda en su oficio diplomático hacen referencia a los momentos de crisis que vivió el manicomio y al mismo tiempo el país, en medio de la Revolución entre 1910 y 1930. Esto sucede porque en la imagen de La Castañeda que Matilda percibe se condensa la relación dual entre un país que se dirige a la Modernidad y que al mismo tiempo fracasa en medio de los fenómenos de transformación social y política que ello trae consigo. La Castañeda representa al mismo tiempo el desarrollo y el fracaso de México, y de ello el lector es testigo a través de la complejidad que emerge con relación a las diversas experiencias que suceden entonces.

Poco después de la inauguración de la Castañeda, el levantamiento social de la Revolución (1910) luchó en contra de las transformaciones modernizadoras de la época porfiriana. A medida que avanzaba el proceso revolucionario, el hambre y la violencia acechaban las áreas rurales y urbanas del país. La Castañeda también se convirtió en escenario de este conflicto, violencia, asesinatos, maltrato a los internos, hambre, superpoblación, falta de recursos económicos y administrativos, que las autoridades del manicomio intentaron ocultar de las noticias sensacionalistas de los periódicos (Rivera Garza, La Castañeda 49 -53).

Mixcoac. Febrero, 1, de 1933

Oficios Diplomáticos

Con el debido-respeto poniendo-en su conocimiento judicial-yo, Matilda Burgos L.-que me encuentro en este manicomio de La Castañeda desde el año

de 1920 hasta la fecha-que estoy en tranquilas del primer piso-que soy perseguida de gente mala anarquista de verdad desde 1900-esa gente mala de contentillo-en lo competente desagrada-en todo y por todo-es la promotora-de las guerras mundiales y revoluciones-también pienso al salir-pasar-diciendo de mis negocios escritos-que se detenían los oficios-diplomáticos por la gente pillá-canalla-del manicomio La Castañeda. Que también-pongo en su conocimiento-esto-porque-el clandestinaje-abusa mucho-en todo y por todo-y es gente molesta-así lo que no da que no lo quite-la política es la política-y el anarquismo es el anarquismo-manos rojas en contra de todo-en lo general hay gentes en este infeliz manicomio peor-que el anarquista que-hizo esa tontería-de la muerte-de los archidukes-Primero unos malos-mexicanos roban-y luego algunos malos médicos-del manicomio andan-con porquerías-con las presidencias-reinados-imperios y demás por partidos de poderes supremos-y luego vienen las guerras mundiales-pues así pasa conmigo-con algunas gentes-que no son competentes- de lo que quiere decir-principios políticos o sea la palabra política-por eso-yo, Matilda Burgos L.-pido a las diplomacias-averiguaciones-correspondientes y judiciales. Suplico, Sr. presidente-me disculpe-saber escribir-pero me explico-lo que corresponda-puede ud. Sr. presidente-conferenciar con las diplomacias-extranjeras que ya tienen conocimiento de todos estos papeles presente- de estos médicos-los malos y estafadores- perniciosos-que maltratan gente-y que andan de perversos con todas las cosas en-general. Sin más-don Pascual Ortiz Rubio suplico-muy atentamente-tanto a usted-como-a las diplomacias me dispensen-por mal escrito-pero me explico-porque tengo- geografía - elemental-y política. Sin más-una afectuosísima-servidora-yo, Matilda Burgos L.²⁸ (*Nadie me verá llorar* 248 -249).

²⁸ En las notas finales de la novela *Nadie me verá llorar* se explica que los documentos que se transcriben en el capítulo 8 son copia fiel de los escritos por Modesta Burgos L. –nombre histórico del personaje Matilda Burgos L.–. Los guiones entre las palabras de las cartas o despachos diplomáticos le pertenecen a ella. (Rivera Garza, *Nadie me verá llorar* 254).

En el anterior despacho diplomático escrito por Matilda Burgos podemos observar algunas de las marcas propias del discurso testimonial propuestas por Theodosiadis: la primera, el carácter colectivizante que se refiere a la narración de acontecimientos de un real histórico que afecta, de una u otra forma, a un colectivo. La segunda marca del testimonio es aquella que tiene que ver con la autoría y la mediación, donde el sujeto enunciado es diferente al sujeto de la enunciación. La tercera marca que encuentro relevante de la propuesta de este autor tiene que ver con el carácter contestatario, que en el testimonio surge de la necesidad de contestar, denunciar o desmentir una versión oficial de los hechos que han tenido relevancia para un colectivo social. Y, por último, la presencia de marcas de oralidad, las cuales están relacionadas con dar a conocer la versión del testigo, con la intención de mantener su autenticidad (25 - 49).

