

Université de Montréal

La tentativa hipótesis de lo real.
La política heterotópica en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza

par
Nadine Reid-Soucy

Département de littératures et langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade maître ès arts (M. A.)
en Études hispaniques
Option langue et littérature

Avril, 2015

© Nadine Reid-Soucy, 2015
Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé:

***La tentativa hipótesis de lo real. La política heterotópica en Nadie
me verá llorar de Cristina Rivera Garza***

Présenté par :

Nadine Reid-Soucy

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ana Belén Martín Sevillano, directrice de recherche

Juan Godenzzi, président rapporteur

James Cisneros, membre du jury

Résumé

Notre mémoire cherche à étudier la poétique de l'espace qui articule le roman *Nadie me verá llorar* publié en 1999 par l'écrivaine mexicaine contemporaine Cristina Rivera Garza. En inscrivant sa démarche romanesque dans la perspective postmoderne d'une nouvelle histoire culturelle, Rivera Garza dépeint un moment fondamental de l'histoire du Mexique allant de la fin du Porfiriato jusqu'aux lendemains de la Révolution mexicaine en l'incarnant dans le destin des laissés pour compte. Ce faisant, elle présente un texte où une multitude de récits se fondent et se confondent en un tout complexe où sont mis en perspective une série d'espaces de nature ambiguë.

Notre analyse tâche d'expliquer cette interrelation des chronotopes de l'Histoire et du privé en tenant compte de son impact sur la structure narrative. En décrivant les différentes modalités des espaces évoqués dans l'œuvre, nous nous intéressons au type de relations qui unit l'ensemble de ces espaces au grand temps de l'Histoire officielle mexicaine en démontrant que tous ces éléments sont régis par une politique hétérotopique qui lézarde le fini du discours officiel en y insérant un ensemble d'éléments qui le subvertissent. L'identification et la description de cette stratégie discursive est pertinente dans la mesure où elle offre un éclairage autre sur le roman et semble caractériser l'ensemble des œuvres de Cristina Rivera Garza.

Mots clés : littérature mexicaine contemporaine, Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, histoire, postmodernité, chronotopes, hétérotopie.

Summary

This thesis studies the poetics of space in which the novel *Nadie me verá llorar*, published in 1999 and written by Cristina Rivera Garza, is articulated. Locating her novelistic project in the postmodernist perspective of a new cultural History, Rivera Garza outlines an essential moment of the history of the Mexican Revolution, from the so-called Porfiriato until the end of the Revolution. That being said, this author presents a text where a diversity of stories are founded and confounded in a complex whole in which a series of ambiguous spaces is put into perspective.

Our analysis tries to explain the interaction between the chronotopes of the History, as a public space, and the private sphere to account for its impact on the narrative structure. As we describe the different modalities of space evoked in the novel, we are interested in the relations linking the spatial ensemble to the official historic time, demonstrating that all those elements are ruled by a heterotopic policy which fissures the official history, inserting elements that are capable of subverting it. The identification and description of such a peculiar discursive strategy allows us the capacity to see this novel from a different perspective. Furthermore, this discursive strategy seems to be characteristic of all of Rivera Garza's novelistic work.

Keywords: Contemporary Mexican literature, Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, History, postmodernity, chronotope, heterotopy.

Resumen

El presente estudio analiza la poética del espacio que articula la novela *Nadie me verá llorar*, publicada en 1999 por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza. Al inscribir su proyecto novelesco en la perspectiva posmoderna de una nueva historia cultural, Rivera Garza esboza un momento fundamental de la historia mexicana, el comprendido entre el Porfiriato y el final de la Revolución, ubicándolo en el destino de los *desquiciados*. Dicho lo anterior, la autora presenta un texto donde una variedad de relatos se funden y se confunden en un todo complejo en el que se somete a escrutinio una serie de espacios de naturaleza ambigua.

Nuestro análisis trata de explicar esta interrelación de los cronotopos de la Historia (constructo oficial de acontecimientos, legitimado desde el poder) y de lo privado (memoria íntima y personal de los individuos) para dar cuenta de su impacto en la estructura narrativa. Al describir las diferentes modalidades de los espacios evocados en la obra, este estudio analiza el tipo de relaciones que une el conjunto de esos espacios con el gran tiempo de la Historia mexicana oficial, demostrando que todos esos elementos son regidos por una política heterotópica que fisura la homogeneidad del discurso oficial al insertar elementos que lo subvierten. Identificar y describir dicha estrategia discursiva es pertinente ya que proyecta una luz diferente sobre la novela, siendo además una estrategia recurrente en las obras firmadas por Rivera Garza.

Palabras claves: literatura mexicana contemporánea, Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, historia, posmodernidad, cronotopo, heterotopía.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. ESPACIOS DE LA HISTORIA, HISTORIAS DEL ESPACIO	17
1.1. El tiempo de la Historia	19
1.2 El espacio de las historias privadas	28
2. <i>TODO ES LENGUAJE</i> . ANDAMIAJES DE UN MUNDO	59
2.1. Los espacios heterotópicos	63
2.2. La política heterotópica	81
CONCLUSIÓN	99
BIBLIOGRAFÍA	105

INTRODUCCIÓN

Un libro también puede ser el desconocimiento pertinaz del libro o la problemática de la construcción del libro o el pensamiento mismo, minucioso y obsesivo, sobre el libro. Un libro puede ser el punto de contacto que construye su propia, aunque improbable, posibilidad. Un libro es, incluso, la imposibilidad del libro. Un libro, en todo caso, no es una culminación sino el proceso que impide culminarlo.

CRISTINA RIVERA GARZA

Este proyecto de investigación nace en gran medida de ciertas reflexiones introducidas por el Dr. Gabriel Weisz en el marco de una serie de seminarios de la Maestría en literatura que impartió hace algunos años en la UNAM, y donde se trataba de estudiar y pensar en los diferentes parámetros que organizan la novela posmoderna, con el objetivo de aislar su política particular en la historia literaria contemporánea. En efecto, el Dr. Weisz propuso pensar en la forma con la cual la novela posmoderna manipula sus temas, reflexión ubicada de entrada en un substrato epistemológico. La manera en que el “espíteme” corresponde al conjunto de los conocimientos científicos y demás saberes de una época, así como de sus presupuestos (Juignet, 2015), se puede considerar que la novela formulada desde la posmodernidad tiene justamente que ver con una época que, en las palabras de Linda Hutcheon (1993), presenta una autoconsciencia epistemológica, es decir una distancia crítica y consciente ante su propia época. De tal forma que las obras posmodernas formulan siempre una revisión crítica de los espacios culturales en los cuales se mueven cuando sugieren y subvierten a la vez lo que

presentan. Así, como se discutió en los seminarios del profesor Weisz, se puede por lo tanto considerar que dichas obras articulan sus temas según una política del relato que heterotopiza a sus contenidos. En otras palabras, esos relatos se fundan en ciertas estrategias narrativas que rompen la unicidad y la homogeneidad de los universos que instigan al mismo tiempo, lo que traduce una actitud necesariamente crítica hacia el mundo que representan; un mundo que aparece por consiguiente abierto y expuesto a nuevas reflexiones que generan forzosamente su lectura.

Es en esta perspectiva que empezamos a acercarnos a la obra de Cristina Rivera Garza, una escritora mexicana que publica diversos textos muy peculiares desde hace más de veinte años; libros que fueron muy aclamados y que se inscriben con mucha fuerza en la literatura mexicana más actual.

Nacida en 1964 en la ciudad de Matamoros (Tamaulipas), Rivera Garza estudió sociología e historia hasta doctorarse en la Universidad de Houston en 1995. Paralelamente, se hizo un lugar en el ámbito de las letras a partir de la publicación, en los años ochenta, de un poemario y de una recolección de cuentos que llamaron la atención de la crítica mexicana en virtud de su cualidad y de su singularidad. Lo anterior lo atestiguan los numerosos artículos de periódicos y de revistas que han comentado los primeros momentos de su carrera literaria.¹

¹ Al respecto hemos consultado el expediente hemerográfico del INBA consagrado a Cristina Rivera Garza en sus oficinas del Distrito Federal (México). No hemos incluido las referencias en nuestra bibliografía porque los recortes de periódicos y revistas no van acompañados de sus informaciones referenciales completas.

Desde entonces Rivera Garza demuestra una gran productividad ya que la obra que ha elaborado hasta ahora comporta ya varios títulos que exploran una gran variedad de perspectivas. En efecto, sus diferentes obras se aventuran tanto en el terreno de la prosa como en el de la poesía, dos *formas* que se confunden generalmente en la materia de sus obras, distribuidas estas en diferentes géneros literarios y diversas actividades de escritura, a saber, la novela, el cuento, el ensayo, el poema, la bitácora electrónica, la columna semanal entre otras. Varios de estos textos han recibido premios prestigiosos, así como menciones especiales que subrayan su calidad manifiesta y su *propositividad*, constatación que no ha escapado a la crítica que ve en ella a uno de los autores mayores del panorama literario mexicano contemporáneo.

De forma temprana, esa recepción favorable de la crítica literaria señaló las modalidades características de la obra al localizar las maniobras por las cuales Cristina Rivera Garza hace una reflexión profunda con respecto a la alteridad, a una marginalidad que a veces es social, histórica, contextual o metafórica y que se inscribe cada vez de forma diferente en el entramado de sus textos. Dicho lo anterior, Rivera Garza se sumerge en el proceso de la escritura adoptando una postura oblicua, o simplemente ambigua, que le permite explorar sus temáticas, mientras sondea los vínculos complejos que entretienen los objetos que amueblan el discurso con las estructuras del lenguaje que los determinan como sujetos. De tal forma, ella elabora estos espacios narrativos a veces azarosos, fragmentarios, a menudo *inhabitables*, pero sobre todo rellenos por el desorden de la escritura. Requieren por lo

tanto una lectura atenta y participativa por parte de los lectores. En esas condiciones la obra deviene el receptáculo de una materia transgresiva y francamente tentativa que rechaza toda fijación de las estructuras de sentido que contiene, lo que denuncia su naturaleza permeable, abierta y, en una palabra, problemática. Es un poco lo que resume el crítico mexicano Rafael Lemus (2011) cuando dice que:

hay algo que no funciona en casi todas las obras de Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964). Algo que sobra o falta, cierta inestabilidad, cabos no atados, recursos no pulidos, ambiciones desmesuradas, huecos, fracturas, un no sé qué que extraña. Pues bueno: es justo por eso, por esas fallas, que Rivera Garza es una de los pocos narradores mexicanos que interesan.

Evidentemente, esa singularidad literaria ha sido notada y abundantemente discutida por un conjunto de estudios académicos que se han interesado en su poética y que, desde hace más de diez años, han sido principalmente realizados en México, en Estados Unidos y en Francia. Notamos efectivamente aquí que el interés constante hacia a su obra ha dado lugar a la publicación de tesis universitarias (Cruz Jiménez, 2010; Magaña Franco, 2004), de varios artículos de fondo (De los Santos Urias/Rodríguez, 2011; Estrada, 2010; Hind, 2003, 2006; Park, 2013; Ruffinelli, 2008), a la organización de coloquios donde su práctica literaria ha sido debatida², pero también en la publicación de un colectivo monográfico editado en 2011 por Oswaldo Estrada - *Cristina Rivera*

² Pensamos por ejemplo en el coloquio siguiente: "Trois écrivaines mexicaines: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza (générations, transmissions, mémoires)", que fue organizado en la Universidad de Montpellier 3, los días 17 y 18 de marzo de 2011.

Garza. Ningún crítico cuenta esto...-, el único hoy en día enteramente dedicado a la autora.

Estos acercamientos críticos se fundan generalmente sobre herramientas teóricas relativas a los estudios posestructuralistas, posmodernos o culturales, que tienen justamente la ventaja de abrir espacios reflexivos donde pueden ser observadas y cuestionadas las diferentes apuestas que caracterizan ese conjunto de textos de andamiajes complejos. Todos esos estudios subrayan los fenómenos característicos que son reiterados en la obra de Rivera Garza a fin de interrogarlos: los principales entre ellos son relativos a la experiencia de los límites de toda índole, a la vecindad de los géneros literarios, a la ambigüedad sexual y la interpenetración de los discursos teóricos y ficticios en el cuerpo del texto.

Queremos inscribir nuestro proyecto de investigación en este mosaico analítico donde varios críticos se han adentrado en el proceso narrativo, estilístico e intelectual de Cristina Rivera Garza a fin de establecer las modalidades de su singularidad y su relevancia en el horizonte de las literaturas mexicanas y latinoamericanas. Esperamos poder contribuir a la cultura Al hacerlo, esperamos poder proponer una discusión fértil que podrá generar una reflexión más amplia, donde la obra de Rivera Garza podrá ser pensada como *metáfora epistemológica* (Eco, 1979) de la posmodernidad, desde la cual establece su postura de escritora. En efecto, como lo señala Umberto Eco,

à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou,

en tout cas, la culture contemporaine voit la réalité (Eco, 1979 : 28).

En este sentido, pensamos que el corpus literario producido por Rivera Garza se inscribe justamente en una posmodernidad patente a razón de su forma de tratar los temas que aparecen en sus obras y que, siempre, son animadas por varias estrategias narrativas que las atomizan a fin de transformarlos en una materia sumamente heterogénea, lo que designa su fundamento epistemológico.

Hemos decidido limitar nuestro análisis a uno de los títulos del corpus literario de Rivera Garza, su primera novela, publicada en 1999, *Nadie me verá llorar*, que acaba de traducirse hace poco al francés³. Hicimos esta elección porque pensamos que en este texto se concentra la mayor parte de los elementos que han estimulado nuestro interés acerca de la obra general; elementos y motivos que tienen mucho que ver con las cualidades estructurales que articulan la estética propuesta por la autora, que merece ser interrogada a nivel de sus fundamentos constitutivos que proceden de su naturaleza profundamente epistemológica.

Esta novela, que retendrá de ahora en adelante nuestra atención, desarrolla los temas y las observaciones que Cristina Rivera Garza trabajó en su tesis doctoral, en la que se había dado a la tarea de explorar “el desarrollo y las texturas de los lenguajes de la siquiatria y de la locura a principios del siglo XX” (Abelleyra, 1999: 26), inscribiendo su investigación en la perspectiva de

³ Cristina RIVERA GARZA, *Personne ne me verra pleurer*, Paris: Phébus, traducido en español en 2013 por Karine LOUESDON y José-María RUIZ-FUNES TORRES.

una *nueva historia cultural de México*. En efecto, Rivera Garza propone establecer un retrato de la modernidad mexicana visto, sin embargo, desde una mirada posmoderna que la *deconstruye* y la critica a través del actuar de sus personajes principales. En este sentido, y como muchos críticos han notado (Ruffinelli y Estrada entre otros), en este texto se formula por lo tanto una reflexión histórica que se inscribe de antemano en un pensamiento más general sobre el lenguaje; lenguaje que está presentado, finalmente, como instigador problemático del sentido y de las estructuras identitarias que soportan el proyecto novelesco, ya que constituye finalmente su materia prima. Así, se interroga de una forma u otra el presupuesto histórico a nivel de su naturaleza discursiva, es decir, construida y por lo tanto *deconstruible*.

Más precisamente, en la novela se retrata un momento decisivo de la historia en el cual se constituyó la sociedad mexicana moderna: la época de transición, que cubre el último decenio del Porfiriato hasta los balbuceos del régimen posrevolucionario, a principios de los años 1920. Rivera Garza, inspirada por Walter Benjamin (Hind, 2003), pone así en perspectiva el discurso histórico oficial, ilustrándolo, desplazándolo y trastornándolo a partir de la pequeña historia de los *desquiciados*. En la trama, somos introducidos en las paredes del Manicomio General de la Castañeda, mero producto del Porfiriato, donde el fotógrafo de locos Joaquín Buitrago encuentra a Matilda Burgos, una paciente en quien reconoce a una prostituta que ya había fotografiado diez años antes en otro contexto. Este re-conocimiento será el pretexto narrativo de un verdadero viaje a contracorriente en el cual serán revisitados momentos de sus

respectivas vidas, y en el que se perfilará un vínculo ambivalente entre sus destinos y el marco ideológico que los rodea y que tiene que ver con la entrada de México en la modernidad a principios del siglo XX. En una palabra, en la novela, los personajes principales rechazan los determinismos socio-históricos que les corresponden y hacen de su voluntad propia el motor que les permite emanciparse de las condiciones epistemológicas que los reprimen al querer encerrarlos en un espacio social que reprima a su libertad ante el mundo y su época.

Notamos aquí que, en términos de composición narrativa, la novela reproduce este flujo histórico y biográfico de forma dispersa, a menudo por la vía negativa – es decir por la ausencia completa de hechos históricos o biográficos claves -. Esas dispersiones y ausencias son encabezadas por un conjunto de estrategias narrativas que evidencian la relación problemática entre lo que se narra y lo que “realmente” pasó en el mundo representado. De esta forma es cómo la construcción textual agrieta la novela por todas partes, todos los cimientos del texto se prestan a una multitud de interrogaciones en cuanto a la legitimidad de su sentido. En una palabra, este proyecto novelesco ilustra e interpela el relato con respecto a su naturaleza discursiva autoconsciente a todos los niveles, sean históricos, sociales o ficticios. Al hacerlo, trata de recuperar una muestra de “la tentativa hipótesis de lo real”⁴ vivido por sus personajes en el contexto histórico en el cual evolucionan.

⁴ Esta expresión proviene de un poema de Cristina Rivera Garza publicado en *Los textos del yo* (2005). Nos pareció que dicho verso expresa con mucha precisión el juego narrativo explotado en la novela que nos interesa, ya que todos los movimientos narrativos tienden a capturar algo

Nuestra intención es justamente analizar este paisaje novelesco e histórico que parece estar animado por una política singular que podría ser el común denominador del conjunto de todos esos fenómenos textuales. Pensarlo así nos daría la ocasión, tal vez, al final, de entender más profundamente la propuesta general de una escritora que muchos designan como inclasificable.

Evidentemente, la mayor parte de las investigaciones que conciernen a la obra de Rivera Garza han analizado ya *Nadie me verá llorar* por su carácter referencial, ya que se funda en elementos históricos, sociales y artísticos conocidos y reconocidos que han interesado a varios investigadores antes que a nosotros mismos. A fin de determinar de mejor forma el terreno analítico que recorreremos, hemos pasado revista a los estudios existentes para proceder a la identificación de los elementos que nos parecen más pertinentes. Tras analizar el corpus crítico existente, hemos seleccionado ciertos estudios cuyo análisis aclaran o acompañan desde las orillas nuestras propias observaciones.

De antemano, tenemos que mencionar las múltiples entrevistas que la autora concedió a críticos y académicos ya que son una valiosa fuente de información de primera mano relativa a *su arte de novelar*⁵. Pensamos, por ejemplo, en las entrevistas realizadas por Emily Hind (2003), Jorge Luis Herrera (2005) o Jorge Ruffinelli (2008), en las cuales Rivera Garza explicita su relación con el lenguaje, con las diferentes fuentes teóricas que recorren su obra y en la

tangible a partir de una realidad que se escapa, porque está formulada desde una subjetividad que deslegitima todo intento de apropiarse una verdad legítima.

⁵ Utilizamos aquí una expresión de Encarnación CRUZ JIMENEZ.

que afirma, entre otras cosas, su falta de interés respecto a un uso unívoco del acto de comunicación.

Del mismo Ruffinelli retenemos un artículo que se titula “Ni a tontas ni a locas: la narración de Cristina Rivera Garza” (2008), donde explicita el proceso de transferencia entre la disertación académica y el texto novelesco – la tesis doctoral y *Nadie me verá llorar* -. El artículo atrae nuestra atención porque aísla muy bien la naturaleza de la relación instituida entre un material “oficial” y su explotación en el lenguaje de la obra. Según Ruffinelli, la escritora cuestiona el hecho histórico como construcción discursiva, intentando ofrecer una mirada diferente sobre ciertas realidades que encuentran difícilmente su lugar en el gran texto de la Historia (con “H”), lo que trastorna y trastoca las fronteras entre la Historia y la ficción.