Lo anterior podemos evidenciarlo en el despacho escrito por el personaje Matilda Burgos desde su confinamiento en el manicomio La Castañeda. La asilada parte de una identificación biográfica, a través de la cual ubica al destinatario de su despacho, el presidente de México de entonces, Pascual Ortiz Rubio. Le explica que está asilada en el pabellón de Tranquilas del Manicomio la Castañeda desde hace trece años. Cabe anotar que esta distribución inicial del despacho, aunque pone el acento en lo individual, le sirve a Matilda para justificar que tiene experiencia en los hechos que denunciará, puesto que lleva suficiente tiempo viviéndolos en carne propia y viendo cómo los padecen otros. Las denuncias tienen el carácter contestatario que pone en cuestión el proceso de la Revolución, aquel que en las irregularidades respecto al funcionamiento del manicomio quisieron ser acalladas por la prensa. Las denuncias de Matilda se centran fundamentalmente en contra de la gente anarquista, los revolucionarios, a quienes denomina manos rojas, y que para ella son los causantes de las guerras del mundo; denuncia también a los malos médicos del manicomio, quienes, además de detener sus oficios diplomáticos, son malos, estafadores y maltratadores. Estas denuncias muestran que Matilda es portavoz de un colectivo, pues ella sabe escribir, y aunque se disculpe de sus faltas escriturales, tiene la capacidad de expresar lo que piensa, condición que para la mayoría de los asilados era del todo imposible debido a su analfabetismo. Sus denuncias en la perspectiva intrahistórica le permiten expresar efectivamente a través del género epistolar, considerado menor, cómo han sido sentidas las irregularidades del manicomio en medio de los momentos históricos de la Revolución

mexicana. Matilda juega un papel clave para conocer la historia de los asilados en el manicomio porque sus despachos revelan con naturalidad y de manera explícita las problemáticas del colectivo de asilados, maltratos que sin sus cartas se desconocerían, habrían permanecido en el anonimato. Matilda aprendió a escribir en casa de su tío Marcos. En algún momento de su vida, como lo vimos en el capítulo tres, intercambió cartas de amor por tortillas para alimentarse. Y ahora en el manicomio, en su insilio, la escritura es su patria. Esta idea nos remite a las reflexiones de algunos intelectuales, quienes en el exilio se han inventado otro país. Es el caso de la poeta chilena Marjorie Magosin, quien nació en Chile en 1957 y desde el año 1971, cuando a su padre le ofrecen un trabajo en la Universidad de Georgia, en medio de las tensiones políticas y del asesinato de Salvador Allende, su familia decide quedarse en Estados Unidos. Para la poeta, escribir en su idioma se convirtió en la forma de inventar otro país: “Cuando me sentía apenada y triste, escribir en mi propio idioma hacía que me sintiera a salvo. Escribir me daba seguridad; el idioma español, identidad” (Agosin 143).

En este orden de ideas, escribir los despachos diplomáticos le permite a Matilda, de alguna manera, ser vocera de los asilados que no saben escribir y, de otra, expresar un discurso del yo, donde, como lo dice el narrador en la novela, Matilda ha encontrado la fórmula para reírse de todo (*Nadie me verá llorar* 245). Ser vocera por saber escribir significa traer a la ficción la interrelación memoria-oralidad y escritura en la medida en que la mediación testimonial que Matilda ejerce como sujeto letrado posibilita aquella preservación de la memoria que según García constituye una práctica de resistencia de una literatura alternativa, en la cual el testimonio oral, a través de su representación escrita, habla de una memoria colectiva que en *Nadie me verá llorar* se vincula a la condición marginal de aquellos que padecieron el fracaso de la Revolución mexicana dentro y fuera del manicomio. (71). Atender a esa memoria colectiva, a las voces de los asilados del manicomio desde la precaria pero efectiva escritura de Matilda, significa redefinir el tipo de mediación discursiva que desde los márgenes de la historia se puede contar por parte de sujetos comunes y corrientes. La incorporación de este tipo de registros en la novela implica desde lo intrahistórico hacer más democrático el acto de escribir, y dar lugar a versiones de la historia alternativas, con respecto a las formas canónicas del discurso historiográfico que para el contexto se limitaron a observar solamente la faceta del triunfo en la Revolución.