Otro artículo que ha llamado nuestra atención por hablar de la ubicación de la ficción frente al constructo histórico fue “La Révolution Mexicaine vue depuis l’asile. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza” de Marie-Agnès Palaisi-Robert (2010). Desde una postura feminista, Palaisi-Robert inscribe a la autora en el movimiento de reescritura de la historia de la Revolución mexicana⁶, que puso de relieve motivos tales como, por ejemplo, el género femenino, su representación y su marginalización en la sociedad mexicana, la historia de la política nacional, así como la crítica de estas últimas. Además, se presta especial atención al personaje de Matilda Burgos (la mujer demente) al

⁶Aquí entrarían también autoras como Nellie Campobello, Rosario Castellanos, Elena Garro y Ángeles Mastretta, pertenencia que CRG rechaza no obstante en la entrevista llevada por Emily HIND (2003).

situarla como vector principal de dicha porción de la historia que la tradición y la historia oficial silenciaron y que, no obstante, es justamente la fuente del ejercicio crítico de recuperación-ilustración histórica que contiene la novela. Es desde esta óptica que Palasi-Robert cuestiona los parámetros de la representación histórica, intentando capturar la singularidad del sentido crítico que se genera en las páginas de la novela.

Finalmente tenemos que mencionar el trabajo de Ismael Miguel Rodríguez e Ilse Stephanie de los Santos Urias (2011), quienes subrayan muy justamente el papel del segundo personaje de la novela, el fotógrafo morfinómano de apellido Buitrago, analizándolo a través de conceptos del pensador alemán Walter Benjamin que conciernen a la Historia y a la fotografía. Al hacerlo, consideramos que apuntan hacia ciertas configuraciones narrativas fundamentales que nos ayudarán para llevar a cabo nuestro propio análisis.

En términos generales, los estudios que acabamos de mencionar ponen de relieve ciertas modalidades de la fusión entre el relato histórico y el ficticio, tal como se perfila en la obra, lo que apoya en nuestra intención de interrogar a *Nadie me verá llorar* a nivel de la política intrínseca que lo articula y que pasa forzosamente por un pensamiento acerca de la relación entre ambos relatos. En otras palabras, pensamos poder encontrar un terreno analítico que aprehendería y explicaría la relación entre ciertas particularidades del texto, tal como la copresencia de la ficción y del documental, la relación compleja que une el pasado y el presente de los personajes, la cordura y la locura.

Así, intentaremos demostrar que Cristina Rivera Garza elabora su novela sobre la base de una *política heterotópica*⁷ que, al romper la unicidad del relato y al impedir la imagen exhaustiva de la época evocada, le permite realizar un retrato más complejo y problemático de la historia fundacional del México moderno. Esta política heterotópica, que se expresa a través de varios procesos estilísticos y diegéticos, será el común denominador para aproximarnos a un proyecto novelesco que organiza sus temas de forma muy peculiar, vía una poética del espacio⁸ (representado, ficticio) que es su substancia y su consecuencia al mismo tiempo, siendo el signo más obvio de esta idea el de fundar una reflexión histórica en medio de un manicomio, dejando la *palabra* a los internos. En fin, consideramos que esta hipótesis de lectura podría ser extendida a sus demás textos al poner de relieve una postura de escritura que atraviesa toda su obra como conjunto.

Evidentemente, al proponer una hipótesis de lectura basada en una política heterotópica – es decir una estrategia novelesca que genera una cohabitación problemática entre varios espacios a menudo contradictorios aunque intrínsecamente vinculados – tenemos que recurrir a ciertas

⁷ Estamos recuperando una idea de Michel FOUCAULT que explicaremos al hablar del marco teórico.

⁸ Nos referimos aquí al título del ensayo epónimo de Gaston BACHELARD (2004) donde expone, entre otras consideraciones, el hecho de que en la imagen poética, por naturaleza dialéctica, se pueden trascender las oposiciones y conciliar a los contrarios. En esta perspectiva, el lenguaje tiene la capacidad de capturar las sutilezas del espacio y del tiempo ya que las palabras se convierten justamente en el cuerpo espacial del discurso. Como lo afirma Bachelard "l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination » (2004 :17). En la novela que proponemos estudiar, pensamos que la autora pone justamente en acción un espacio circunscrito históricamente, revisitado según la "experiencia" que le procura otro momento histórico, lo que instituye justamente una cierta poética del espacio, aquí y en este caso histórico, lo que abundaremos más adelante en esta sección.

herramientas que nos permitirán justamente medir y caracterizar los indicios espacio-temporales tal como se presentan en el contenido novelesco. Para ello hemos elegido los soportes teóricos siguientes.

En primer lugar, utilizaremos la noción de *cronotopo* tal como fue formulada por Mikhaïl Bakhtine en *Estética y teoría de la novela* (2003). En este ensayo Bakhtine alude al proceso por el cual la literatura ha tomado, desde una perspectiva diacrónica, “conscience du temps et de l’espace historiques réels et de l’homme historique vrai qui s’y révèle” (2003: 237), lo que se puede aprehender con el cronotopo. Éste corresponde a una categoría literaria de la forma y del contenido que ilustra la “corrélacion essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature” (2003: 237) es decir en un todo inteligible y concreto que puede ser captado artísticamente por mediación del lenguaje. Así, actúa como centro organizador de todos los elementos novelescos ya que se definen a través de él. En la novela de Rivera Garza, la identificación y la caracterización de los cronotopos nos darán la posibilidad de entender cómo se pintan y cómo se relacionan los indicios espacio-temporales relativos a la Historia “real” y los que corresponden al nivel privado o biográfico de los personajes.

La segunda herramienta teórica que usaremos concierne a la noción de *heterotopía* diseñada por Michel Foucault en dos textos de los años 1960: la conferencia “Des espaces autres” (2001) y el “Préface” de su ensayo *Les mots et les choses* (1993). Si bien este concepto fue poco tratado por Foucault en la totalidad de sus escritos, la heterotopía nos interesa porque designa un lugar

muy peculiar en su forma de relacionarse con los demás espacios, sean cuales sean. En efecto, las heterotopías se presentan como emplazamientos *concretos* que tienen la curiosa propiedad de “être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu’ils suspendent, neutralisent ou inversent l’ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis” (2001 :1574). Dicho lo anterior, Foucault señala justamente que esos contra-espacios suelen tener una función crítica y(o) subversiva con respecto a la forma por la cual se relacionan con los otros espacios. En una palabra, el espacio heterotópico aparece como lugar determinado por su capacidad de desplazar el sentido de los elementos que contiene, lo que induce al observador-lector a desarrollar una reflexión necesaria con respecto a dicha transfiguración. En *Nadie me verá llorar*, tal y como veremos más adelante, se representan varios espacios en el entramado discursivo que se corresponden con la idea de la heterotopía tal como fue formulada por Foucault. Más allá de eso, pensamos que el texto general funciona sobre la base de ciertas estrategias novelescas que heterotopizan todos los contenidos que conforman a la obra.

Nos parece que el interés de los conceptos que acabamos de presentar es evidente con respecto al contexto de la investigación que proponemos, sobre todo porque nos ofrecen una forma de medir lo que se desarrolla en la economía textual. Así, después de esta introducción, proponemos dividir nuestra reflexión en dos tiempos. En el primer capítulo, explicaremos a través de la noción de cronotopo cómo se vinculan el referente socio histórico y

cultural “real” con el contenido diegético que concierne a los personajes y sus “historias privadas”. Esta primera sección nos dará también la ocasión de introducir ciertas ideas de Walter Benjamin respecto a la historia y la memoria que son determinantes para capturar el sentido de los cronotopos que discutiremos. En el segundo capítulo, analizaremos la naturaleza de esa relación y sus efectos en la composición narrativa; en esta sección de nuestro análisis introduciremos la idea de *política heterotópica* como soporte general. Concluiremos nuestra memoria comparando nuestras observaciones finales sobre la novela analizada con otras obras de Rivera Garza a fin de abrir la reflexión al corpus general que ella nos propone y poder considerarlo como manifestación particular en la época que lo recibe.

1. ESPACIOS DE LA HISTORIA, HISTORIAS DEL ESPACIO

En un ensayo que trata de caracterizar la naturaleza y la función de las diferentes partes constitutivas de un relato literario, Luz Aurora Pimentel sostiene que los espacios, o lugares, toman cuerpo en el texto mediante una descripción que procede a la manera de un *inventario de detalles* que serán presentados u organizados según las estrategias particulares que rigen cada obra. En este sentido, dice, estos sistemas de descripciones son “el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (Pimentel, 2005: 40). Esta concepción no está muy lejos de la que propone Bakhtine (2003), quien considera conjuntamente el eje temporal y el espacial cuando habla del cronotopo, al tiempo que destaca su significación para el tema novelesco:

Ils se présentent comme [étant] les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les « nœuds » se nouent et se dénouent dans le chronotope. C’est lui, on peut l’affirmer, qui est le principal générateur du sujet. (2003:391)

Este comentario es interesante en la medida en que subraya la forma con la cual el contenido general de la novela se nutre y florece a partir del cronotopo. Vamos por lo tanto, en este primer capítulo, a ver cómo se organiza tal relación en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza.

Desde una perspectiva general, y como ya sugerimos antes, al entrar en la lectura nos percatamos de que el cronotopo sub-yacente de la novela concierne a un contenido meramente histórico. Es decir, por un lado, que el

argumento principal de la novela ofrece un punto de vista particular y patente sobre un episodio de la Historia – la construcción del estado mexicano moderno - y, por otro lado, que la acción protagónica de los personajes es, sin ninguna duda, sustancia y consecuencia del momento epistemológico representado que los rodea, donde la Historia oficial tiene también que ver con el aparato ideológico que la subtiende. En el caso que nos ocupa, este *momentum* corresponde al gran proyecto modernizador decimonónico *de la nación mexicana* influido por las tendencias del mundo europeo y occidental en general (Magaña Franco, 2004: 64). Dicho *momentum* será observado, vivido y *sufrido* dentro del texto por todos aquellos personajes que fueron discriminados y que, a su vez, fueron señalados públicamente por ello en su seno, lo que anuncia de entrada una cierta complejidad con respecto a la relación entre los personajes y su época.

Estas observaciones generales nos inducen a tomar en cuenta el tipo de novela de que se trata. En efecto, evocar tal relación entre Historia y trama nos remite a la llamada novela histórica, aunque Rivera Garza nos presente un ejemplar muy trastocado, *sui generis* – lo que discutiremos más adelante -. Aquí, como sugiere el mismo Bakhtine, hay que subrayar el *doble contenido* que toda novela histórica presenta, ya que los diferentes episodios de la vida privada o biográfica de sus personajes se desarrollan en un espacio y un tiempo histórico que los trasciende y del cual son tributarios (Bakhtine, 2003:353). Estos dos niveles de sentido están evidentemente presentes en la obra y habremos de interrogarlos en este primer capítulo dirigido hacia el contenido

narrativo de *Nadie me verá llorar*. Por una parte, nos interesaremos en el *tiempo de la Historia* que sirve de horizonte en el texto a fin de identificar los rasgos ideológicos contextuales que presenta, así como su manifestación en el entramado textual. Por otra parte, nos interesaremos en los espacios privados que corresponden a los personajes que se mueven en la trama y que se vinculan de forma muy significativa con el eje histórico que los comprende. Una vez realizadas todas nuestras observaciones, interrogaremos la naturaleza misma de la relación que se hace entre la Historia y las *historias* ayudándonos con ciertas ideas de Walter Benjamin que nos parecen esenciales para entender el complejo argumento de la novela.

1.1. El tiempo de la Historia

De antemano, notamos que *Nadie me verá llorar* se divide en ocho capítulos que se construyen según dos estructuras temporales que se yuxtaponen en la obra: un *presente* de la narración que corresponde con el año 1920, en el cual los personajes Joaquín Buitrago y Matilda Burgos se (re) conocen en el Manicomio General de México. Este encuentro genera un proceso de recuperación del pasado y de la memoria que se corresponde con el trayecto de sus vidas. Estas dos perspectivas temporales implicarán una gran diversidad de narradores en la economía de la novela. Estos puntos de vista sobre el mundo representado son enmarcados en un discurso más general, que tiene que ver con un tiempo y un espacio “reales” que se corresponden con un momento particular en la Historia mexicana. Antes de adentrarnos más profundamente en la caracterización de este último, será pertinente establecer

un resumen más sustancial de la obra, lo que nos permitirá movernos con más agilidad en sus senderos.

El relato se abre en la primavera de 1920 en el Manicomio General La Castañeda, institución inaugurada por Porfirio Díaz en una ex hacienda del entonces pueblo de Mixcoac, ubicado a orillas de la capital mexicana. En esta institución de salud pública trabaja Joaquín Buitrago, un artista fracasado y morfinómano que se dedica a retratar a los internos que han sido diagnosticados con algún grado de enfermedad mental, vulgarmente señalados como *locos* o *desquiciados*, y cuyos retratos completan sus expedientes médicos. Este hombre ya entrado en la madurez tiene un día que retratar a una mujer recién ingresada y reconoce en ella a una prostituta que fotografió doce años antes en un prostíbulo conocido con el nombre de *La Modernidad*. Tras este encuentro, el hombre se obsesiona por reconstruir el periplo de dicha mujer, llamada Matilda Burgos, pues cree que encontrará en el relato de su vida las causas de su actual crisis existencial. Tras el encuentro, la novela sobrevuela la historia de ambos, que se deslizan en el terreno de una época determinante para el devenir del país, es decir, un segmento que se extiende entre el periodo de la paz porfiriana y los años que siguieron a la Revolución mexicana; lo que cubre más o menos los años 1885-1921.

Más precisamente, en el nivel diegético, la novela se perfila, de entrada, en base a dos preguntas con las cuales los protagonistas principales se interpelan: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” y “[m]ejor dime cómo se convierte uno en una loca” (Rivera Garza, 1999:16). Estas preguntas

sibilinas toman mayor sentido cuando nos damos cuenta de que el estatus de ambos personajes, ubicado bajo la insignia de la *conversión*⁹, parece sin duda explicarse por las diferentes perspectivas ideológicas que proyecta directamente el contexto socio-histórico que está representado en la novela y en el cual evolucionan los personajes hasta encontrarse *allí*, en un manicomio “donde se acaba el futuro” (1999: 26). Lo anterior nos remite justamente al *tiempo de la Historia* tal como se perfila en la novela.

El eje temporal de la Historia que comprende la ficción novelesca se construye alrededor de lo que resultó ser *un cambio epistemológico fundamental* en la historiografía mexicana, y cuyas premisas y consecuencias son justamente representadas a lo largo de las páginas de la novela. Nos interesa señalar y hablar de una mutación epistemológica porque los fenómenos clave de la trama general tienen que ver con cambios profundos que modificaron la vida de los personajes, quienes representan diversos sectores sociales del pueblo mexicano. Esas transformaciones están ligadas a un movimiento socio-histórico y cultural que atraviesa las diferentes secuencias históricas desarrolladas en la obra; las más patentes siendo el Porfiriato y la Revolución mexicana. Si, en la historiografía tradicional, esos dos momentos son presentados como causa y consecuencia, en el terreno novelesco parecen movidos por una fuerza similar, la de un *progreso* idealizado como motor social y económico hacia un futuro lleno de esperanza para todos.

⁹ El énfasis es nuestro.

Evidentemente eso remite, como ya subrayamos, al gran proyecto modernizador decimonónico de la nación mexicana que culminó en las primeras décadas del siglo XX¹⁰. Después de las guerras de independencia que ocuparon las primeras décadas del siglo XIX, el país conoció un periodo de caos social y político. En este contexto, la llegada del general Porfirio Díaz como hombre fuerte marcó un cambio notable en la marcha del país, ya que logró regular la vida nacional al imponer una serie de medidas que le permitieron tomar las riendas de un país debilitado por años de violencia. Su régimen dictatorial, la famosa *paz porfiriana*, se mantuvo durante más de tres décadas gracias a un control político represivo cuyo lema, *orden y progreso*, favoreció un crecimiento económico que se tradujo en una industrialización rápida y forzada. En otras palabras, el ritmo y las condiciones de vida cambiaron a toda velocidad. El Distrito Federal se convirtió en una metrópolis moderna de nivel internacional en la que aplicaron diversas reformas urbanísticas, al tiempo que la industria se incrementó y las instituciones públicas florecieron. Evidentemente, toda esa prosperidad favoreció a un pequeño y privilegiado sector social formado por terratenientes, intelectuales y científicos que compartían una fe ciega en el progreso y en su promesa de riquezas. Las políticas agrarias promovieron otra forma de caciquismo que favoreció la inversión extranjera – hay que recordar el dicho popular que describe al México porfiriano como *la Madre de los extranjeros [y] la Madrastra de los mexicanos* –. Todo lo anterior, junto a una represión absoluta contra toda

¹⁰ Referirse al tercer capítulo de la tesis de Elena Alicia MAGAÑA FRANCO (2004), también al ensayo de Cristina Rivera Garza (2010) por este retrato histórico.

forma de contestación social, acabó por generar condiciones sociales en detrimento de la mayoría de los mexicanos, lo que desencadenaría, finalmente, la gran revuelta iniciada en 1910.

A nivel ideológico, podemos decir que el régimen porfiriano se inspiró en gran parte, a semejanza de la mayoría de los países occidentales, en las teorías sociales del filósofo francés Auguste Comte (1798-1875), conocido como el padre del positivismo. Este sistema de pensamiento, que solamente otorgaba legitimidad a los hechos comprobados, promovió de una forma u otra el auge de una cultura científica o científicista que atravesó todo el occidente decimonónico, determinando el desarrollo de varias disciplinas y la creación de grandes instituciones públicas. El famoso lema del positivismo, *Orden y Progreso*, se convertiría en el horizonte de la Modernidad. En efecto, Comte designaba su fórmula con estas palabras: “[l]’*Amour pour principe; l’Ordre pour la base; et le Progrès pour but*” (Comte, 1852:352). En otras palabras, y para resumir, los porfiristas trataban de regular, contener y educar a la población a fin de establecer, en una *sociedad sana* (Ruffinelli, 2008), las condiciones de una paz social que favoreciera el florecimiento de un progreso constante, caracterizado este, por un desarrollo sin precedentes en la historia nacional mexicana.

Así, movido por el ideal de un progreso general, el régimen de Porfirio Díaz puso su proyecto civilizador y modernizador en las manos de un grupo de científicos que tomaron una serie de medidas para estandarizar a la sociedad mexicana según los valores oficiales. Todo esto se tradujo, entre otras cosas,

en un aumento de las desigualdades sociales y la puesta en marcha de diversas políticas de represión hacia los que se opusieron al poder institucional y también contra aquellos que no se correspondían con la definición ideal del sujeto moderno. Una de las facetas de la represión se tradujo precisamente en el control de los cuerpos, particularmente a través de la contención de los criminales, de las prostitutas y de los “enfermos” en las instituciones correspondientes. El objetivo era, por lo tanto, evitar el “contagio” de la sociedad sana. Jorge Ruffinelli resume así la situación:

Desde fines del siglo XIX, durante el Porfiriato, y más aún en las primeras décadas del siglo XX, México se propuso ingresar en la modernidad. En dicho proceso la lucha de clases se expresó, entre formas discretas o abiertamente manifiestas, por el dominio sobre el cuerpo del otro. Los “científicos” que formaban parte de los niveles sociales dominantes, fueron el brazo intelectual del neofeudalismo que cedía el paso a la burguesía. Con este desplazamiento económico-social se celebró la vivaz y productiva modernidad mexicana (2008:965).

En la novela, todo este aparato ideológico-contextual aparece en el entramado textual de forma a la vez directa y alusiva, ya que el momento epistemológico que hemos esbozado sirve de horizonte general en el cual se mueven, reaccionan o resbalan los personajes. Así, el tiempo de la Historia toma cuerpo en un fluir narrativo a veces descriptivo y exterior, a veces soportado por narradores internos, pero siempre caracterizado como un movimiento indecible y potente; algo así como un tema rítmico recurrente que provoca a la vez atracción y repulsión en los personajes.

Uno de los elementos más explícitos con respecto a la manifestación del tiempo Histórico concierne al asombro hacia lo moderno que caracteriza una

parte del *paisaje epistemológico*, puesto en escena en esta pintura de la modernidad mexicana. Se trata verdaderamente de un motivo redundante en la economía novelesca y traduce justamente este optimismo progresista hacia la nueva era que acaba de iniciarse y sus manifestaciones más patentes. De entrada, la obra se abre en la urbe capitalina donde se nota “la velocidad y la tensión de 1920” (Rivera Garza, 1999: 22), ya que cada mañana, “la ciudad vuelve a juntarse en su nudo de ruido y velocidad” (1999: 14). La capital mexicana se ha transformado, así como ciertas configuraciones de la vida, y todos lo sienten:

Desde las primeras horas de la mañana, la prisa de la gente [cambia] la dirección del aire en las calles, y de noche las luces incandescentes del alumbrado público [protegen] a los vecinos de colonias acomodadas y las correrías de los transeúntes en perpetuo desvelo (1999: 53).

Para varios personajes, este “incesante palpitar” (1999: 37) de la vida moderna es una perspectiva positiva, fuente de inspiración, y es con mucho optimismo que celebran “la velocidad de los tranvías” (1999, 30) eléctricos que ya unen la capital y los pueblos que la rodean, “el donaire de las bicicletas y los beneficios del alumbrado público” (1999, 30) entre otras cosas. Por ejemplo, para los compañeros fotógrafos de Buitrago en la Academia de San Carlos, “[e]sta ciudad está destinada a no perecer” (1999: 31), a razón de todas las políticas urbanas que han modificado y mejorado su trazado y su funcionamiento. En un pasaje de la novela esos compañeros se exaltan al pasear por la ciudad y al constatar su belleza:

[...] la proporción del diseño de fuentes y jardines, su armonía con el quiosco metálico donde se vendían los boletos de los tranvías, el contraste con los portales populosos al sur y al poniente donde se podían encontrar todas las mercancías imaginadas por el deseo. Luego, caminando a prisa, pasaban frente a los nuevos edificios de hierro y cemento (Rivera Garza, 1999: 30-31)

Para ellos y otros protagonistas, como el doctor Eduardo Oligochea, el siquiatra encargado de Matilda, esa modernidad multifacética es por lo tanto una fuente de entusiasmo y de esperanza: “[c]omo todo el país, [avizoran] un porvenir brillante y posible” (1999: 26). Su “fe ciega en las posibilidades abiertas del futuro, en el progreso de la nación” (1999: 102) se vuelve uno de los *leitmotivs* más redundante del texto.

Otra perspectiva ideológica del ambiente epistemológico que conforma el tiempo de la Historia concierne al proyecto social civilizador representado por la cultura científica y, como en el caso precedente, la certitud de su legitimidad. Es importante subrayar esta idea porque, dentro del proceso modernizador que sirve de contexto básico a una gran parte de los acontecimientos novelescos, este contenido determina también el *air du temps* y tiene un impacto en los diferentes personajes de la novela, sobre todo porque casi todos se ven reflejados o deformados por él. En otras palabras, todos van a ser juzgados de una forma u otra en función de este último.

Así, en la obra, varias páginas evocan la importancia de la “higiene pública” en el devenir de la nación. Se trata de un conjunto de ideas y aseveraciones a veces concentradas o asumidas por ciertos personajes que

representan las instancias del poder oficial, por ejemplo Marcos Burgos, el tío de Matilda, o también el doctor Oligochea:

En 1900 [...] todavía se creía que la influencia civilizadora de la higiene podría convertir en buen ciudadano hasta al más primitivo de los seres humanos. [...] Si el régimen en verdad creía en el orden y el progreso [...], tendría que empezar por hacer de la higiene no un derecho sino un deber ciudadano. El diseño de la ciudad tendría que estar en manos de médicos y no de arquitectos con ideas europeizantes y nada prácticas. Los médicos y no los políticos tendrían que dictar estrictas legislaciones urbanas [para contener la] serie de atavismos culturales propios de las clases bajas [que] estaban entorpeciendo el progreso y la eventual gloria de la nación. (Rivera Garza, 1999: 104-105)

Esta larga cita evidencia la ideología social puesta en escena en la novela; esta estructura designa el discurso oficial instigado por los médicos y determina algunas de las relaciones de poder instituidas en la novela.

Cabe decir aquí que al hablar de los principales elementos que conforman el tiempo de la Historia, estamos dibujando brevemente las principales configuraciones del decorado en el cual va a tomar cuerpo la trama. Por ello los parámetros del eje temporal que hemos tratado de aislar se perciben de manera tan homogénea, casi abstracta en la forma con la cual son integrados en el entramado textual. En tanto que elementos que pertenecen a *priori* a un aparato referencial exterior al juego ficticio del espacio literario que penetran, son el terreno en el cual el tema de la obra se irá problematizando. Así, podemos concluir esta sección sobre el tiempo de la Historia recordando que la tangente histórica representada en *Nadie me verá llorar* de Rivera Garza, permite introducir una reflexión con respecto a las estructuras identitarias que

son cuestionadas al enfrentarse a un cambio epistemológico introducido por el proyecto modernizador implementado en la época de la cual se trata. Como afirma con mucha pertinencia Jungwon Park (2013), la novela:

[...] retorna a los últimos años del siglo XIX y a las primeras décadas del XX para repensar la problemática de la construcción del sujeto moderno por medio de la configuración de personajes no adaptados a la normalidad social y, por ello, degradados en la historia oficial de México. (2013: 56)

Este comentario es interesante en la medida en que pone de relieve lo que para nosotros constituye el corazón mismo de la obra que nos interesa.

Así, a continuación analizaremos cómo se caracterizan los espacios privados de los personajes de *Nadie me verá llorar* que cruzan y que se desarrollan en este tiempo de la Historia a fin de ver justamente cómo se construye el sujeto histórico representado.

1.2 El espacio de las historias privadas

Los espacios privados que se perfilan en el tiempo de la Historia corresponden evidentemente al entorno inmediato de los personajes principales; entorno donde suceden todos los acontecimientos relatados en la obra; donde toman sentido. Al analizarlos podemos identificar la forma con la cual la estructura narrativa determina su sujeto histórico por mediación del juego ficticio. En otras palabras, y en el caso que nos interesa, se trata de la forma con la cual, al juntarse los siglos XIX y XX, la atmósfera epistemológica relacionada con el surgimiento de la modernidad en el paisaje urbano e

ideológico de México se ve cuestionada y transfigurada en los espacios contenidos en la novela.

En la obra, prácticamente todo sucede alrededor de Joaquín Buitrago y Matilda Burgos, ya que la reconstrucción de sus biografías, proceso generado a partir de una doble interrogación que cuestiona sus sendos estatus – de fotógrafo de locos y de loca –, sirve de hilo conductor y constituye uno de los principales motores narrativos del texto. Lo interesante es que ambos personajes no quieren constituirse en tanto que sujetos históricos pues resisten los parámetros ideológicos que tratan de determinarlos. Esto se ve reflejado en la descripción de los espacios y de los acontecimientos que contienen; y que se traduce, de una forma u otra, por ciertas complejidades con respecto a la representación histórica en el cronotopo novelesco.

Para observarlo, proponemos describir esas estructuras biográficas en paralelo según cuatro momentos esenciales para ambos: un espacio inicial donde Matilda y Joaquín están ubicados en su entorno social original; un espacio de la contradicción en el cual empiezan a fragmentarse como sujetos históricos; un espacio de negación en el cual se pierden ante la Historia; y un espacio de recuperación que corresponde al estado introductor de la novela, y que tiene que ver con el motivo fotográfico abundantemente documentado en la novela. Dicho lo anterior, hay que subrayar que al poner los elementos en dicho orden, estamos organizándolos según una linealidad abstracta y extraña a su disposición novelesca, que se presenta más bien bajo la fórmula de un mosaico de tiempos y espacios, lo que comentaremos más adelante.

Lo que llamamos el espacio inicial corresponde en la novela a la evocación de la juventud de Joaquín y Matilda. En ambos casos, se trata de regresar narrativamente al lugar donde se inicia su viaje epistemológico, desarrollado en las páginas de la novela. Por consiguiente, sabremos de antemano de donde provienen, lo que marca el primer término del arco narrativo al que corresponden y donde se reúne lo que fueron y en lo que se convirtieron ulteriormente.

El espacio inicial de Matilda se corresponde con su infancia en Papantla, Veracruz, es decir, con su vida de mestiza de provincias, cuyo relato se concentra en el segundo capítulo de la obra, “El esposo de la vainilla”. Ella proviene de una familia de gente humilde que trabaja en el cultivo de la vainilla. El año de su nacimiento corresponde simultáneamente a dos acontecimientos paralelos:

Santiago Burgos [bebió] por primera vez en 1885, el mismo año que Matilda nació [y que] una inusual sequía puso en peligro los vainillares de la región [lo que resultó con que] sus padres murieron en la sublevación totonaca que organizó el médico con fama de santo, Antonio Díaz Manfort (Rivera Garza, 1999: 59)

Este pasaje es importante porque ubica de entrada a Matilda en el nudo cronotópico que tratamos de poner de relieve. En efecto, se encuentra en este lugar donde su destino personal cruza espadas con el contexto histórico, es decir, con un espacio de acontecimientos que la trasciende. Aquí, el movimiento de contestación remite a un evento real a inicios del Porfiriato, en el cual algunos campesinos, hartos de que la vida les este “dando poco y luego un

poco menos” (Rivera Garza, 1999:59) a razón de las nuevas medidas agrarias, iniciaron una insurrección rápidamente contenida por los guardias nacionales (Reyes Landa, 2009:31). Dicho acontecimiento subraya, por una parte, la violencia en la cual se asentó el régimen porfirista y, por otra, su impacto en las poblaciones más débiles, todo eso a razón del “progreso”. Esto está representado en el texto de varias maneras, por ejemplo a través del alcoholismo del padre de Matilda y de su caída social y humana. Santiago Burgos es un trabajador apasionado que sabe todo con respecto a la cultura de la vainilla. Cuando sus pertenencias acaban en manos de un hombre rico, se deja llevar por la amargura y el vicio. Al maldecir al gobierno frente a toda la comunidad, pone a su familia en peligro, lo que obliga a su hija a abandonar el entorno y adentrarse en una vida diferente en el Distrito Federal. Como único equipaje, Matilda lleva tres vainas de vainilla secas que poco a poco van a perder su olor, lo que parece simbolizar el final de su mundo – personal, laboral, cultural, histórico –. Leemos en la obra:

[En la estación de tren, su] niñez todavía está marcada por el ritmo cíclico, predecible, de Papantla: la siembra y la cosecha de la vainilla, las celebraciones de Semana Santa, las meriendas antes de las seis, las borracheras de Santiago Burgos [...] Ahora, a los quince años, ya en la ciudad, piensa por primera vez en el futuro. [...] La prisa de la gente que camina cerca de ella la intriga. La muerte. La vida. En las historias con las que ha crecido nunca se mencionaron las citas de amor, la puntualidad de los empleos, la velocidad de la ambición (1999:71).

Esta larga cita pone de relieve esta ruptura entre dos espacios sociohistoricos y, por consiguiente, entre dos identidades. En el primero todo

cabe, hasta el alcoholismo de su padre, mientras que el segundo concierne a un estado del mundo desconocido y extraño a su vida original y en el cual siempre aparecerá como alteridad, lo que constituye una primera ruptura del sujeto.

El espacio al cual pertenece *a priori* Joaquín Buitrago se sitúa al otro lado de la polaridad, ya que es el hijo “de un médico de antiguo renombre, casi un maestro” (Rivera Garza, 1999: 180), reconocido por sus contemporáneos. Sabremos poco de los detalles de su infancia, de “su casa, [de] las cantidades de dinero, [de] la farmacia [que pertenece a sus padres]” (1999:180). En una palabra, viene de la alta sociedad a la cual beneficiaron las circunstancias políticas del Porfiriato, lo que explica “[sus] modales. Los movimientos delicados de su cuerpo. [Su] aire de aristócrata” (1999:180). Vive en el barrio de Santa María la Ribera, en una gran casa que tiene “el fingido aire de un chalet suizo” (1999:27) y se destina sin gran afán a seguir una carrera de médico a semejanza de su padre.

El relato narra, sin embargo, el momento en que Joaquín toma distancia con su mundo, es decir, cuando conoce a Diamantina Vicario durante una recepción familiar que reúne al acostumbrado entorno social:

Algunos tíos que le preguntaron qué pensaba hacer ahora que había terminado la Escuela Preparatoria. Algunos médicos amigos de su padre acompañados de esposas e hijos. Algunos licenciados describiendo sus apuestas en el Jockey Club y planeando, al mismo tiempo, el futuro del país (Rivera Garza, 1999:36).

La descripción de dicho grupo, en el cual se cristaliza un aburrimiento patente, se disuelve cuando aparece la figura de Diamantina. Ella toca melodías al piano para divertir a la compañía y, al provocar curiosidad y amor en el joven Joaquín, lo hace penetrar en un espacio distinto donde *uno se basta por sí mismo* fuera de toda determinación social. En una palabra, ella le desvela la realidad de otro mundo, que viene a doblar el que ya conoce, con la convicción de que “los ricos carecen de imaginación [y que su mundo] va a terminarse de un momento a otro” (1999: 38). Es decir, le desvela otros espacios sociales cuya existencia no sospechaba. A partir de este encuentro, Buitrago elige estudiar fotografía y va a dedicarse a buscar la realidad que yace detrás de las apariencias.

Así, el espacio inicial de ambos personajes remite a un entorno socio-histórico que les determina *a priori* como sujetos, entorno que van a abandonar, por elección propia o por necesidad. Esta salida los proyecta hacia las afueras, a un mundo que se agrieta subsecuentemente bajo sus ojos.

Esta fractura introduce los segundos espacios, que son receptáculo de ciertas contradicciones que fragmentan aún más el mundo de los protagonistas, ya que les permite observar la cohabitación de varias realidades socio-históricas, y que a su vez se corresponden con otros espacios. Además, se puede decir que tal apertura les permite elegirse como sujetos más independientes, ya que el mundo es menos inhabitable, o menos fijado desde su perspectiva.

Por un lado, Matilda llega a México y se hospeda en la casa de su tío, Marcos Burgos. Su entrada en la ciudad, que le aparece de antemano como un “animal urbano [que observa] con una mezcla de terror, asombro y desesperación” (Rivera Garza, 1999:53), va a coincidir con su entrada en un espacio en blanco. Por una parte dice que la “velocidad de los acontecimientos no [le] deja tiempo alguno para la nostalgia. El presente se vuelve absoluto. El pasado [ya] no existe” (1999:96). Pero por otra parte, ya vaciada de su pasado, de su historia propia, Matilda ingresa en el proyecto educativo de su tío, donde este trata de borrar su identidad a fin de enseñarle las buenas costumbres de la gente decente y así sacarla del círculo vicioso de los atavismos de su sangre, proceso por el cual su pariente pasó también : “[c]omo todos los que quieren triunfar sobre su pasado, Marcos desarrolló una fe ciega en las posibilidades abiertas del futuro [por lo que] se dedicó con todo ahínco y disciplina a edificarse de nuevo” (1999:102). Evidentemente, este movimiento purificador, al cual corresponden las paredes blancas y austeras de la casa del tío, remite al cambio epistemológico en el cual Matilda penetra al llegar a la ciudad capitalina. Al hacerlo, al igual que Marcos lo hiciera, Matilda abandona su pasado para enmarcarse en un encierro ideológico preciso y cuadrado, a la manera de esos espacios y tiempos sin personalidad que serán los suyos durante su estancia:

Dentro de la casa de los Burgos, el tiempo se mide por un reloj con un péndulo de cobre [...] Matilda pronto se da cuenta de que las tajadas triangulares que marcan las horas en el reloj de caja que domina la sala tienen nombres específicos, invariables. Una buena ciudadana, una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres tiene que empezar por aprender los nombres exactos de las horas. (Rivera Garza, 1999:98)

Estas palabras dejan clara la naturaleza del espacio que se presenta como el de la sociedad sana; una idea teórica donde coinciden principios rígidos con respecto a la “evolución” y la gloria de la nación, y sin la cual se caería en la “involución” de las clases bajas, cuya “consecuencia extrema, pero natural, [...] se verificaba en los criminales, los alcohólicos, las prostitutas y los dementes” (1999:105). Evidentemente, y rápidamente, aparecen luego las disonancias:

[L]os segundos negros, los segundos sin sentido en que el mundo desaparece. Los segundos sin nombre. De tanto pasar el tiempo no pasa y la atmósfera no huele a nada. En esos momentos lo único que tiene Matilda son sus diez nudillos. *Mis huesos* [...] Solamente el sonido de sus huesos chocando entre sí tiene el poder de asimilar poco a poco el ritmo sincopado de la ciudad. Poco a poco. La realidad. (Rivera Garza, 1999:99).

La pérdida de sentido que se concentra y manifiesta en este pasaje señala otra forma de medir el tiempo; una forma más personal, asimétrica, sobre todo voluntaria, y que corresponde al sujeto que toma conciencia de su individualidad, lo que la frase en cursivas pone de relieve al insertar un “yo” bien directo que toma la palabra en el pasaje.

A dicho contexto se vincula la entrada de dos personajes revolucionarios en la vida de Matilda, a quienes corresponderá otro espacio, concentrado en una visión diferente a la de su contexto socio-temporal. Matilda conoce a Diamantina Vicario y Cástulo Rodríguez cuando éste último viene a esconderse de casualidad en la casa de los Burgos. Miembro de un movimiento social contra el régimen porfirista, este personaje interrumpe en la vida de Matilda y abre un nuevo mundo para ella:

[l]os ojos de Cástulo son microscopios que agigantan las imperfecciones de la casa, los desequilibrios de la ciudad entera, la injusticia. Con esa visión [oblicua], sin embargo, Matilda se siente a gusto [...] Su cuerpo no tiene que conservar la compostura, sus manos pueden volar. (Rivera Garza, 1999: 115)

En una palabra, con este otro punto de vista sobre la realidad, Matilda deja de sentirse culpable, ya que Cástulo le devuelve su inocencia. Con él va a conocer la casa de la pianista Diamantina, que presenta la misma desnudez que la de su tío, pero la austeridad procede de otro sentido: en esta casa lo que rige a los cuerpos y a los espíritus es una idea de libertad y de justicia social cuyos ideales están muy lejos de “las buenas costumbres” que guían a la élite social. Allí, la individualidad no importa, “[e]l pasado no existe, el presente es efímero, sólo el futuro es firme y vasto” (1999:124) y tiene que pertenecer a las clases laborales. En una palabra, se trata un poco del mismo mundo, pero en negativo, ya que “la Causa” de estos personajes se opone al proyecto modernizador y civilizador tal y como fue aplicado por el régimen porfirista. Un espacio del revés en el cual Matilda consigue más libertad, particularmente cuando decide superar su “terrible legado genético” (1999: 109). Durante su casual participación en un motín callejero, el contacto caótico con otros cuerpos hace que “no se sient[a] amenazada sino protegida. Su cara es como la de los demás. Piel oscura, frentes estrechas, mandíbulas y orejas grandes. Involución” (Rivera Garza, 1999:122). Cuando Diamantina muere en la huelga de Rio Blanco en 1907, Matilda abandona este espacio de contradicción en el que se ha encontrado a sí misma: “¿Quién es Matilda Burgos? *Matilda Burgos soy*

yo”¹¹ (1999: 124). Abandona también la casa de los Burgos y se adentra en su destino, volviéndose obrera y, después, prostituta.

Lo interesante es, justamente, que interioriza este espacio de la contestación al ingresar de aquí en adelante en otros espacios según su propia voluntad, y sobre todo, según su propio tiempo: en la casa de Diamantina había traído sus buenos modales por lo que se le llamaba la “Damita”. Cuando llega a la manufactura de tabaco, pone en práctica el conocimiento médico, aprendido con su tío y su amiga Columba, al servicio de una práctica social, recibiendo entonces el apodo de “Doctorcita”. Luego, al ingresar en el burdel, su capacidad de reivindicar justicia a beneficencia de las prostitutas ante las instituciones públicas de justicia se traduce en otro título, el de “Diablesa”. De tal forma, Matilda opera una suerte de desplazamiento y transporte de los conocimientos y de los estatus a espacios *a priori* ajenos a ellos, lo que equivale en sí a una contestación de los determinismos.

Por otra parte, Joaquín también entra en un espacio de contradicción a raíz de su encuentro con Diamantina Vicario cuando se *aleja de la gente decente*. Con ella, su destino se bifurca hacia las artes y empieza a circular en las calles con una nueva mirada que lanza sobre los seres y las cosas. En efecto, al mismo tiempo que una educación sexual, Diamantina le proporciona una educación política, haciéndole ver la otra cara del régimen progresista de Don Porfirio. Con ella, la realidad capitalina se ve desde otro ángulo y Joaquín empieza a disfrutar la ciudad:

¹¹ El énfasis es nuestro.

[a] su lado, a través de sus ojos, la vida de las calles adquiriría el colorido luminoso y grotesco de un circo. Las sonrisas de las mujeres en los puestos de flores se extendían, como las medialunas de las sandías. Los overoles desteñidos de los obreros parecían cuadros impresionistas en continuo movimiento [...] las prostitutas a las puertas de las iglesias sonreían con la bondad de las vírgenes del Renacimiento. (Rivera Garza, 1999:43)

Gracias a su contacto con Diamantina, la realidad exterior se desdobra, se le vuelve metáfora, *oxímoron*, lenguaje y, por lo tanto, promete nuevas perspectivas al perder su dimensión unívoca. Joaquín elige moverse en la ciudad-mundo según las leyes de su “propia geografía” (1999: 31). Así, por ejemplo, le gusta circular en la casa de su padre de noche porque la luz nocturna lo vacía de todo pensamiento y porque, con esta mente en blanco, en la soledad, siente:

la culminación de algo que, esperado, germinaba en su mente [...] Bajo la luz del sol cualquier ojo podría delinear la lógica secreta de los objetos y sus sombras. De noche, sin embargo, todo cambiaba. Los otros ojos se cerraban y los suyos, dispuestos a descubrir algo más, se abrían (1999: 28).