Esta mediación que Matilda ejerce asumiendo la vocería de los males del manicomio y del país, a su vez está relacionada con la mediación que ejerce el narrador en la novela y que se resuelve en el recurso discursivo intrahistórico a través del cual la función del historiador se mantiene. Rivera Garza incorpora los despachos a la novela y asume también otro nivel de esta mediación: la mirada de la historiadora que trae a la ficción el testimonio de Matilda y lo recrea, transmitiendo la autenticidad del despacho diplomático, mediante las marcas de oralidad, visibles en el uso de los guiones y en la transcripción literal de las palabras que empleó Matilda. En los despachos de Matilda es predominante el uso de un lenguaje corriente, el habla popular que expresa una ruda realidad con la que se convive y en la que se sobrevive: “soy perseguida de gente mala anarquista de verdad”. La presencia oral en los despachos de Matilda le otorgan un carácter de vitalidad al testimonio —como lo afirma Theodosiadis—, con el cual se rescata el valor de la palabra, usándola de una manera corriente y dándole los matices de uso cotidiano “para sobreponerse a la situación de silenciamiento a la que ha sido sometida” (Theodosiadis 52). El uso de expresiones como “gente mala anarquista”, “manos rojas en contra de todo” o “de estos-médicos los malos” es la estrategia que Rivera Garza emplea para mantener la veracidad del testimonio en la ficción y, al mismo tiempo, para preservar la intencionalidad política de los despachos diplomáticos.

En conclusión, el apelativo de “mensajes diplomáticos” habla de un yo a través del cual Matilda se percibe a sí misma, como ciudadana preocupada por el caos que vive su país, en medio de la Revolución y que afecta al manicomio. En consecuencia, la apropiación de los despachos diplomáticos en la novela, al igual que la apropiación de los expedientes, hace visible la intención desde la perspectiva intrahistórica de conocer cómo fue sentida la Revolución por Matilda y por otros internos mientras duró su confinamiento en la Castañeda. Saber cómo fue sentida la Revolución implica ser testigo de una versión crítica acerca de los médicos y los anarquistas, de los burócratas y los inversionistas a quienes Matilda consideraba, por igual, gente mala que tenía sumido al país en una crisis. Las narrativas de las internas que se cuelan tras los expedientes, y en particular las cartas de Matilda, ofrecen en la novela *Nadie me verá llorar* la posibilidad de historiar, en la ficción, unos modos alternativos de la subjetividad femenina determinados por la adopción de una posición política; tomar la palabra es un acto político, así como lo es presentar una versión alternativa de los hechos que ocurrieron en medio de la Revolución. Matilda asume a través de su

escritura de los despachos diplomáticos una actitud retadora, de resistencia respecto a la historia oficial y respecto a su condición marginal como asilada del manicomio. Y pese a que sus cartas son detenidas por los médicos psiquiatras, y seguramente nunca llegan a sus destinatarios, su versión de los hechos que denuncia se mantiene coherente, es la versión del fracaso de la Revolución, que encarnan todos los ciudadanos, los asilados y los no asilados. Matilda escribe sobre la vida real del mundo.

Conclusiones

Este trabajo se propuso analizar la relación entre historia y literatura en la novela *Nadie me verá llorar* identificando los rasgos de la perspectiva intrahistórica presentes. Este análisis requirió conocer el posicionamiento político de desapropiación de la escritora Cristina Rivera Garza en su quehacer como historiadora y novelista para entender su método etnográfico de yuxtaposición de discursos y narrativas que también se resuelven en clave de la lectura de su novela.

Ir tras esta relación entre historia y literatura también permitió reconocer una perspectiva subalterna que, aunque la autora no pretende explícitamente, subyace en las narrativas del dolor sobre el padecimiento mental. Estas hablan desde el otro lado del progreso e implican un posicionamiento político que se puede leer desde los márgenes del poder, desde la intrahistoria.