De hecho, lo que encuentra en la noche corresponde a una visión del dolor. Un dolor humano sin fin: en una de sus caminatas se topa en la calle con el cuerpo de una mujer asesinada cuya cara en *rigor mortis* cristaliza este momento epifánico. Entonces Joaquín entiende que “[e]l mundo era, tal como se lo había imaginado, un lugar sin piedad y sin solución. El rostro de la mujer se clavó en su memoria, esa fue su primera fotografía” (Rivera Garza, 1999: 28). Así empieza su carrera fotográfica, es decir, un segmento de su vida que será abundantemente tratado en la obra y que nace, justamente, de este espacio

de contradicción en el cual su punto de vista sobre el mundo cambia y se individualiza. Es en este espacio donde al igual que Matilda, se perderá.

El hecho de poder contemplar los dos lados de la realidad socio-histórica en la cual se mueven permite a los protagonistas principales desarrollar cierta distancia crítica ante esta última. Una visión doble, o una doble perspectiva en cuyos intersticios tienen que elegir su vía. Notamos, aquí, por ejemplo, la importancia de la calle como espacio de contradicción propicio a los encuentros de toda índole, ya que Matilda y Joaquín aprenden a caminar y a observar el mundo. Lo atestigua este pasaje: “las calles se convirtieron en su única casa y el cielo azul de la ciudad de México en su único techo [...] su verdadera patria” (1999: 145).

La etapa biográfica representada subsecuentemente se desarrollará en espacios de negación; se tratará de espacios desde los cuales la Historia oficial será vista por al “negativo”, ya que los protagonistas, de una forma u otra, eligen salir de la contingencia histórica y de los determinismos que suponen. En otras palabras, Matilda y Joaquín van a desaparecer históricamente cuando está por estallar la revolución de 1910. Por lo tanto, los principales sucesos del decenio revolucionario serán integrados de forma muy alusiva en el texto. En cierta medida, al apartar justamente los eventos de la Historia con mayúsculas del destino de los protagonistas, la revolución parece consecuentemente tributaria del espacio privado, interior y sin temporalidad; en blanco. Así lo demuestra el apartado narrativo que abre el capítulo siete, “Un método sin puertas”:

Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las grandes ocasiones históricas. Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y aire azul, y él en la duermevela desigual de la morfina (Rivera Garza, 1999:173).

Además de informar al lector sobre detalles biográficos que indican dónde se ubicaron en tal momento los personajes, este pasaje se funda a continuación en varias frases negativas que detallan todos los eventos destacados que se produjeron a espaldas de ambos (personajes) aunque marcaron, por así decir, el imaginario colectivo nacional de forma indecible: “[n]inguno [de los dos] se enteró de la fecha en que Pascual Orozco tomó Ciudad Juárez, ni del día exacto en que el presidente Díaz salió exiliado en el *Ypiranga* rumbo a París [etc.]”¹² (1999:173). Por lo tanto, la Historia aparece en el entramado textual de forma negativa, revertida en una narración donde se le da importancia a los asuntos biográficos de los protagonistas que van a desarrollarse, por espejismo, en espacios de negación.

Cuando Matilda deserta de la casa de su tío y de los círculos revolucionarios tras la muerte de Diamantina, tal y como hemos dicho, se vuelve inicialmente obrera en una fábrica, y luego, al perder su empleo, prostituta en un burdel. Este último espacio está completamente saturado por las premisas de su época, aunque todas estas son presentadas según un modo paródico, lo que comentaremos en nuestro segundo capítulo. Por el momento, cabe decir que en su paso por el lupanar La Modernidad, Matilda conoce un episodio de libertad personal y de florecimiento que acaba, como antes, por

¹² El énfasis es nuestro.

desmoronarse, ya que su condición de mujer pobre y sin recursos la alcanza otra vez: “[la] guerra había terminado y Matilda se encontraba, como siempre, en el campo de los vencidos” (Rivera Garza, 1999: 153). Conoce entonces a Paul Kamàck, un ingeniero americano con el cual empieza una historia de amor que va a desarrollarse en medio del desierto en la mina abandonada de Real de Catorce donde se mudan en 1908, meses antes del inicio de la Revolución mexicana.

Este episodio es interesante, por una parte, porque reúne a dos personajes venidos a menos y expuestos de entrada por su perfil sociohistórico. Si Matilda lleva consigo los atavismos de su procedencia social, Paul representa a toda esta clase de inversionistas extranjeros favorizados por el Porfiriato. Amante de la técnica y del arte de la cartografía, sabe de la abundancia mexicana y elige hacer fortuna en las explotaciones mineras del estado potosino. Ahora bien, se suceden años de ir y venir en el país, en los cuales pierde a su familia y en los que las coyunturas se vuelven complicadas:

Los mineros y los comerciantes que otrora amasaron cuantiosas fortunas en Catorce no dejaron una sola fundación, ni un convento, ni obra pública, ni una fuente, ni arte. A su paso quedó la tierra agujereada y el fantasma de dientes cariados de la técnica [...] Los dos mil doscientos setenta metros excavados bajo la tierra no los condujeron al futuro sino a la oscuridad. (Rivera Garza, 1999:167)

Así, después de emprender una “guerra a muerte contra la naturaleza” (1999: 163), la búsqueda de plata se detiene por falta de capital y, poco a poco, “Real de Catorce se [convierte] en unos cuantos años en la irrealidad” (1999:

163). Durante un último trayecto que lo lleva a la mina, decide andar a solas en el desierto y su vida se bifurca indeciblemente:

A pesar de que su futuro lo traía a Real, se olvidó de él durante el trayecto. El tiempo se detuvo [...] Lo único que le faltaba era hallar a la mujer que le daría el último abrazo antes de cerrar los ojos y descansar finalmente en paz. (1999: 159)

Perdiéndose en la inmensidad del desierto, en su olvido, encuentra una relación más profunda con la tierra, que lo saca de la desastrosa contingencia social e histórica de su vida. Así, este amante “de las causas perdidas” (1999: 164), elige a Matilda para compartir una vida recluida en un Real de Catorce abandonado por los demás.

Esta historia dentro de la historia, al unirse a la de Matilda, se presenta otra vez bajo la enseña del olvido que rompe el *continuum* temporal y espacial, como sugiere la lacónica frase: “Fuera: desierto: dentro. La diferencia es nula” (1999:171). En efecto, Paul y Matilda se encuentran en un espacio de nadie, en un desierto real y fantaseado donde “el lenguaje se vuelve tenue como la memoria” (1999: 168) y donde se olvidan justamente de la Historia. A semejanza de los grupos intemporales de Huicholes que pertenecen aún a un orden diferente del mundo, “no hay nadie que lamente lo que [son]” (Rivera Garza, 1999: 169). La única interrupción que van a conocer se produce cuando aparecen, diez años después, un fotógrafo y un “ingeniero convertido en antropólogo de oficio” (1999: 169) que vienen, enviados por el Ministerio de Educación, para descubrir “el continente del pasado y fincar en su centro la bandera de la revolución” (1999: 170). Así, arrebatan a Paul y a Matilda “el

sueño intemporal de Real de Catorce” (1999: 170), ya que con ello son de nuevo introducidos en el *continuum* histórico y, peor aún, encerrados en un pasado sin continuidad. Esto induce al suicidio a Kamàck y supone el regreso de Matilda a “la vida real del mundo” (1999: 199) en 1918, así como su caída ulterior. Como ya nadie cree en su historia en el desierto, Matilda regresa al D.F., vive en las calles y, al rechazar la demanda sexual de unos soldados, las autoridades la mandan al Manicomio de La Castañeda.

Esta salida consciente y voluntaria del cronotopo histórico concierne también a Joaquín, aunque se ve representado de otra forma. En efecto, a semejanza de Matilda, en el texto, el fotógrafo Buitrago manifiesta su independencia ante su época, pero mientras que la primera aparece generalmente en la novela como sujeto protagónico observado por los demás, notamos que la mayor parte de las acciones de Joaquín conciernen al hecho de observar y de retratar, ya que posee una mirada ajena sobre las cosas, lo que lo aísla de antemano de sus contemporáneos.

En efecto, sabemos que este personaje, al conocer a Diamantina Vicario, descubre el dolor social y humano, lo cual cambia su destino, pues decide estudiar fotografía en lugar de medicina. Ante la visión del dolor, Joaquín cree poder aislar en la imagen este espacio interior, en el cual uno entra en perfecta correlación consigo mismo, fuera de toda otra consideración o determinismo. Es lo que trata de hacer al retratar prostitutas; su objetivo es que expresen su interioridad. Buitrago sostiene en el texto que, colocadas frente a su cámara

fotográfica, ellas logran salirse del cliché que les corresponde y empiezan a desvelarse:

[C]uando ocurría, el proceso era lento, casi subterráneo, y hasta podía pasar inadvertido [...] las mujeres se volvían hacia adentro, hacia donde se veían como ellas mismas querían verse. Y ése era precisamente el lugar que el fotógrafo anhelaba conocer y detener para siempre. El lugar en que una mujer se acepta a sí misma (Rivera Garza, 1999:18).

Evidentemente, al retratar a la mujer libre dentro de la prostituta, Buitrago trata de desplazar la mirada ajena hacia una realidad alterna, interior, que no aparece de entrada y que no corresponde a los sujetos canónicos de su época. Sin embargo, el fotógrafo no logra transmitir su visión al público, convirtiéndose en la oveja negra de su generación en la Academia de San Carlos: es “el único fotógrafo de su generación que no [tomó] placas de generales, Adelitas, presidentes o masacre” (1999: 26). En efecto, el personaje frecuenta en el primer decenio del siglo XX a los fotógrafos que rodean a Agustín Casasola, el retratista que se haría famoso al capturar la Revolución mexicana. Ellos se burlan del “flaco Buitrago” en razón de su postura artística, que juzgan obsoleta. Para este grupo de fotógrafos “los puros están destinados al fracaso” (Rivera Garza, 1999:21) y se perciben a sí mismos como “periodistas gráficos” (1999: 12). De tal forma, Joaquín se hace a la idea de su fracaso y entra en la “paz” del renunciamento:

[Se] imaginó por primera vez que podría descansar, que tal vez en el fracaso encontraría finalmente la paz, el silencio, ir a contracorriente del progreso, del tiempo mismo, y él, como el país entero, no necesitaba nada más. Cuando Joaquín salió de [la cantina], lo hizo para alejarse definitivamente de la historia” (1999: 21-22)

Olvidado, Joaquín se hace toxicómano y comienza a retratar a la *ausencia* desde toda perspectiva. Pensemos aquí que Joaquín, al entrar en su dependencia, penetra justamente en un espacio de negación histórica, ya que ingresa en la cohorte de los invisibles de su época y en su lugar idóneo, la calle. Lo interesante, en este caso, tiene que ver con el hecho de que Buitrago va a retratar su espacio. En este sentido, las diferentes series fotográficas mencionadas en el texto abisman, justamente, este espacio de la ausencia, manifestándolo justamente como espacio de negación socio-histórico al dejar ver a lo que se quiere esconder.

Joaquín, como vimos, empieza a retratar lo que encuentra a su alrededor, habiendo *a priori* centrado su atención en el dolor: toma imágenes de los cuerpos de la morgue pública, imágenes en las cuales la muerte es más sugerida que presentada:

El observador tenía que *detenerse* en cada placa, mirarla con toda la atención para que emergiera entera [...] Eso era todo, tal vez. Joaquín buscaba captar el dolor en el instante en que se transformaba en su propia ausencia, en nada [...] *La fotografía era la manera de detener la rueda de dolor del mundo que cada vez giraba a mayor velocidad bajo las luces, sobre estrechos caminos de metal* (Rivera Garza, 1999: 29)¹³.

Es verdaderamente con tal objetivo que Joaquín representa a su mundo. Después de las series de la muerte y de las prostitutas (en la cual plasma por primera vez a Matilda), va a retratar la ausencia misma, por ejemplo, cuando captura en un café, una taza abandonada donde se puede percibir, después de un cierto lapso, las huellas dejadas por unos labios. Esa ausencia tangible de lo

¹³ El énfasis es nuestro.

humano corresponde también a los retratos que hace de toda esa gente ausente en su propia sociedad, como lo son justamente las prostitutas, los presos – que fotografía para los registros en la cárcel de Belén – y, finalmente, los locos de La Castañeda. Desaparecido él mismo en las nubes de su drogadicción, perdido en las calles o “trabajando a intervalos desiguales” (1999: 22) en las instituciones que reciben a los olvidados de la sociedad, Buitrago abre desde su práctica artística los espacios que contienen la ausencia, lo que construye finalmente una suerte de espacio en negativo de la sociedad histórica oficial.

Es en este punto que se van a juntar ambos personajes, frente y detrás de una cámara fotográfica en un manicomio. En este momento de la trama lineal que estamos construyendo en este primer capítulo, Joaquín y Matilda han apostado por olvidarlo todo; ella aparentemente encerrada en su locura, él en su toxicomanía, y se encuentran de nuevo en el Manicomio General de La Castañeda, es decir, en el espacio en negativo por antonomasia. Lo interesante, aquí, es que será justamente entre sus paredes donde se va a constituir el espacio de la recuperación histórica.

Hasta aquí hemos expuesto el viaje sociohistórico y biográfico de ambos personajes siguiendo el hilo de varios momentos clave. Hemos reconstruido el hilo de la memoria – por lo tanto de los espacios y de los tiempos - que se recupera a partir del reconocimiento inicial de los personajes alrededor de la cámara fotográfica de Joaquín. Al reconocerse mutuamente, Matilde y Joaquín se preguntan cómo se han convertido en “loca” y en “fotógrafo de locos”

respectivamente, lo que genera un diálogo en el cual se interrogan las certidumbres socio-históricas de su época. De tal forma, podemos postular que lo que surge de todo este gran paréntesis biográfico e histórico, a nivel del contenido novelesco, concierne justamente a las modalidades de un mundo en el cual, los unos y los otros, luchan contra los determinismos de toda índole que, a su vez, tratan de petrificarlos en un espacio controlado. Este espacio se corresponde evidentemente con el del manicomio: “ciudad de juguetes” y “bote de basura de los tiempos modernos y de todos los tiempos por venir” (Rivera Garza, 1999: 26).

El manicomio, siendo una institución pública que contiene a los despojados de todo origen, se erige sobre las bases de varias líneas de fuerza entre los representantes del poder de afuera – por ejemplo los médicos - y los que han sido etiquetados como enfermos, entre los relatos del pasado, del presente y del futuro, entre los argumentos en su favor y sus contradicciones. Así, el manicomio como espacio de recuperación histórica se presenta también como espacio de negociación histórica, ya que los estatus de los pacientes y tratantes, en este caso, son de antemano designados como *conversiones* legitimadas por los predicados de una época, lo que el motivo fotográfico pone de relieve. Por lo tanto, al exponer su manifestación en la obra, podremos comentar los pormenores del espacio de la recuperación tal como lo concebimos.

En efecto, el tema fotográfico atraviesa toda la obra y explicita, por una parte, los presupuestos ideológicos de una época donde una herramienta visual

viene a apoyar las instancias de poder a fin de organizar, registrar y controlar a un grupo de gente que pone en peligro a la sociedad *sana y moderna* que se pretende construir. Por otra parte, el hecho fotográfico se constituye también a guisa de elemento perturbador, tanto como objeto concreto y como sujeto, sobre todo si pensamos en la noción de *mirada* que le corresponde y que juega aquí un papel fundamental. Vamos ahora a desarrollar ambas perspectivas.

Por un lado, notamos que el intercambio de preguntas que hemos señalado antes con respecto a los estatus de los personajes principales – de “loca” y de “fotógrafo de locos”-- inserta, casi a nuestras espaldas, la respuesta implícita que se construirá subsecuentemente en la materia integral de la novela. En efecto, sabemos que dicho diálogo remite al contexto socio-histórico en el seno del cual tiene lugar: el cambio epistemológico que llevó a la nación mexicana a la modernidad y que aparece aquí como estructura ideológica patente. Desde esta óptica, es decir, desde esta obsesión del progreso de la nación, la práctica fotográfica fue empleada como manera de controlar a cierto sector de la población, lo que remite evidentemente a la noción de “biopoder” formulada por Michel Foucault. En efecto, como explica Deborah Poole (1997) a partir de los trabajos de Foucault, el pasaje entre el estado monárquico y el estado moderno capitalista europeo fue impregnado por:

The processes through which a modern discourse of sexual or biological self-consciousness, surveillance, and discipline emerged together with the normalizing state in late eighteenth- and early nineteenth-century Europe (Poole, 1997: 15).

Dicho lo anterior, se puede caracterizar al "biopoder" diciendo que "for the first time in history, it brought life and its mechanisms into the realm of explicit calculations and made knowledge-power an agent of transformation of human life" (1997, 15). Entonces, es en este contexto en el que la *verdad* y la *normalidad* van a volverse tributarias de disciplinas como la medicina anatómica, la biología y la estadística moral, sólo por citar algunas. En efecto, para Foucault estos ámbitos del conocimiento van a cargarse de un peso ideológico sin precedente, siendo instrumentalizados para y por el poder; situación que se aplica evidentemente en el ámbito mexicano, donde se piensa justamente que modernizar al Estado significa rivalizar con las sociedades noroccidentales a través de la adaptación de sus discursos y sus métodos.

En el marco de esas voluntades progresistas, la fotografía se inscribe como instrumento de una verdad objetiva y participará en el fundamento de la clasificación visual de los tipos humanos que van a recuperar, entre otros actores oficiales, las autoridades policiales y médicas a fin de poder controlar, disciplinar y sanar a la población. Estos documentos visuales van a constituir archivos - destinados a perfilar e identificar- en el seno de los cuales la imagen corporal deviene el signo ideológico concreto de una nueva máquina de *represión* (Sekula, 1986).

En México, la fotografía es percibida como una técnica vanguardista. En este sentido, será utilizada por la administración pública a fin de organizar su capacidad de represión del populacho problemático; represión que, según Olivier Debroise (1994), tendrá fundamentos profundamente raciales. De alguna

forma, dice, con la fotografía “se fueron consignando en un registro los rostros de los ciudadanos que, por su labor, debían ser identificados, conocidos o, mejor dicho, reconocidos por la clase en el poder” (Debroise, 1994: 46)¹⁴. Evidentemente, como señala Nélia Días (1994), la aceptación del dispositivo como práctica particular “n’est pas sans conséquences puisque, en supposant que l’image photographique peut fonctionner comme substitut de la réalité, elle tend à occulter son propre statut de représentation” (Días, 1994:41), así como el papel asumido por la objetividad problemática del observador-fotógrafo.

Este gran paréntesis explicativo nos remite plenamente a la novela analizada, ya que los diferentes parámetros que hemos evocado radican en la materia narrativa, aunque a veces de forma muy alusiva en lo que concierne a la práctica fotográfica. En efecto, todo este discurso racial y discriminatorio está representado por vía del personaje de Marcos, y sabemos, por Buitrago, que un fotógrafo puede ser contratado para nutrir los expedientes con retratos del populacho que hay que aislar. Si bien el texto no comenta mucho a propósito de esos empleos, podemos entender, a la luz del conjunto de los elementos narrativos correspondientes, que tienen importancia, ya que todas las líneas de fuerza establecidas en *Nadie me verá llorar* tienden a protagonizar este ir-y-venir entre el sujeto humano libre y la condición epistemológica que lo atrapa en las redes ideológicas de la sociedad. En el caso de Matilda, y a sabiendas de

¹⁴ También, como señala Cristina RIVERA GARZA en su estudio *La Castañeda...*, el «realismo asociado con la imagen fotográfica fue especialmente efectivo en sus estudios de conducta criminal y en casos de desorden mental, construcciones sociales en las cuales las palabras de los sujetos fueron eliminadas y sus rostros fueron convertidos en fuentes auténticas de conocimiento» (2010: 199).

las diferentes etapas de su vida –mestiza, pobre, prostituta y luego demente -, entendemos por qué se encuentra, justamente, frente al aparato fotográfico de Joaquín. Desde esta perspectiva, la fotografía sí representa este lado oficial e históricamente determinado en la novela. Los protagonistas, al preguntarse mutuamente por qué se han convertido en lo que son formulan los parámetros epistemológicos de su época e incuban una situación en la cual uno puede ganarse la vida retratando locos o perder su integridad al volverse loco ante la sociedad.

Por otro lado, ya hemos subrayado el hecho de que ambos personajes han dado la espalda, de una forma u otra, a cierto paradigma progresista, lo que designa una perspectiva alternativa que se ilustra también por medio del dispositivo fotográfico. Antes de observar las modalidades de esta segunda perspectiva que se perfila en el texto, debemos transitar ciertas avenidas teóricas que se vinculan con la técnica visual moderna. Se trata esencialmente de las proposiciones de Walter Benjamin (1892-1940), que reflexionó sobre el auge de dichas técnicas, considerando su impacto en la historia del arte, así como las características de su recepción. Este rodeo podrá enriquecer nuestro propio análisis, ya que Rivera Garza se apoyó también en los escritos de este pensador para realizar su proyecto novelesco (Hind, 2003).

En *Pequeña historia de la fotografía* (2012), Walter Benjamin se interesa en el caso del fotógrafo francés Eugene Atget (1857-1927). La relevancia de su obra, para Benjamin, tiene que ver con el hecho de que al fotografiar las calles

desiertas de Paris “[i]l recherchait ce qui avait disparu et ce qui était rejeté”

(Benjamin, 2012: 39). Para Benjamin, Atget fue justamente el primero en:

[Désinfecter] l’atmosphère oppressante qui se dégagait du portrait photographique conventionnel à l’époque de son déclin. Il assainit cette atmosphère, il la corrige même : il commence à libérer l’objet de l’aura, ce qui constitue le plus incontestable mérite de la nouvelle école photographique (2012 : 38).

De hecho, la pérdida del aura – o función artística del arte heredada del Renacimiento - es un concepto central en el pensamiento benjaminiano que remite a un cambio epistemológico inducido a partir del auge de la técnica en las sociedades modernas. En efecto, como explica Anne Boissière (2003), Benjamin orienta su pensamiento hacia una teoría de la percepción humana que presenta un horizonte donde se designan las consecuencias humanas y sociales relativas al desarrollo de las técnicas visuales de reproducción de la imagen; esencialmente la fotografía y el cine. Dicho lo anterior, la estética que describe se traduce en una nueva modalidad de la percepción: pasa de aurática a *táctil*¹⁵, histórica y dialéctica, ya que instituye una verdadera relación práctica entre el hombre y el mundo. Como lo recuerda Anne Boissière, “ le centre de gravité son esthétique [...] est non pas l’art mais la perception humaine” (2003:7), de donde su dimensión “táctil”. En otras palabras, Benjamin habla de la transición entre una percepción humana del arte caracterizada por la contemplación hacia otra, tal vez más tangible, determinada por su potencial productivo, lo que designa también su función política.

¹⁵ El énfasis es nuestro.

Esta última observación alcanza de una cierta forma a aquella que formuló Siegfried Kracauer en su ensayo “Photography” (1995) cuando evoca los detalles nimios – pero fundamentales - de las nuevas técnicas visuales. Eduardo Cadava señala que para Kracauer la imagen fotográfica substituye al objeto y a su historia:

[Photographic image] represents a trait of the world that it at the same time withdraws from the field of perception. The event that gives the age of technological reproducibility its signature is the event of this withdrawal from sense (Cadava, 1997: XXvii).

De una cierta forma, si el arte apunta a la transparencia del objeto, la multiplicidad de las imágenes técnicas lo devuelve más bien a su opacidad, irrecuperable para la memoria. Por lo tanto, Kracauer concluye su ensayo diciendo que:

[t]he images of the stock of nature disintegrated into its elements are offered up to consciousness to deal with as it pleases [...] It is therefore incumbent on consciousness to establish the provisional status of all given configurations, and perhaps even to awaken an inkling of the right order of the inventory of nature (Kracauer, 1995: 62).

Como podemos constatar, de una parte y otra, Benjamin y Kracauer sugieren que la técnica visual moderna transforma nuestra relación con el objeto y que puede, por lo tanto, más allá del efecto que induce, instituir un espacio de reflexión donde el hombre podría pensar de nuevo el mundo que lo rodea. En otras palabras, la fotografía se convierte en este medio inesperado que ofrece, en la imagen, un espacio *abierto* a otros niveles de significación que puede también influir concretamente el curso de las cosas; de ahí, según Benjamin, su dimensión potencialmente revolucionaria.

Esta materia teórica es importante porque nos ofrece la ocasión de hablar del papel otorgado al dispositivo fotográfico en la novela de Rivera Garza; dispositivo que se manifiesta, a la vez, como substancia y consecuencia de todo un aparato transgresivo puesto en marcha a fin de trastornar los parámetros epistemológicos de que se trata. Como vimos antes, los personajes principales despliegan en la obra una cierta autoconsciencia con respecto a las premisas de su época. Esta lucidez es, *a priori*, generada en ambos casos por el contacto con el personaje de Diamantina Vicario, quien les abre los ojos al vasto espacio de su propia libertad. En eso podemos decir que constituye el inicio del desorden cronotópico subsecuente; desorden en el cual radica, sin duda, la práctica fotográfica tal y como será manipulada por Buitrago.

En efecto, las series fotográficas que produce Joaquín – del dolor, de la muerte, de la ausencia, de las prostitutas, de los presos y de los locos, de la desesperanza – se funden en un lenguaje visual que desplaza la mirada del observador hacia alguna perspectiva alterna, lo que agrieta el mundo, obliga a pararse y ver las cosas desde otro ángulo. El mejor ejemplo de todo esto concierne a Matilda: al fotografiarla para los expedientes del manicomio, su rostro ajeno al espacio institucional provoca algo inesperado:

[Frente] a él, sentada sobre el banquillo de los locos, vistiendo un uniforme azul, la mujer que debería de haber estado inmóvil y asustada, con los ojos perdidos y una hilerilla de baba cayendo por la comisura de los labios, se comportaba en cambio con la socarronería y altivez de una señorita de alcurnia para su primera tarjeta de visita (Rivera Garza, 1999:15).

Sobre esta primera visión se plasma o, mejor dicho, se yuxtapone otra Matilda, la del prostíbulo, lo que abre por así decir una apertura en el presente narrativo, un relato en el relato, en la Historia misma incluso, ya que, con este evento, se va a recuperar todo un destino donde no había de antemano nada. De tal forma, la toma fotográfica pone justamente en escena un espacio que tiende a protagonizar dicha epifanía, en la cual la indecible velocidad moderna tiene que detenerse para desvelar otra realidad. En el texto, este primer “instante de peligro”, va a generar otros más, ya que todos los personajes van a resbalar en esta dimensión heterogénea que se concentra en Matilda y en su entorno, movimiento que gana justamente los espacios y el tiempo *a priori* homogéneo de la Historia.

Eso se vuelve tangible cuando, al reconstruir la vida de Matilda, Joaquín decide traérsela de regreso a la ciudad, a la casa burgués que heredó de sus padres. Queriendo vivir por fin según sus propias reglas, van a modificar la decoración de dicha casa quemando todo el menaje lujoso que ostenta la vida pasada de Joaquín. Por todo ornamento, van a cubrir las paredes con las fotografías tomadas por Joaquín, lo que crea un espacio liminal, intermedio, en el cual el observador ajeno tiene forzosamente que encontrar otro sentido a la imagen de la casa de ricos que se decora con un aparato visual popular y poco “decente”. Eso se concretiza narrativamente cuando viene a visitarlos un abogado que trabaja en la redención social – y administrativa - de Joaquín. Al entrar y contemplar el trabajo de su cliente, se dice justamente que:

las fotografías le producen una excitación temerosa, el presagio de una revelación. [...] El mundo que Joaquín exhibe en

retratos bicolores ha sido arrasado miles de veces por el ángel siempre veloz del progreso; por grupos de hombres que, como él, actúan a sabiendas de que hacen lo debido, pero no por eso dejan de recordar. ¿Hubo alguna vez un mundo distinto? En las imágenes de Joaquín, todos los objetos del progreso son pequeños [e] intemporales, pero no tienen sentido (Rivera Garza, 1999: 192).

Es la mirada de este hombre común que, al final, confiere un sentido al trabajo de Buitrago – también a todo el relato biográfico resultante -, que le da, por decirlo a la manera de Benjamin (2008), su “valor de exposición”. En otras palabras, al detenerse frente a un mundo ajeno del cual se percata indeciblemente, esas imágenes que presentan a un México diferente le permiten vislumbrar un espacio inhabitable en el cual tiene que desarrollar una reflexión que lo lanza hacia afuera, que lo saca de la falsa legitimidad de sus certitudes. Eso equivale a la función política del arte en el tiempo de la reproductibilidad técnica, según Benjamin. Más aún, en eso reside el poder revolucionario de la fotografía, según él, en este detenerse y adentrarse en otros senderos. Como señala Cadava citando a Benjamin: “revolutions are, in this train of traveling generations, the reach for the emergency break” (Benjamin citado en Cadava, 1997: XX). En este sentido, Joaquín Buitrago, al querer “detener la rueda del dolor del mundo” (Rivera Garza, 1999:31), deviene un poco el historiador que desvela un mundo alterno, una contra-linealidad que genera una pintura de la alteridad social concreta:

[ya] que el hilo que compone sus fotografías no está en sintonía con un tiempo concatenado, sino con otro tipo de lógica, la que correspondía al gran tumulto del que eran parte [los marginados] (De los Santos Urias/Rodríguez, 2011: 1007).

La novela se cierra subsecuentemente cuando Matilda elige regresar al Manicomio General; en este silencio social de los locos encuentra el último espacio de libertad. Joaquín, por su parte, ha encontrado un término medio al integrarse al grupo de los *Estridentistas* en el Café de Nadie, donde se supone que reconcilia su arte con el mundo moderno, conclusiones que trataremos más adelante. Por el momento, cabe decir que al terminarse la novela, los protagonistas han logrado recuperar su libertad ante su tiempo, lo que nos indica, fuera de toda duda, el análisis de los cronotopos en la obra.

2. TODO ES LENGUAJE. ANDAMIAJES DE UN MUNDO

El análisis que hemos llevado en el capítulo precedente nos ha dado la ocasión de aislar y caracterizar la naturaleza de la complejidad cronotópica que habíamos anticipado en la lectura de *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. En efecto, se trata de una obra que se construye en el terreno de la Historia oficial y cuya trama pone en perspectiva personajes que luchan contra el determinismo y el olvido del relato institucionalizado por la tradición y el poder. Evidentemente, la problemática que subtiende al texto concierne al hiato que genera, consecuentemente, una cierta *autoconciencia epistemológica* ante la época histórica que retrata.

En este segundo capítulo queremos estudiar las modalidades de este efecto novelístico, ya que se inscriben de forma particular en el telar narrativo. Así, proponemos introducir la noción de “política heterotópica” a fin de poder estudiar el juego novelesco que mueve un conjunto de estrategias literarias que hacen posible este desprendimiento entre los personajes y su tiempo. Desprendimiento que nos devuelve consecuentemente a otro espacio epistemológico que coincide con la época contemporánea en la cual la obra ha sido escrita.

La noción de “heterotopía” se la debemos al filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) y se inscribe de antemano en el estudio general de los sistemas de pensamiento occidentales que Foucault ha llevado a cabo en sus investigaciones. Lo interesante con respecto a las propuestas *foucaultianas* es que sitúan a esos sistemas de pensamiento en una perspectiva epistemológica,

por lo tanto relativamente a una sucesión de épocas culturales definidas (Juignet, 2015), lo que permite a la vez observar las relaciones complejas que vinculan al poder y al conocimiento, y también aislar los parámetros que articulan a nuestras sociedades. Estas propuestas resultan fructíferas y han sido recuperadas y transformadas de una forma u otra en el ámbito cultural al cual pertenece la literatura.

En este horizonte conceptual, nos llama la atención la *heterotopía* evocada en dos textos de los años 1960 en los que la noción está presentada de forma diferente y complementaria. Si bien ambas disertaciones abundan en la fundación conceptual del término, el primer texto evoca espacios reales del mundo, mientras que en el otro la estructura heterópica gana o abarca el entretejido del texto; dos perspectivas que serán tomadas en cuenta en este capítulo.

En “Des espaces autres” (2001), texto adaptado de una conferencia pronunciada en Túnez en 1967, Foucault evoca la importancia de la relación establecida con el espacio en la historia del occidente. Entre diferentes concepciones evocadas en una perspectiva diacrónica, la que concierne a la época contemporánea remite al *emplazamiento*¹⁶ (Foucault, 2001), en este sentido según él, pensamos ahora el espacio en relación a su vecindad con los demás espacios, sean estos reales o virtuales. A partir de dicho postulado, Foucault se interesa más de cerca por ciertos emplazamientos que tienen:

¹⁶ El énfasis es nuestro. Traducimos el término foucauldiano “emplacement” por “emplazamiento”.

la curieuse propriété d'être en relation avec tous les autres [...], mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou subvertissent l'ensemble des relations qui se retrouvent, par eux, désignées, reflétées ou réfléchies (2001 : 1574).

Así pues, dos tipos conforman dicha categoría: las *utopías*, emplazamientos sin lugar real, o sea virtuales, y las *heterotopías*¹⁷, que son más concretas y que funcionan a menudo como contra-emplazamientos. Estas últimas existen en todas las sociedades humanas en tanto que espacios determinados temporalmente como, por ejemplo, los manicomios, los lupanares, los cementerios etc.

Más aún, añade que dichos espacios reales pueden yuxtaponer en su seno a otros espacios muy diversos – lo que pasa, por ejemplo, con los teatros – y ello a pesar de su incompatibilidad previa, lo que además genera consecuentemente una heterocronía que también los caracteriza. Finalmente, Foucault subraya que las heterotopías suponen un sistema de apertura y de cierre particular en sí, ya que son, a la vez, permeables e impermeables ante los demás espacios. Por lo tanto, la función de las heterotopías con respecto a los otros emplazamientos es la de proporcionar un espacio de ilusión que denuncia justamente el carácter ilusorio de los otros espacios del saber. O, al contrario, al imponerse como espacio real pero *otro*, tienen también la función de ofrecer un espacio de compensación; ambas perspectivas que desvelan su naturaleza crítica y (o) subversiva.

¹⁷ El énfasis es nuestro.

Es un poco lo que valora Foucault cuando, en la “Préface” de *Les mots et les choses*, revisa un texto de Borges, donde el escritor argentino juega con el código taxonómico al insertarlo en una muy improbable enciclopedia china, lo que instituye un espacio donde están trastocadas las reglas estructurales de la convención referencial. Entonces, Foucault sugiere que las heterotopías nos perturban porque “elles minent secrètement le langage [et] parce qu’elles ruinent d’avance « la syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases” (Foucault, 2003: 9). De esta forma, el espacio heterotópico aparece como un lugar determinado por la yuxtaposición y el desplazamiento de los elementos que contiene, lo que, de una forma u otra, induce al lector a ir más allá de una *reacción* política para experimentar una necesaria *reflexión* política generada por la ausencia de uniformidad – o homogeneidad – instigada por las estrategias que rigen el juego heterotópico.

Las diferentes estructuras que acabamos de evocar son francamente luminosas con respecto a varios efectos narrativos que articulan *Nadie me verá llorar*. En efecto, nos parece que el material histórico está distribuido en la economía novelesca según un tratamiento heterotópico, lo que vamos a considerar a continuación desde dos perspectivas. Por un lado, vamos a analizar ciertos espacios heterotópicos que aparecen en la novela y en los cuales culminan ciertos “momentos de peligro” (CRG citada en Hind, 2003: 193) que encuentran su sentido a razón de la yuxtaposición y del espejismo de varios niveles de sentido. Por otro lado, analizaremos el tejido mismo del texto a fin de explicar cómo el juego de ilustración-recuperación histórica está animado

por una política textual heterotópica que genera justamente un espacio crítico en la novela.

2.1. Los espacios heterotópicos

Tal y como están representados en la novela, varios de sus espacios narrativos podrían considerarse como emplazamientos heterotópicos o contra-emplazamientos, en el sentido que les atribuye Foucault, pues se presentan como espacios particulares y son retratados paralelamente a la acción de ciertos personajes que participan también en su construcción. Desde esta óptica, hemos seleccionado tres lugares que en la obra reflejan el contenido histórico y novelesco de forma muy peculiar. El primero concierne a la plaza ceremonial de Papantla, que se inscribe en el relato de la infancia de Matilda, y donde se mezclan varios planos espaciales y temporales. El segundo corresponde al burdel donde Matilda va a trabajar, en el cual se travisten todos los marcadores culturales y epistemológicos de la época retratada en la obra. El tercero y último espacio que vamos a observar es el Manicomio General La Castañeda, que se presenta como crisol de todo lo representado en la novela y también como mero anti-espacio, al reunir a varios representantes socio-históricos que tienen que convivir entre sus paredes. En otras palabras, esos tres lugares heterotópicos contienen y simbolizan los momentos más relevantes e epifánicos de la vida de Matilda, quien acumula en ella misma todos los motivos que circulan en la obra.

La plaza ceremonial de Papantla, ubicada en la explanada de la iglesia principal de dicha ciudad, es el espacio narrativo donde se desarrolla la

anécdota que mencionamos antes brevemente, cuando el padre de Matilda, Santiago Burgos, aparece encima del palo desde el cual los hombres voladores de Papantla inician su caída simbólica durante los festejos de la primavera. Aparece borracho y maldiciendo al gobierno, lo que va a determinar el inicio del viaje de su hija hacia la ciudad capitalina. Así, en la novela, este episodio, que se encuentra en el segundo capítulo de la obra (“El esposo de la vainilla”), constituye no sólo una piedra clave, sino ciertamente un clímax en la economía del texto ya que concentra en sí todos los substratos novelescos, históricos y simbólicos que conforman el relato de la infancia de Matilda, al mismo tiempo que los presenta desde otro ángulo.

En el nivel novelesco, hay que subrayar *cómo* se construye dicho relato, ya que varios tipos de narraciones se dan el relevo. En el presente narrativo – que corresponde al año 1920 –, Joaquín Buitrago está buscando las raíces profundas y reales que le van a dar explicaciones sobre la historia de Matilda, lo que encuentra en los libros que ha juntado en la Biblioteca Nacional. Por lo tanto, es a partir de una simple mención en el expediente de la paciente, “Papantla”, que busca su impronta en la Historia estatal como “en la superficie de un papel arrugado” (Rivera Garza, 1999: 66). Para él, de hecho, el relato histórico no es nada liso, ya que busca en su relieve la traza tangible de Matilda, lo que expresa muy bien este pasaje en el que, entre las páginas, “espiándolo sobre el lomo de las letras, los ojos juguetones de Matilda lo miran asombrarse y, luego, contener el sobresalto” (1999: 54). Así, poco a poco, entre la narración llevada por Joaquín y los pedazos de textos historiográficos

reales¹⁸, aparecen segmentos asumidos narrativamente por Matilda que van a “personalizar” y dirigir este recorrido.

Por un lado, las diferentes citas documentales evocan la historia veracruzana según tres perspectivas que van a juntarse y encarnarse en la ficción hasta constituir un relato biográfico: los orígenes totonacos de la región, la llegada e implantación de inmigrantes europeos en Veracruz y, luego, los principales desarrollos socio-históricos decimonónicos que culminan con los cambios estructurales establecidos por el Porfiriato naciente – o el “proceso por el cual se concentraron ciento treinta mil hectáreas de tierra en sólo siete haciendas” (Rivera Garza, 1999: 68) -, y que hemos señalado en nuestro primer capítulo, es decir, en el contexto del nacimiento de Matilda. Lo interesante aquí es que, por otro lado, esas tres líneas van a juntarse y encarnarse en la ficción a través del personaje de Santiago, que representa en el texto una suerte de sombra de Matilda, ya que el primero anuncia, por así decirlo, a la segunda.

Santiago Burgos es, de entrada, el hijo de un inmigrante y de una indígena de quien aprende el arte tradicional del cultivo de la vainilla al cual va a dedicarse toda su vida. Este arte se perfila como un modo de vida idílico marcado por un tiempo cíclico más que lineal, cerrado en la repetición de lo mismo, y que requiere un cuidado paciente y preciso:

[la] vainilla requiere exactitud, perfección. [Santiago] era el mejor [...] El olor de la vainilla lo calmaba siempre. En las tardes de abril, caminando entre los bejucos, pensaba en la eternidad. Mientras planeaba la resiembra podía ver en la punta de las hojas los rostros sonrientes de los dioses de [su madre] (Rivera Garza, 1999, 58)

¹⁸ Y citados como auténticas fuentes al final de la obra.