El análisis intrahistórico, por su parte, permitió explorar la presencia metahistórica en la novela, a través de la ficcionalización de la figura del historiador y de la apropiación de los discursos del yo. Recursos discursivos que resultaron funcionales para pensar la construcción del personaje y al mismo tiempo visibilizaron la posibilidad de contar grandes sucesos históricos de forma paralela a las historias de la vida cotidiana de sujetos comunes y corrientes.

Finalmente, la aproximación intrahistórica de la novela *Nadie me verá llorar* amplía el registro de sus rasgos en el contexto latinoamericano, ofreciendo, de una parte, una mirada particular acerca de la construcción del personaje Matilda Burgos, quien, situada en los márgenes del poder, muestra a través de sus vivencias el fracaso de la Modernidad y el fracaso de la Revolución mexicana. De otra parte, esta aproximación intrahistórica aporta, al corpus de las contraliteraturas que se incorporan en las novelas intrahistóricas, un análisis de expedientes psiquiátricos y de despachos diplomáticos con carácter testimonial.

Trabajos citados

- Agosin, Marjorie. “Me inventé un país”. Ed. Mahnaz Afkhami. *Mujeres en el exilio*. Trad. Belén Rodríguez Mourelo. Madrid: Siglo XXI de España, 1998. 141-151.
- Bartra, Roger. “La batalla de las ideas y las emociones”. Ed. Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado. *El lenguaje de las emociones*. Madrid: Iberoamericana, 2012. 17-36.
- Bustillo, Carmen. *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos, 1995.
- Cuevas, José Luis. *Palacio de la locura*. Cultura colectiva. *Palacio de la locura*. México, 1952. Web. 27 de noviembre de 2014.
- Foucault, Michel. *El poder psiquiátrico*. Madrid: Akal, 2005. Web. 27 de noviembre de 2014.
- . *El poder psiquiátrico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . “La locura y la sociedad”. Michel Foucault. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999. 73-95.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- García, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana. Representación y autoconstrucción del sujeto subalterno*. Madrid: Pliegos, 2003.
- Gimnasio Moderno. Agenda Cultural. Web. 27 de noviembre de 2014.
- Herrera, Jorge L. “El amor es una reflexión, un volver atrás”. Entrevista con Cristina Rivera Garza. (s. f.). Web. 2 oct. 2015.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Jungwon, Park. “Manicomio y locura: revolución dentro de la Revolución Mexicana en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”. *Anclajes* 17.1 (2015): 55-72. Web. 27 de noviembre de 2014.
- Lynam, Jessica. “Un palimpsesto renuente: reescribiendo a la mujer y el futuro en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”. *Hispania* 96 (2013): 505-514. pdf. Web. 8 de febrero de 2015.
- Miroux, Jean-Philippe. *El personaje en la novela*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Negrete Sandoval, Julia E. “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Crsitina Rivera Garza”. *Mexicana* 24.1 (2013). Web. 8 de febrero de 2015.

- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clasco/Unesco, 2000. 201-246.
- Ramouche, Marie-Pierre. “La luminosa oscuridad de una fotografía de loca en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”. Ed. Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin. *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua y Cristina Rivera Garza*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014. 233-241.
- Rivas, Luz Marina. *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Mérida: El Otro, el Mismo, 2004.
- Rivera Garza, Cristina. *La Castañeda*. Barcelona: Tusquets, 2010. Web.
- . *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013. Web.
- . *Nadie me verá llorar*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Rivera Garza, Cristina. “Re-escritura, comunalidad y desapropiación”. Ed. Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin. *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua y Cristina Rivera Garza*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014. 41-50.
- Said, Edward W. “Reflexiones sobre el exilio”. Edward W. Said. *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005. 179-195.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. México: Siglo XXI, 2006.
- Stephen, Silverstein. “Ragpickers of Modernity: Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar* and Walter Benjamin's *Theses on the philosophy of history*”. *Estudios Hispánicos* 47.3 (2013): 533-559. Web. 10 de marzo de 2015.
- Theodosiadis, Francisco. *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*. Bogotá: Magisterio, 1996.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.

Williams, Raymond. "Estructuras del sentir". Raymond Williams. *Literatura y Marxismo*, 2009. 151-158.