De hecho, y un poco a la manera de la madalena proustiana, el olor de la vainilla viene a simbolizar el mundo primigenio, indígena en este caso; olor del cual está completamente impregnada la infancia de Matilda y que remite al padre, ya que suponemos que estos recuerdos son enunciados por ella en el presente narrativo de la novela. En dicho punto del relato, Matilda, ya ubicada y descubierta históricamente por Joaquín vía la historia de la vainilla, interviene narrativamente y explica cómo se desmanteló dicha tradición de cultivo - y de vida - al hablar de los diferentes procesos por los cuales pasan las vainas:

Las manos de las indias [...] son las mejores para esa tarea. [...] ¡Si alguien pudiera describir el olor de la vainilla! La dulzura de su raíz y el embrutecimiento de su aroma mezclado con copal. *Si hubiera palabras*¹⁹. [...] Pero una vez separada de los arboles la vainilla también se vuelve amarga ¿sabía eso? Entonces la flor ya no está en mano de indios, sino bajo la mirada de los beneficiadores y los políticos. Son blancos ellos, mestizos, europeos. Ellos pagan poco [y] conocen la violencia (Rivera Garza, 1999:58).

En resumen, este tránsito que va de las vainas dulces en manos indígenas hacia la violencia de las manos blancas y sus nuevos medios de producción, podría muy bien aplicarse a los de su sangre, ya que la tela de fondo de su propia biografía concierne justamente a los que lo perdieron todo en las transformaciones del estado moderno. Como la vainilla, esta población perdió la palabra ante los nuevos dueños de los cuales es tributaria. Así, este mundo donde la vainilla significa tanto, queda sobre todo concentrado en este perfume que viene a simbolizar, de una forma u otra, lo que antes era ubicado bajo la enseña de la abundancia y que ahora está destinado a perecer. Esta

¹⁹ El énfasis es nuestro.

ausencia de palabras ante el perfume raro de la orquídea veracruzana remite evidentemente a los motivos de la memoria y del olvido que se diseminan en todo el aparato textual; ya que se trata otra vez de evocar a los desposeídos que radican, en este caso, en un tiempo que está desapareciendo y que, por consiguiente, está perdiendo sus voces. Este mundo se ve fracturado por las nuevas políticas económicas de la modernidad que han favorecido el enriquecimiento de los nuevos terratenientes pasando por encima de los derechos de los antiguos dueños del campo.

Es en este contexto, ya lo vimos, que Santiago había perdido a sus padres en una rebelión – históricamente acontecida – apenas mencionada en el texto. Lo interesante aquí es que se viene a añadir otra anécdota que, por así decir, despierta la autoconsciencia histórica del personaje. Buscando el “tesoro” que su padre presuntamente habría enterrado al llegar a las costas del estado de Veracruz, el joven Santiago descubre en la selva las ruinas de la gran ciudad precolombina totonaca, El Tajín. Poco después, se inicia una tormenta y cae un rayo del cielo justo encima de la gran pirámide, lo que despierta en él un temor ante los Dioses y produce la pérdida de toda palabra:

[Todas] las descripciones escuchadas con anterioridad le parecieron pálidas e imperfectas. La belleza de las construcciones le hizo comprender que había cosas en el mundo para las que no había palabras (Rivera Garza, 1999:62).

Al traer después a su familia a dicho lugar, se dice que Matilda también siente esta soledad frente a las ruinas, lo que significa que se miran en el olvido de su propia sangre. Es decir, que las ruinas totonacas son interiorizadas por

los personajes para simbolizar su propia ruina, lo que les aliena otra vez la palabra. Cuando Santiago experimenta la pérdida de su explotación vainillera debe trabajar bajo las órdenes de un rico terrateniente; ambas pérdidas se yuxtaponen en la ilustración de la escena de la plaza ceremonial.

En efecto, esta transformación de la sociedad a la cual pertenece, que marca también una ruptura del ciclo temporal y espacial, no le permite permanecer en armonía con su ámbito inicial, precipita su caída y nutre su alcoholismo. En una palabra, Santiago Burgos, “el esposo de la vainilla”, se convierte en esposado del aguardiente, el famoso chuchiqui cuyo sabor corresponde a la amargura de su disminución: “*sabe a lo que sabe la muerte cuando la tienes dentro de la boca [...] Sabe a golpe. Sabe a encontrarla y dejarla ir. Sabe a la vida cuando se te acaba*” (1999: 59)²⁰.

Esta doble perspectiva simbólica con respecto a dicho personaje nos interesa porque es retomada en la descripción del episodio que nos interesa aquí. Desaparecido después de varios días de borrachera, el padre de Matilda reaparece durante los festejos anuales que marcan el equinoccio de la primavera. Ese día, todos están afuera en el espacio sincrético de la explanada de la iglesia: ahí se juntan el populacho y los más ricos, en ese suelo consagrado de la explanada de la iglesia central de Papantla, donde se reiteran costumbres de toda índole, lo que va a culminar con la ceremonia precolombina de la danza de los hombres pájaros. Así, el texto ofrece una pintura de dicho momento de antemano alegre:

²⁰ El énfasis es de la autora.

Imágenes de alegría desatada. Risas cuyos ecos todavía hacen temblar la piel del tiempo. Días de carnaval [...] Hombres volando como pájaros y descendiendo a toda prisa en la explanada de la iglesia. Moros y españoles danzando al compás del tambor y la flauta en un combate simulado. ¿Quién ganará? (Rivera Garza, 1999: 66).

Aquí, hay que subrayar que la ceremonia de los hombres voladores, de tradición totonaca, remite a un ritual ancestral destinado a pedir el favor de los dioses y obtener así una buena cosecha. Tal y como es descrito en la obra, este ritual radica *a priori* en la repetición de lo mismo, en la costumbre que alude a su vez a un tiempo abstracto y cerrado:

Matilda presenció los preparativos con la indiferencia de alguien acostumbrado al ritual de la primavera. Después de permanecer por un rato sobre la punta del palo, cuatro hombres pájaro atados de los pies descendieron, vuelta tras vuelta, hasta aterrizar en el suelo una vez más. Cada hombre representaba un punto cardinal y las trece vueltas los cincuenta y dos años que corresponden al nuevo periodo solar. El quinto hombre, mientras tanto, tocaba música y danzaba en lo alto, para terminar arqueando su cuerpo y contemplar así el sol (Rivera Garza, 1999: 67).

Lo interesante aquí es que este emplazamiento particular será perforado, trasgredido, contaminado por los actos de Santiago, que generan una onda de sorpresa que atraviesa la multitud cuando se percata de que el quinto hombre parado en el palo no solo no toca la flauta, sino que se trata del mismísimo Santiago que los domina a treinta y cinco metros del suelo y completamente borracho:

Santiago Burgos danzaba como loco y, a pleno pulmón, repetía las imprecaciones que la familia y la comunidad papanteca sólo le había escuchado en los momentos más tórridos de su

dipsomanía. *El gobierno tenía la culpa de todo*²¹. El beneficio tenía la culpa de todo. La avaricia tenía la culpa de todo. «! Todos ustedes son los culpables de la muerte de la vainilla! » Sus gritos se perdían en el aire y, abajo, casi sin poder oírlo, la gente observaba con beneplácito el inesperado espectáculo (1999:67).

A la luz de este pasaje, podemos entender que este espacio de la plaza ceremonial se convierte en espacio heterotópico en la economía novelesca. En efecto, vemos que dicha plaza, al reunir todos los motivos evocados en los libros de historia de Joaquín, y cristalizados en la escena relatada, actúa un poco como espejo que trastorna aquí la relación entre dos mundos que chocan entre sí. El espacio litúrgico heredero del tiempo abstracto de la tradición se subvierte al contener una arenga que nace en el tiempo concreto de la Historia, lo que abre verdaderamente una heterocronía en el relato. Esta remite también al conjunto de las narraciones que participan en la construcción de este momento novelesco y que se formulan desde diferentes emplazamientos. En otras palabras, el espacio de la reiteración se vuelve un espacio de reivindicación y de negociación histórica al abrir un *espacio otro* al interior mismo de la celebración, lo que denuncia también la autoconsciencia histórica que genera la escena y de la cual se nutre.

Esta autoconsciencia es igualmente patente en el segundo espacio que queremos discutir: el lupanar La Modernidad, en el cual trabaja Matilda antes de perderse en el desierto. Aquí, el juego heterotópico abarca al proyecto modernizador promulgado por el Porfiriato y lo parodia a través de una serie de

²¹ El énfasis es nuestro

espejismos que hablan también de esta distancia crítica entre los personajes principales y su tiempo.

Cuando Matilda deja la casa de su tío Marcos y los círculos revolucionarios, una serie de desaventuras la lleva a la prostitución. Para Matilda, esta época es sinónimo de libertad ya que, como vimos en nuestro primer capítulo, los diferentes espacios sociales por los cuales ha transitado le han ofrecido varias herramientas, lo que se ve en la trama a través del uso descontextualizado de los diversos lenguajes que ha aprendido. Así, durante una noche de servicios, Matilda conoce a otra prostituta, Ligia, que entra en conflicto con un cliente. Matilda la defiende a ante las autoridades utilizando el lenguaje reivindicativo de sus amigos de la Causa. Puesto que consigue su objetivo, recibe el apodo de la “Diabla”. A raíz de esta anécdota, ambas inician una relación lésbica y su fama se difunde en el microcosmo de la calle, lo que las llevará a trabajar en un burdel más sofisticado que se llama La Modernidad. En el libro, constatamos que esta secuencia de episodios expone la autoconsciencia epistemológica de Matilda, ya que se *construye como negativo* de un material cultural evidenciado en el texto, la novela *Santa* de Francisco Gamboa (2002), lo que instituye una suerte de estrellón que señala de entrada el espacio heterotópico.

Por una parte, el nuevo apodo de Matilda no es nada inocente, ya que devuelve evidentemente al personaje epónimo de la novela del citado escritor, *Santa*, de la cual se mofan varios personajes en *Nadie me verá llorar*. En efecto, esa obra de factura naturalista cuenta la disminución de una mujer que

ejerce la prostitución, Santa. La obra abarca toda la vida de dicha mujer, desde su infancia en el pueblo, donde pierde su reputación, hasta su llegada a un burdel del Distrito Federal y su final envilecimiento moral y físico. La trama opone un mundo bucólico frente al espacio urbano moderno, hipócrita y materialista, del cual Santa trata de escapar al casarse con varios hombres. El libro, que ha conocido un gran éxito en México es el mero producto de la mentalidad de un escritor que observaba el mundo de la calle desde un punto de vista ajeno y determinado por la clase dominante – y porfirista - a la cual pertenecía. Lo que nos interesa subrayar, aquí, es que la popularidad real de *Santa* convirtió a su protagonista y a su historia en imagen canónica de la prostituta, o al menos en ícono popular, lo que está también ilustrado en la novela de Rivera Garza. En efecto, en el quinto capítulo, titulado justamente “La Diablesa”, se dice que todas las mujeres venidas a menos y obligadas a ejercer el oficio de ramera han usado y abusado de dicho escenario para justificar y disculpar su vida licenciosa ante los ojos de sus contemporáneos:

Todas habían relatado la misma historia desde que Santa la hiciera famosa y todas habían comprobado su eficacia. A los hombres que les pagaban por sus servicios se les ablandaba el corazón y la cartera. La historia, además, los dejaba convencidos de que fornicar había sido en realidad una obra de caridad. Así, tanto los hombres como sus rameras salvaban, por partes iguales, la moral (Rivera Garza, 1999: 140).

Este pasaje evoca un fenómeno de apropiación cultural en el cual clientes y prostitutas logran legitimar una actividad ilegal y decadente ante los ojos de su sociedad. Ahora bien, si Matilda justifica *a priori* su nuevo empleo mediante una historieta inspirada en *Santa*, rápidamente ofrece otra

“interpretación” de esta última ya que, al contrario de la heroína de Gamboa, este “pobre embajador [...] tan cosmopolita y tan falto de imaginación” (1999: 143), no quiere encarnar a esta pobre mujer sin voluntad propia que se vuelve el objeto de una lucha moral por parte de las buenas conciencias de su tiempo. Todo lo contrario, Matilda se asume como “Diablesa”, fuera de toda otra consideración y sin buscar la redención dudosa que prometen la “legitimidad” de los brazos masculinos. Esta condición la reafirman sus posiciones y reivindicaciones, realizadas desde su propia libertad, lo que está bien ilustrado por este pasaje donde, después de su victoria ante los clientes abusivos, se hace amante de Ligia: “[cuando] “La Diablesa” y “La Diamantina” leyeron [a *Santa*] juntas, no sólo no pudieron evitar las carcajadas sino que además hicieron el amor sobre las páginas del libro” (Rivera Garza, 1999: 143). Este rechazo crítico de la figura de Santa - prostituta retratada por una mirada naturalista que la cosifica y la ubica dentro de un escenario fijo donde pierde toda voluntad propia – culmina verdaderamente en esta pareja lésbica que hace lo que quiere y que ya no necesita hombres porque se nutre de sí misma, concibiéndose fuera de todo determinismo genérico y libre ya, en cierta medida, del peso sociológico e histórico que le corresponde. Además, se hace patente que Matilda sí sabe en qué mundo deambula, sabe ver la diferencia entre un escenario modelo y el mundo en el cual se mueve; en una palabra, sabe leer el momento histórico e ideológico en el cual circula y elige no ser una víctima de este último.

Por otro lado, esta relación crítica y lúcida de la Diablesa ante su época se expresa también mediante su capacidad para burlarse de sus motivos constitutivos. Matilda y su pareja conciben pequeños espectáculos exclusivamente para divertirse antes de la llegada de sus clientes. En ellos, sobre un fondo musical, coreografían diversos temas que se vinculan con su época: “[además] de la pieza *Enfermedad*, Ligia y Matilda también montaron *Cárcel*, *Hospital*, *Neurastenia* y *Reglamento*” (1999: 146)²². Estas representaciones, de las cuales la más famosa es la parodia de *Santa*, rápidamente llaman la atención de ciertos clientes con pretensiones artísticas que quieren mejorarlas, lo cual es rechazado por Matilda, que reivindica su autoría. Lo interesante aquí es que esas obras atraen al prostíbulo a gente que viene sobre todo a disfrutar de su puesta en escena,. Entonces, el espacio de la prostitución ya no es el pretexto de un comercio ilícito o de una perdición pasiva, sino un mero terreno de creación artística autoconsciente que se permite justamente parodiar los temas centrales del Porfiriato desde el espacio que trata de combatir.

Es exactamente lo que atrae a madame Porfiria, la dueña del burdel La Modernidad. Aristócrata venida a menos y travesti que viene a reclutar a Matilda y a Ligia no tanto por su belleza, sino por su destreza artística, aunque calcula también las ganancias potenciales, como la madame Elvira de *Santa*. En otras palabras, se puede decir que penetran en el lupanar más famoso de la capital por su talento y su ingeniosidad, no por mala fortuna y envilecimiento, sino por

²² El énfasis es de la propia autora.

un potencial creador, lo que invierte las relaciones convencionales de reclutamiento tal cual son establecidas, otra vez, en la novela de Gamboa.

En este sentido, La Modernidad se presenta como espacio heterotópico porque está descrito como espacio de creación moderno, es decir, porque presenta la cara inversa de la modernidad, la cara fecunda. En otras palabras, el lupanar se opone a la sociedad moderna codificada por las ideologías del orden y del progreso del Porfiriato al proponer un espacio modernista en el sentido artístico, *otra* Modernidad. Este desplazamiento se inscribe en el relato de forma muy clara:

La Modernidad era una casa anodina, localizada por el rumbo de El Salto de Agua. Nada en su fachada tradicional sugería que dentro de sus paredes de cantera y detrás de sus balcones de hierro forjado *se viviera en otro mundo* (Rivera Garza, 1999: 148)²³.

Sigue una amplia descripción del espacio que presenta todas las modalidades de un espacio heterogéneo, ya que todo el amueblamiento está constituido por obras licenciosas de artistas reales (Santos Trujillo, Julio Ruelas, Jesús Contreras, Ángel Zárraga etc.) que tocan temas como la sexualidad vista desde su diversidad, o presentan figuras religiosas andróginas o trastocadas. También hay expuestas obras precolombinas y murales pintados sobre las paredes, junto a lujosos detalles, todo lo cual asombra a Matilda y a su amante. De hecho, ambos personajes se convierten también en motivos del espacio: Matilda adopta rápidamente una vestimenta masculina, convirtiéndose en

²³ El énfasis es nuestro.

andrógina, y Ligia se construye un disfraz de mujer prehispánica con pulido moderno.

Matilda y Ligia consiguen con sus espectáculos que aumenten el doble las ganancias de la casa; el éxito las anima a ampliar su registro y realizar “presentaciones cuyos nombres en francés, inglés o náhuatl [reflejan] la influencia de La Modernidad” (1999:149). Así, atraen a todos los representantes de la buena sociedad porfirista, y creemos que vale la pena mencionarlos aquí para evidenciar como este espacio se proyecta como espejo deformante de la sociedad a la cual se refiere:

A partir de las diez de la noche empezaban a llegar los burócratas de alto rango siempre en busca de algo para combatir el aburrimiento cotidiano; los inversionistas extranjeros con deseos genuinos de probar algo realmente mexicano; los directores de teatro; los poetas hartos de largas noches solitarias y cisnes blancos; las vedetes de moda; los arquitectos recién llegados de París; los generales con ánimos de algo tan fuerte con una batalla; los pintores de renombre aficionados al éter; los matrimonios de clase pudiente, dominados por el deseo de transgredir las normas. Todos aplaudían por igual. Todos, a partir de las diez de la noche, *sentían que eran parte de otra sociedad* (Rivera Garza, 1999: 149)²⁴.

Este deseo de circular en un mundo otro, subversivo, que atrae a toda una fauna mundana a asistir al espectáculo de dos prostitutas, conforma justamente la dimensión heterotópica del lugar que nos interesa, pues se constituye como espacio alternativo dentro del espacio de la ciudad. Es un espacio exploratorio de libertad y de transgresión que revisita todos los tópicos sociohistóricos contextuales proporcionados por la novela en un terreno

²⁴ El énfasis es nuestro.

paródico; lo que traduce muy bien el hecho de que el “patrón” de La Modernidad se llame “madame Porfiria”, desplazamiento genérico que actúa sin duda como síntoma de todo lo demás. De hecho, es justamente en el espacio intermedio entre el aparato paródico y su objeto referencial donde se realiza la crítica, que nos habla, otra vez, de un desprendimiento entre ambos relatos: el histórico y el ficticio asumido por los personajes.

El último espacio heterotópico que queremos abordar en esta sección es también el más emblemático de la novela entera. El Manicomio General La Castañeda se inscribe en la novela como terreno principal sobre el cual se construye todo el aparato diegético. Hay mucho que decir al respecto pero, por el momento, queremos limitarnos a describirlo según sus cualidades generales. Así, en tanto que espacio de fondo, notamos que tiene la particularidad de reflejar las grandes líneas del material histórico diseminado en la obra, ya que es a la vez sustancia y consecuencia del substrato histórico, aunque de una forma particular, pues sus habitantes -- profesionales, locos y otros pacientes -- actúan también como mediadores entre los diferentes materiales expuestos en la economía de la obra.

El manicomio parece estar tendido en el cruce de los dos movimientos que articulan el texto y que tienen que ver con la legitimación y la deslegitimación de los materiales históricos y biográficos que se insertan en la trama. De tal forma, en el manicomio se puede decir que el relato histórico pasa por el *opresivo* narrativo asumido en gran parte por personajes sin legitimidad

histórica – por ejemplo, Matilda y Joaquín; demente y toxicómano -, lo que determina de una forma u otra la naturaleza heterotópica que le encontramos.

El manicomio es presentado en el texto como producto del Porfiriato. En efecto, fue construido al final de la dictadura de don Porfirio con la meta de ordenar a la sociedad, por lo tanto de concentrar, a orillas de la ciudad capitalina, a una cierta categoría de pacientes a fin de contenerlos y sanarlos. Como explica Rivera Garza en su ensayo al respecto, el Manicomio General:

[enviaba] a la sociedad [la promesa de un] futuro prometedor en el cual el aislamiento de los enfermos impediría el contagio biológico y moral de los ciudadanos sanos, con lo cual se garantizaba un progreso continuo y saludable para México (2010, 25).

Esta gran institución se edificó en una antigua hacienda aislada todavía del cuerpo urbano, en el pueblo de Mixcoac, y se puede subrayar que la relevancia simbólica de dicha construcción tenía justamente que ver con sus proporciones impresionantes, ya que la modernidad de la nación pretendía erigirse en el tamaño de sus instituciones (2010: 49). En la novela, esta perspectiva está ilustrada notablemente en varias descripciones en las que este espacio tiene la configuración de un microcosmos, entendido como una ciudad dentro de la ciudad:

*El manicomio es una ciudad de juguete*²⁵. Tiene garitas, calles, enfermerías, cárceles, viviendas. Hay bullicio y riñas, tráfico de cigarrillos y estupefacientes, intentos de suicidios. Hay talleres donde hombres fabrican ataúdes y alfombras sin agujerarse las manos con clavos y sin cortarse las venas. No reciben sueldo. Las mujeres lavan los uniformes azules hasta dejarlos desteñidos y, en los talleres de costura, hacen rebozos y

²⁵ El énfasis es nuestro.

sarapes, remidan camisas, sábanas raídas. Hay poetas escribiéndole cartas a Dios; mecánicos, farmacéuticos, policías, ladrones, anarquistas que han renunciado a la violencia. Ocurren historias de amor. Melancolía callada. Clases sociales. Desesperación que se expresa a gritos (Rivera Garza, 1999: 33).

Este largo pasaje descriptivo nos presenta un espacio tan complejo como compacto, cerrado sobre sí mismo; un lugar que se manifiesta como extraño reflejo del mundo exterior y del tiempo que lo generó. Una versión miniatura que reitera todas las categorías y líneas de fuerza que determinan la sociedad de dicha época, lo que resume muy bien esta apreciación del doctor Eduardo Oligochea - un siquiatra que trabaja en la institución y que asume, de alguna forma, el lenguaje oficial en la obra - cuando habla de un “lugar tan lejos de la historia y tan lleno de historia” (Rivera Garza, 1999: 33).

Este comentario podría traducirse, por un lado, por el hecho de que el manicomio simboliza a la vez el proyecto casi utópico generado por un régimen idealista. Se dice que en la inauguración del asilo, en 1910, la población de dementes y demás indeseables encontró un verdadero lugar de reclusión:

Adentro. Sus gritos y lamentos, sus cartas, sus extravagancias y su suciedad dejaron de asolar los días normales del nuevo siglo y sólo perturbaron de cuando en cuando la paz de los enfermeros, la disciplina de los comisarios y la racionalidad a toda prueba de los médicos internistas (1999, 79).

Por otro lado, en la novela todos saben también que dicho proyecto resultó ser un fracaso:

A pesar de los bombos y platillos con los que don Porfirio había inaugurado la institución, todos sabían que diez años de descuido y una revolución de por medio habían transformado a La Castañeda en el bote de basura de los tiempos modernos y

de todos los tiempos por venir. Éste era el lugar donde se acababa el futuro [todos] estaban conscientes de ese hecho (Rivera Garza, 1999: 26).

Esta cita viene justamente a evidenciar en qué estado se encuentra el lugar en el presente narrativo de la obra, es decir, cuando Joaquín se reencuentra con Matilda. Lo que nos interesa subrayar aquí, es que es en el seno de esta ambivalencia intrínseca donde se va a operar un vuelo a contra pelo de la historia personal de Matilda. Es decir, que la reflexión subsecuente, que contiene una cierta búsqueda de la verdad histórica y biográfica, nace justamente en este espacio doble, entre la locura y la cordura, entre las esperanzas y los fracasos de una época, amontonados en este lugar. Esta suerte de purgatorio es el lugar en el que Joaquín tiene la tarea de realinear los tiempos y los espacios perdidos en la memoria de los demás personajes. El manicomio aparece como espacio heterotópico, ya que entre sus paredes se yuxtaponen varios planos de historia y de contra-historia en los cuales el ciudadano Buitrago trata de mirarse.

Al observar los tres lugares que hemos analizado en esta sección, podemos constatar que en todos ellos el espacio heterotópico reúne en su seno varios niveles de sentido, yuxtaposición que viene a modificar la relación entre las palabras y las cosas, entre los objetos y su sitio original, sea cual sea. Estos espacios se insertan en el relato para dar forma a un movimiento general que afecta a la obra en su totalidad, lo que vamos a considerar en la sección siguiente.

2.2. La política heterotópica

Al estudiar los cronotopos en *Nadie me verá llorar*, hemos realineado la dispersión de secuencias espaciales y temporales. Al hacerlo, hemos constatado que la relación entre el material Histórico y las estructuras biográficas de los espacios privados estaba determinada por un desprendimiento entre los personajes de la obra y su contexto sociohistórico. Esta distancia se hace patente en la ilustración novelesca de varios espacios heterotópicos que reúnen categorías *a priori* ajenas, lo que pone justamente de relieve una *autoconsciencia* epistemológica que sugiere otras relaciones de sentido en la obra.

En esta última sección, queremos insistir en este movimiento general que recorre toda la obra y que, en nuestra opinión, tiene que ver con la política heterotópica que articula todo el relato de Rivera Garza. Es decir, con una estrategia narrativa y estilística que pone de relieve la naturaleza heterogénea del discurso y que problematiza justamente la cohabitación de varias realidades y lenguajes en el entramado novelesco. Reunidos en este vasto *collage* que conforma la obra, estos diferentes puntos de vista se alteran al entrar en contacto con los demás, lo que hace del texto un espacio aleatorio de reflexión donde las categorías semánticas establecidas se rompen y se mueven al exponerse según nuevos ángulos.

Aunque en la novela parezca imponerse el tema histórico referencial, florece, no obstante, un paisaje narrativo heterogéneo que lo transfigura. Como subraya Jorge Ruffinelli (2008), al asentarse en una época determinada por el

proyecto modernizador, la novela señala, por un lado, cómo “la sociedad sana y su brazo científico [han pretendido] *fijar* la identidad de aquellos a quienes es necesario ayudar y al mismo tiempo alejar, aislando” (Ruffinelli, 2008: 968)²⁶, voluntad que se ilustra en el texto a través de varios personajes que asumen dicho discurso. Por otro lado, nos percatamos de que la obra genera también otro movimiento que indaga en la pluralidad identitaria ya que, en el texto, es prácticamente imposible sujetar a los personajes en un papel determinado. Eso lo atestigua, por ejemplo, el personaje de Matilda. Aunque presenta todas las características de cierto sujeto histórico bien definido por cierto discurso contextual, notamos que rechaza todo determinismo al hacer varios malabarismos entre sus diferentes estatus en la trama; diferentes “ser y estar” que contribuyen no obstante a lo que es, y por lo tanto que tienen que ser tomados en cuenta al querer considerarla como sujeto concreto, en toda su exhaustividad, o como identidad plena, lo que es completamente borrado, por ejemplo, en el escaso expediente que le corresponde en el manicomio y a través del cual es presentada en un principio.

Entonces, creemos, a semejanza de Ruffinelli, que la novela no puede ser aprehendida de forma convencional porque su propósito manifiesto consiste claramente en “unir en su dialéctica lo pequeño y lo mayor, el individuo y la sociedad, los sucesos cotidianos y el discurso histórico, lo general y lo concreto” (Ruffinelli, 2008: 969). Dicho lo anterior, pensamos que siendo la ambición de dicha novela acceder e ilustrar una cierta realidad desde una postura

²⁶ El énfasis es del autor.

contemporánea – sea epistemológica, histórica y (o) ficticia -, se puede aprehender el entramado narrativo resultante mediante la idea de una política textual que *heterotopiza* sus contenidos. Así, varias de las estructuras narrativas necesitan ser estudiadas en este sentido para desvelar su riqueza.

De entrada, el argumento de cabeza de la novela surge de la “búsqueda” iniciada por Joaquín Buitrago, personaje que tiene justamente una mirada pertinaz que le permite ver más allá de las apariencias. Como los “cientifistas” porfirianos, él también trata de *fijar* a los sujetos mediante su práctica fotográfica (Ruffinelli, 2008) pero, como ya vimos, según ángulos que inducen un crecimiento del sujeto-objeto hacia categorías que trascienden su configuración inicial o meramente visual. Así, esta mirada perspicaz y, en cierto sentido, *heteropizante*, le permite por ejemplo adivinar en Matilda algo más que una simple demente – de la misma forma como antes había buscado su identidad más allá de la de mera prostituta. Matilda es percibida como un ser mucho más complejo, que abarca así todo el proceso de ilustración-recuperación histórico y biográfico que se va a construir después de su reencuentro.

Una vez lanzado en su investigación, el fotógrafo va a adentrarse en este flujo continuo de voces que llenan los espacios por los cuales transita – espacios entendidos aquí como emplazamientos que contienen el material medular de toda la novela -. Es este flujo el que justamente da vida a dichos espacios. Evidentemente, este conjunto de puntos de vista tiene que ser recibido como tal para entender la especificidad de una novela que no alimenta

una tesis significativa, sino que propone ilustrar “el punto en el cual ambos discursos [el oficial y el subjetivo] convergen, chocando a veces, interpelándose otras, pero siempre haciéndose uno al otro” (CRG citada en Hind, 2003, 190). En el pasaje siguiente, el contemplativo Buitrago evoca este movimiento a la vez inocuo y tangible que se manifiesta ante él como una consciencia etérea:

[en la mente de Joaquín] hay [...] gente, rostros. Sus historias se entreveran y se desatan, confluyen y, a veces, chocan a toda prisa. Es una red. Una cosa lleva a la otra y, sin embargo, no hay orden alguno. No hay regla. Las voces llegan de todos lados y, luego, se van igualmente por todos lados –hacia adentro, a su cabeza, pero también afuera, hacia la ciudad donde se discute la posibilidad de una recesión mundial, el fin del mundo, el advenimiento de una nueva era, otra. Si algo ha aprendido Joaquín es que el misterio se protege con otro misterio. Si algo ha aprendido Joaquín es que las grandes catástrofes ocurren siempre, siempre, en los cuerpos. Sobrevivirá (Rivera Garza, 1999: 72)²⁷.

Aquí notamos que este entramado de voces, o sea de realidades ajenas, circula para formar un conjunto heterogéneo que se despliega en la novela al mismo ritmo que Joaquín se adentra en el pasado de Matilda. Al hacerlo, Joaquín se encuentra justamente con otros personajes, u otros textos que vienen cada vez a descompartimentalizar las relaciones entre las diferentes experiencias. Para entenderlo de forma más simple, podemos observar cómo se organizan esas redes en la constitución de los diferentes capítulos que conforman, en la obra, verdaderos núcleos de sentido organizados alrededor de ciertas discusiones circunscritas que quedarán, no obstante, *abiertas* ante las otras. Al exponer lo que caracterizamos como juego heterotópico en cada

²⁷ El énfasis es nuestro.

sección, podremos aislar una serie de observaciones que nos darán la materia prima para formular conclusiones al respecto.

“Reflejos, gradaciones de luz, imágenes”, el primer capítulo, sirve de umbral a todo el contenido novelesco, ya que plantea prácticamente todas las categorías que van a confluir en el texto. De entrada, notamos que todo el contenido es presentado en dos fragmentos muy breve del expediente de Matilda que abren y cierran al capítulo, y que nos que habla demasiado (lo que constituye su “excitación”) y que proviene de Papantla. De hecho, Matilda no hablará mucho más en la sección, fuera de la pregunta formulada al fotógrafo durante su reencuentro. En este capítulo, Matilda Burgos empieza a adquirir densidad: en su cuerpo se juntan la demente y la prostituta, doble dimensión que parece contenerse en la palabra “loca”, que significa a la vez “mujer de poca virtud” y “demente” en México. Dicho encuentro perturba mucho a Joaquín al generar diversas reminiscencias de su pasado, que había anestesiado en el consuelo de la morfina. De hecho, esas memorias dolorosas y tangibles parecen reflejarse y complementarse en el misterio que rodea a la mujer demente que, no obstante, “lleva toda la luz del manicomio sobre la cabeza. Una corona” (Rivera Garza, 1999: 24), luz que representa para él una fuente sinfín de esperanza. De tal forma, elige sacarla de “las márgenes de los días y del lenguaje” (1999:25), es decir, de la cárcel que constituye su locura y que se extiende a las paredes del manicomio; de su soledad.

Para penetrar el misterio que rodea a Matilda, Buitrago requiere su expediente, lo que lo lleva a iniciar una serie de discusiones con el siquiatra de

esta. Esos intercambios, articulados alrededor de varias cuestiones, están orquestados por el fotógrafo, que transforma así su condición de fracasado al obligar a su interlocutor a cuestionar ciertas certidumbres.

Las diferentes narraciones que se suceden aquí acaban por fundirse o contradecirse en un juego de espejismos en el cual se enredan. De tal forma que la legitimidad representada por el psiquiatra se agrieta, la “locura” de Matilda se vuelve cuestionable – más social que patológica - y el fracasado Joaquín demuestra una voluntad y una lucidez insospechada *a priori*. Los personajes descubren también similitudes entre ellos cuando inicialmente había solo abismos. Es el caso, por ejemplo, de Buitrago y Oligochea, el siquiatra, que representan el artista maldito y al “buen ciudadano”, respectivamente: “[hay] algo entre ellos. Una similitud. A pesar de la diferencia de edades, temperamentos, hábitos, futuros, los dos gravitan como ateridas palomillas nocturnas alrededor del foco del pensamiento” (Rivera Garza, 1999: 51). Así, podemos constatar que la complexión narrativa establecida en el primer capítulo está regida por un movimiento heterotópico que borra el contorno de los motivos evocados y los límites entre las diferentes categorías puestas en juego. Así, el manicomio se convierte en este espacio liminal abierto a nueva perspectivas.

En el segundo capítulo – “El esposo de la vainilla” - el juego narrativo es algo diferente y se construye según varios círculos concéntricos que nos llevan del ya mencionado expediente hacia el relato en el que Matilda narra su infancia. Se incluyen también, como señalamos antes, textos referenciales

históricos que se unen a los segmentos ficticios. Lo que es sorprendente aquí es que el relato narrativiza su permeabilidad.

Por un lado, notamos que las citas históricas aparecen en el cuerpo novelesco en cursiva, lo que les da relieve frente a los demás fragmentos. Sin embargo, a veces esos fragmentos en cursiva pertenecen a Matilda, lo que subraya el parentesco histórico y (con)funde la frontera entre ambos discursos. Por otro lado, esta permeabilidad de los discursos se vuelve explícita cuando Joaquín aparece literalmente en ciertos recuerdos de Matilda. Por ejemplo, cuando se narra la llegada de Matilda al Distrito Federal el relato insiste en su desasosiego y soledad ante la megalópolis:

Su nueva soledad brilló con color púrpura en sus ojos [...].
 -Todo va a salir bien, no te preocupes – una voz en tono bajo, mesurado, la sacó abruptamente del ensueño [...] el hombre de tez blanca y nariz aguileña le estaba ofreciendo un pañuelo blanco. Matilda lo aceptó. *En una de las esquinas pudo ver las iniciales J.B. bordadas con hilo [...]*²⁸.
 -Gracias señor – el acento pueblerino que salió de sus palabras venía de lejos. Desde la infancia. Entonces, entre sus brazos, sobre el marchito pecho masculino, Matilda lloró en la ciudad por primera vez (Rivera Garza, 1999:54).

Evidentemente, este episodio, que aparece como un recuerdo suscitado por la aparición de Joaquín, genera un encuentro entre varios planos espacio-temporales y una cierta confusión en cuanto al origen de dicho contenido, sobre todo cuando esta mezcla narrativa se reproduce una y otra vez en el mismo capítulo. Así, entre la densidad que gana el relato de la historia de Matilda y la parquedad de su expediente, parecen discurrir dos “versiones” que reaccionan

²⁸ El énfasis es nuestro.

a diferentes contenidos ideológicos. Como resume muy bien Marie-Agnès

Palaisi-Robert:

[La] vision médicale de Matilda [...] ne présente guère d'intérêt parce qu'elle nie complètement le sujet malade. Buitrago, en revanche, va chercher dans l'Histoire ce qui s'est passé, et l'Histoire devient la cause de la folie; et la maladie devient donc une conséquence de l'Histoire (Palaisi-Robert, 2010 : 48).

De tal forma, la inmersión de Joaquín en el texto histórico y en las narraciones de Matilda le proporciona la capacidad de recomponer otro relato. Al hacerlo, deslegitima el primero y aliena el segundo, ya que le añade perspectivas y sentido propios. Por lo tanto, podemos decir que la estrategia heterotópica permite la creación de un espacio de expresión que desvela un sentido general que trasciende la materia de sus fuentes.

En el tercer capítulo, “Todo es lenguaje”, regresamos al manicomio donde trabaja el doctor Oligochea. Aquí, seguimos el monólogo interior de este personaje mientras examina a los enfermos. Sus pensamientos se alternan con la transcripción de los diagnósticos de dichos pacientes, que están marcados mediante otra tipografía. Lo interesante aquí es que se anuda una reflexión sobre la relación entre los hechos - lo empírico - y su cristalización textual en el lenguaje de la psiquiatría, un vínculo peligroso que está expuesto justamente por sus errores de traducción. Entre ambas polaridades se instala la duda perpetua que gana al psiquiatra, lo que sugiere una ambivalencia entre su propia autoconsciencia interior y su conducta exterior.

Todo es lenguaje. Los maestros con los que empezó a explorar el laberinto de la mente hablan un idioma, y los enfermos recluidos dentro de los muros de La Castañeda, otro diferente.

Su tarea es traducirlos, para encontrar puentes invisibles que van de uno a otro, y cruzarlos. El proceso además de lento es peligroso. Hay zonas empantanadas donde se puede hundir [...] Para poder vivir dentro horas tras horas [...] Eduardo Oligochea tiene que aprender a evadir el remolino de las palabras, su temblor, sus saltos de grillo sobre las hojas de la realidad. Una mano es una mano. Una jeringa es una jeringa. La tautología es la reina de su corazón, la única (Rivera Garza, 1999: 86-87)²⁹.

Esta reflexión metadiscursiva sobre el lenguaje, en concreto sobre el lenguaje psiquiátrico, denuncia su carácter parcial y construido ya que señala que la experiencia excede siempre a las palabras:

Las confesiones nunca son exhaustivas. En los edificios del lenguaje siempre hay pasillos sin luz, escaleras imprevistas, sótanos escondidos detrás de puertas cerradas cuyas llaves se pierden en los bolsillos agujerados del único dueño, el soberano rey de los significados (1999: 91).

Podemos decir que la incongruencia entre ambas perspectivas - el lenguaje de los aislados y de la psiquiatría - denuncia aquí el juego heterotópico, ya que la primera rompe y deslegitima a la segunda, pese a que la segunda tenga más autoridad que la primera. Volveremos a discutir esto más adelante.

En el cuarto capítulo, “Las buenas costumbres”, se relata la adolescencia de Matilda en la ciudad. Como vimos, este segmento se caracteriza por la presencia de dos discursos *a priori* opuestos: el positivismo del proyecto civilizador, enunciado por el personaje de Marcos Burgos, y el socialismo radical de la Causa, asumido principalmente por Cástulo y Diamantina Vicario. Lo que nos interesa exponer aquí es cómo el relato trabaja esas perspectivas hasta confundirlas. En efecto, ambas se funden sobre una ideología dirigida

²⁹ El énfasis es nuestro.

hacia un futuro prometedor cuya realización tiene que ver con el cambio profundo de la nación, y ambas son intransigentes y ciegas ante toda alteridad. De una cierta forma, el texto las designa como dos maneras abstractas de leer el mundo, los eventos, las cifras... Por ejemplo, se insiste en el afán de Marcos por sanar a la nación mexicana. Fundándose en un conjunto de teorías rigurosamente científicas, Marcos tiene “la convicción de tener entre las manos el método para crear un país fuerte y civilizado [que lo llena] de orgullo” (Rivera Garza, 1999: 107). Con este propósito, publica un montón de trabajos “llenos de estadísticas” (1999: 102) que prueban sus aseveraciones.

Este afán y sus métodos no están tan alejados de los de Cástulo y Diamantina, que quieren también elevar a la nación a otra dimensión según en virtud de la justicia social. Estos apoyan también sus análisis de la situación leyendo las diferentes pruebas y signos de su actualidad: “[entre] los Vicario cada cifra, cada nombre, cada información tenía que pasar por el embudo del análisis y el cotejo de pruebas. Los dos eran implacables” (1999: 42).

Matilda transita por ambos espacios y es a partir de su mirada que se comparan esos dos espacios que ella va, finalmente, a rechazar igualmente.

Como señala pertinentemente Park:

[Para] ella la ideología progresista del grupo anarquista no es más que otro tipo de plan modernizador que, al igual que su contraparte porfiriana, en caso de llegar al poder canonizaría un núcleo de un nuevo modelo de “ser ciudadano” y, como resultado, reproduciría la lógica de exclusión y marginación [que ella rechaza] (Park, 2013, 64).

Esta idea nos indica lo que resulta del juego heterotópico que está articulando la materia del capítulo, ya que todo lo presentado se distribuye según una relación llena de espejismos que nos lleva más allá del terreno del que emergen ambas perspectivas. Entre ellas Matilda fluye sin detenerse, desarrollando una mirada interior y propia que va a conservar de aquí en adelante. Aún más, su autonomía se refleja también en la de Joaquín que, en otros momentos, ha radicado en los mismos círculos y ha elegido también el espacio en blanco que le proporciona, en su caso, la fotografía.

En el quinto capítulo, “La Diablesa”, la estrategia heterotópica actúa para desarticular el escenario modelo que representa la novela *Santa* de Francisco Gamboa. La estructura de sentido proporcionada por la presencia del texto referencial es abundantemente desplazada y comentada. El personaje de Matilda-Diablesa crítica y fisura la figura de Santa, tendencia que se extiende a todos los espacios que rodean a los personajes. El burdel, espacio del envilecimiento para *Santa*, se vuelve en nuestra novela un lugar de vanguardia artística donde la desnudez y la sexualidad representan una materia prima reflejada en las creaciones que allí se representan. Así, la prostituta no es tributaria de los hombres o de la mirada ajena, sino que se vuelve dueña de su cuerpo y de su sexualidad en su voluntad experimental de crear. En una palabra, se vuelve participativa y productora, como el espacio que la recibe.

Así, el juego heterotópico deshace las categorías de la decencia en beneficio de otras que, sobre el modo exploratorio de la parodia, son mucho más abiertas en todos los sentidos. Esto es así hasta tal punto, que el lugar de

la perdición por excelencia – social, histórica, moral – se vuelve, esta vez, un espacio de salvación y de libertad para Matilda.

En el sexto capítulo, “Un mapa”, las estrategias heterotópicas se concentran en la pintura de la ausencia que representan el desierto y la ciudad fantasma de Real del Catorce. La experiencia de Matilda es aquí casi inexistente y refleja la representación apenas alusiva del decenio revolucionario.

De nuevo, el relato pone en juego la relación entre textos históricos reales – sobre inversiones extranjeras e infraestructura minera -, narrativizados a través del personaje de Paul Kamàck, y la experiencia privada que los revierte en el relato. En el espacio inaprensible del desierto y en el tiempo inocuo del amor – de Paul y Matilda – todos los materiales históricos, e incluso novelescos, son evacuados, ya que ambos personajes han elegido borrarlo todo, es decir, salirse de cualquier estructura de sentido, lo que se ilustra muy bien en el episodio en el que, después del suicidio de Paul, Matilda quema todas sus pertenencias, a excepción de una tela de seda que representa su pasado: “[lo] único que ha conservado entre las manos es la seda púrpura, seis metros. Tarda tres días enteros en desenredar los hilos uno a uno y dejarlos entretrejerse luego en las madejas de aire” (Rivera Garza, 1999: 171). En nuestra lectura, esos hilos representan a la vez la herencia de Paul, quien le ofreció su vida y también, y puesto que se trata del personaje principal, el relato entero: ella elige desestructurarlo y después pierde su interés por él y deja para otros la tarea de realinearlos. Ella ya ha escapado.

Este segmento está animado por una política heterotópica, ya que todo lo construido en esta experiencia del desierto se descompone: por una parte, el relato histórico pierde toda relevancia narrativa y, por otra, el relato privado, al ubicarse en un espacio en blanco, se niega también a ser contado, lo que le hace también perder consistencia. De hecho, nadie va a creer a Matilda sus diez años pasados en la nada, lo que la lleva finalmente a su encierro y reclusión en el manicomio.

En el séptimo capítulo, “Un método sin puertas”, se regresa al presente de la narración cuando Joaquín, después de re-acordar el relato biográfico de Matilda, elige llevársela de regreso a la ciudad capitalina a vivir libremente en la casa heredada de sus padres. Lo que nos interesa subrayar aquí es que este regreso concentra en sí una serie de movimientos entre lo de afuera y lo de adentro, lo que termina por revertir la función de varios elementos del texto. En efecto, el penúltimo segmento del texto expone una doble perspectiva que se autorefleja: la primera concierne al proyecto de vida de los dos compañeros, mientras que la segunda expresa un movimiento al contrario, es decir, la imposibilidad de dicho proyecto. De aquí se desprende la noción de que utopía y desencanto, locura y cordura van a la par, lo que se resuelve últimamente por una última separación. Por un lado, el capítulo se abre con la mirada saturada de Joaquín y Matilda, es decir, esa mirada alterna que vacía el espacio de afuera en beneficio del espacio interior, inasible. Esto se traduce, de antemano, en el relato de su paseo por las calles de México, en el que el paso de los años equivale a una repetición de lo mismo:

En 1921, al caminar por la ciudad, las cosas no son muy distintas para [Matilda y Joaquín]. Saben el nombre del presidente, y recuerdan que es manco. Saben que hay grupos de jóvenes maestros en algunos rincones del país propagando lecciones de gramática e higiene. Matilda sabe que hay anarquistas en la capital y en otros centros industriales tratando de formar sindicatos [...] La palabra justicia es de moda, la palabra igualdad, la palabra progreso [...] avanzando tentativamente sin dirección alguna en realidad, *Matilda y Joaquín son dos notas que desafinan en el concierto de la nueva ciudad; juntos sólo se concentran en otras cosas* (Rivera Garza, 1999: 174)³⁰.

Esta larga cita es muy elocuente, pues notamos que las palabras que antes designaban lugares o personas muy puntuales han perdido toda significación particular, toda referencialidad. Alineadas así, construyen una realidad anónima que refleja la reiteración de lo mismo, una contextualidad histórica de la cual sólo quedaría el esqueleto, la estructura genérica; un escenario modelo de la modernidad mexicana casi tautológico, sin ninguna substancia. Esta vacuidad histórica parece ilustrar, por ejemplo, el cambio de enseña del prostíbulo donde trabajó Matilda, que pasa de llamarse *La Modernidad* a llamarse *Progreso* veinte años después. Al vaciar de tiempo al espacio emblemático de la Historia, es decir, de su causalidad orientada hacia el futuro, hace que este espacio sin tiempo pierda, de una forma u otra, su sentido.

Así, cuando el espacio de afuera perdió toda sustancia puntual, el espacio interior, que encarna la casa de Buitrago, resulta completamente despojado de su contenido histórico: todo el lujoso amueblamiento, que

³⁰ El énfasis es nuestro.

representa el pasado burgués y lo que este significa se quema y es reemplazado por las series fotográficas de Joaquín, que proyectan una visión heterodoxa de la realidad. Sin embargo, Buitrago no escapa a sus cuestionamientos, sigue buscando un punto de reconciliación que justamente no le proporciona este “vivir fuera del mundo” que le ha perseguido hasta aquí:

Busca el centro de todo, el nudo primigenio que mantiene a todas las otras sogas en su lugar, pero no lo encuentra. La estructura es caprichosa y obedece solo a sus propias reglas. No hay principio, no hay final. Un pantano lleno de huesos (1999:182).

En otras palabras, este movimiento hacia el interior no libera a Joaquín de su malestar, ya que al poner a “una loca en [su] casa para que la casa fuera distinta” (Rivera Garza, 1999: 197) no consigue escapar de su soledad.

El relato se cierra cuando Matilda elige refugiarse de nuevo en el manicomio después de haberse vaciado de todas las palabras de su vida, ya que para ella el silencio de la locura constituye el último espacio de libertad en el cual quiere descansar. El manicomio, presentado inicialmente como espacio de contención, se convierte finalmente en un espacio abierto a su marginalidad, fuera de todo otro proyecto. Joaquín encuentra consuelo en su arte, ya que se une al grupo de los Estridentistas en el Café de Nadie.

El último capítulo, “Vivir en la vida real del mundo”, se presenta de entrada como un *collage* entre diferentes fuentes narrativas relativas a los pacientes del manicomio. Lo que nos interesa subrayar aquí es que la novela se cierra justamente en este retablo de la dimensión heterogénea que proporciona la locura; heterogénea e indecible. Es esta una *locura performativa* porque se

presenta como último lenguaje, una configuración del sentido que no puede sintetizarse ni realmente entenderse, pues sólo se puede mostrar tal cual en toda su diversidad. Así, el lenguaje de la locura, que finalmente gana todo el entramado novelesco, es la piedra clave de todo el proyecto narrativo y la raíz misma, desde esta perspectiva, del juego heterotópico que articula todos los materiales en acción.

En este caso, el capítulo se abre con la enumeración de ciertos casos cuya presentación mezcla justamente las fuentes de información. Por ejemplo:

Altagracia Flores de Elizalde cree que una pistola cuesta treinta mil pesos y una hacienda sólo cincuenta. *Imaginación excéntrica*. Ama de casa en Aguascalientes.

Esperanza Garduño cree que todo empezó con el abandono de su esposo y una conspiración familiar, pero también está convencida de que la pérdida de la razón y de la mitad del paladar se debe a la brujería y al socialismo (Rivera Garza, 1999: 199)³¹.

Aquí, nos parece evidente que la alineación de información funde a la vez las voces de los pacientes y la de los médicos, lo que construye un texto que muestra y que esconde su sujeto al mismo tiempo; un texto que integra finalmente la alteridad sin buscar otra forma de exposición. En efecto, esta forma casi tautológica de capturar una realidad fuera de la lógica por mediación del lenguaje designa también su límite, ya que se trata de exponer una realidad apenas palpable por los medios de la razón.

Matilda está también incluida en dicha enumeración. Se relata una última anécdota de su vida fuera de la institución, se detalla su diagnóstico, escrito en

³¹ El énfasis es de la autora.

cursiva, y se ofrecen unos “escritos” en los que se menciona que ya “nada la hace llorar. Con el tiempo ha aprendido a reírse de todo” (1999: 200). Esta burla final, que se cierra con el silencio voluntario de la protagonista y con la reiteración de la pregunta inicial - ¿Cómo se convierte uno en una loca? -, parece resonar en su expediente, que ocupa la última página del texto. Las informaciones negativas que contiene parecen justamente burlarse del sujeto entero, histórico, parcial y ficticio del cual no queda ninguna impronta en este papel oficial. Esta desproporción está señalada por la yuxtaposición heterotópica de varios textos que acumulan información sin lograr nunca abarcar a su sujeto.

CONCLUSIÓN

A lo largo de esta memoria hemos tratado de demostrar de qué forma Cristina Rivera Garza, en *Nadie me verá llorar* (1999), manipula un material histórico “oficial” a través de una trama que lo pone en tela de juicio, organizándolo según una poética del espacio narrativo y novelesco muy singular. Es desde esta perspectiva desde la que hemos observado el relato a partir de sus cronotopos, a fin de constatar cómo se vinculaban los espacios privados de sus personajes con el tiempo de la Historia que les sirve de escenario. Por otro lado, hemos propuesto la idea de una política heterotópica como motor del relato para poner de relieve la naturaleza heterogénea del telar narrativo, donde todo se ve reflejado y desplazado en razón de la multiplicidad de las narraciones permeables que se dan el relevo.

Más precisamente, en el primer capítulo, nuestro estudio ha recorrido el *contenido* de la novela de Rivera Garza. Basándonos en una herramienta teórica propuesta por Bakhtine, hemos analizado el entramado novelesco a partir de la descripción de sus cronotopos más relevantes con la idea de observar cómo el destino de los personajes principales se despliega en el gran tiempo de la Historia en el texto.

Así, nuestro análisis ha considerado cómo la obra evoca un cambio epistemológico que corresponde al surgimiento de la modernidad en el paisaje mexicano de los albores del siglo XX, lo que se sitúa sin duda en el texto. Este constructo ideológico oficial, es decir, legitimado desde el poder, se agrieta con las acciones de los personajes principales de la novela, Joaquín Buitrago y

Matilda Burgos, cuando, desde sus espacios privados, van a contrapelo de los parámetros ideológicos que rigen su época, lo que desvela el juego de recuperación histórica que se construye en la obra.

En otras palabras, en el cruce del tiempo de la Historia y de los espacios privados tal como se presentan en la novela, hemos observado que los personajes luchan contra el determinismo y el olvido de la Historia con respecto a sus destinos. Dicho lo anterior, el texto está articulado por una serie de estrategias narrativas que evidencian justamente la complejidad cronotópica representada por estos últimos, y que se traduce finalmente por la construcción narrativa de varios espacios de negociación histórica, lo que pone de relieve el *motivo* fotográfico al romper la opacidad histórica tal como se presenta de antemano en la obra.

En nuestro segundo capítulo, hemos presentado la noción de heterotopía a fin de poder caracterizar las particularidades formales de la novela de Rivera Garza. Siendo esta una obra que se funda sobre la representación de la Historia mexicana en los albores del siglo XX, hemos notado que dicha representación no sigue una organización convencional.

En primera instancia se señaló la presencia de ciertos espacios heterotópicos en la economía de la novela. Estos espacios, que se apartan de los demás lugares retratados, reflejan también todo el material histórico y biográfico que los rodea, aunque de forma muy peculiar, pues yuxtaponen en su seno varios niveles de sentido. Nuestro análisis también ha constatado que estos espacios desvían las estructuras del sentido que pretenden representar

porque los tiempos y los espacios se ven desposeídos de su sentido primigenio, lo que instituye de antemano una relación crítica entre ellos y las estructuras históricas oficiales que normalmente los contienen. Es decir, estos espacios se presentan como espacio de negociación histórica en el relato.

En un segundo momento de dicha sección, hemos analizado cómo la novela en su totalidad está movida por una política heterotópica que remite a la complejidad del telar narrativo mismo. En efecto, al proceder al análisis de los diferentes capítulos que conforman la obra, y que presentan cada vez un núcleo narrativo determinante con respecto al texto general, hemos podido comprobar que son contruidos por varias narraciones, o varios puntos de vista que se dan el relevo y que se relacionan, contagiándose los unos a los otros.

Esta observación no nos parece inocente en la medida en que la novela se refiere a un momento epistemológico marcado por una voluntad de excluir y contener a los individuos peligrosos a fin de preservar un orden al interior de la sociedad sana. Así, cuando toda la reflexión histórica que gana el terreno novelesco surge del manicomio, es decir del lugar de contención por excelencia, uno queda a la espera del desastre.

Entonces, esta soledad terca del loco, del excluido, que sin embargo lucha con sus propios medios – *nadie me verá llorar* –, viene a imponerse en un relato que pone de relieve y explora el hecho de “ver sin ser visto” (Rivera Garza, 1999: 154). De tal forma que podemos pensar que la política heterotópica que mueve el relato corresponde justamente a esta representación de un lenguaje de la locura en el texto, la locura que abarca aquí la

heterogeneidad constitucional e irreductible de cada sujeto fuera de todo determinismo. En este sentido, Shoshana Felman sostiene que la locura y el texto literario tienen este parentesco de presentar/narrativizar justamente esta “résistance de la chose à l’interprétation” (Felman, 1978: 349). Creemos que la política heterotópica del relato, al romper el encerramiento entre las categorías y los individuos, y por lo tanto de las narraciones, trabaja en el mismo sentido que la *locura performativa* de Matilda, la cual trastoca todos los espacios que atraviesa, tal como pudimos observarlo en el desarrollo de nuestro análisis.

De cierta forma nos parece interesante constatar esos fenómenos ya que remiten al propósito original de una novela que pretende retratar un momento histórico impregnado por la modernidad desde el punto de vista de la posmodernidad. En efecto, notamos forzosamente que esta doble perspectiva epistemológica está concentrada en el personaje emblemático de la obra, Matilda Burgos, ya que esta totaliza todos los signos de su tiempo, al mismo tiempo que los subvierte. Esta acumulación totalizadora muy al gusto de la modernidad parece evidente cuando vemos que el relato narra cómo ella fue una mestiza pobre en el campo, una señorita decente en la capital, una obrera, una contestataria, una prostituta, una artista, una amante, ya heterosexual, ya homosexual, una esposa, una creadora, una actriz etc. De hecho, todos esos lugares por los cuales transita la determinan justamente como persona licenciosa desde la mirada homogeneizante de la sociedad porfiriana, lo que le vale su encerramiento. Pero al mismo tiempo, la ilustración de tal diversidad se hace desde el sitio arriesgado e improbable de la locura, es decir, desde el

espacio por excelencia de la deslegitimación. Como Matilda repite *ad nauseam* en el relato: “pero yo estoy loca [...] así que no me crea. No me crea nada” (Rivera Garza, 1999: 59), se podría considerar que la locura de Matilda, más performativa y social que patológica, remite justamente a su dimensión de personaje posmoderno, ya que sugiere y subvierte lo que presenta, doble movimiento que caracteriza también a la narrativa posmoderna, según Linda Hutcheon (1993). En este sentido, nos parece que en *Nadie me verá llorar*, más que una historia de la locura, se retrata la Historia vista y formulada desde el lenguaje de la locura, que la heterotopiza, lo que señala fuera de toda duda la posmodernidad de la novela que hemos estudiado. Como hemos visto, dicha estrategia narrativa permite indagar en la autoconsciencia de los personajes, en este caso, en su ser histórico y, por lo tanto, construido.

Como construcción epistemológica autoconsciente, estos relatos apuntan hacia una revisión crítica de los espacios culturales en los cuales se mueven. En decir, se integran en la obra para invitar al lector a una *reflexión* política, ya que el texto en sí presenta un espacio abierto, inhabitable, que ya no está en condición de generar una simple *reacción* política. En este caso, el hecho de que *Nadie me verá llorar* ponga de relieve las vidas cotidianas y no emblemáticas de sus personajes encima del substrato histórico, a fin de adentrarse en el difícil ejercicio de capturar *la tentativa hipótesis de lo real* que siempre se escapa, lo designa justamente como relato representativo del espítome posmoderno.

Este último comentario nos remite al resto de la obra de Cristina Rivera Garza, pues los diferentes textos de su corpus parten también de esta plataforma posmoderna. De hecho, la mayoría del corpus crítico sobre la obra de la autora³² apunta justamente a su extraña forma de tratar los diferentes temas que manipula. Rivera Garza no construye una literatura *habitable*, ya que tiende siempre hacia el ángulo más arriesgado, más difícil, que rechaza todo tipo de cristalización. Al situarse entre varios géneros literarios (que transgrede alegremente), notamos que sus temas son siempre multifacéticos, que sus personajes se transfiguran – se desdoblan, cambian de sexo, desaparecen etc. -, que la ficción se mezcla con la teoría, la traspasa o la subvierte. Por esto nos pareció interesante proponer una lectura de su novela desde la idea de una política heterotópica. Dicha lectura considera el texto literario como espacio conformado según una estrategia que tiene una función dada - la de suspender, neutralizar o revertir el sentido (Foucault, 2001) – y cuya aplicación es muy diversa. Esta noción revela, en nuestra opinión, la manera de pensar el texto que Rivera Garza ha concebido en sus obras y ensayos. Por otro lado, nos permite también pensar el contenido y la forma literaria de estas obras contemporáneas que narrativizan una autoconsciencia epistemológica propia de la posmodernidad. Finalmente, la noción de heterotopía nos ha permitido hacer una lectura homogénea de todos los fenómenos descritos hasta ahora por la crítica de manera independiente.

³² Referirse por ejemplo a la recolección de ensayos editada por Oswaldo ESTRADA (2011).

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLEYRA, Angélica, "En busca de las respuestas de los más débiles, los desquiciados", México, *La Jornada*, no. 5248, 7 de septiembre 1999, p. 26.
- BACHELARD, Gaston, 2004 [1957], *La poétique de l'espace*, Paris : Quadrige (PUF).
- BAKHTINE, Mikhaïl, 2003 [1978], *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard (Tel).
- BAUTISTA BOTELLO, María Ester, 2006, "Escritura como re-visión: imágenes y memoria en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza ", *ConNotas. Revista de crítica y de teoría literarias* N° 6-7, México: Universidad de Sonora, pp. 27-37 [en línea, www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option=com_rokdownloads&view=file&Itemid=77&task=download&id=75, consultado el 05-02-2015].
- BENJAMIN, Walter, 2008, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris: Gallimard (Folioplus Philosophie).
- BENJAMIN, Walter, 2012, *Petite histoire de la photographie*, Paris : Allia.
- BENJAMIN, Walter, 2000, *Oeuvres III*, Paris: Gallimard (Folio essais), 2000.
- BOISSIÈRE, Anne, Diciembre 2003, " La reproductibilité technique chez Walter Benjamin ", *DEMéter*, Décembre, France : Université de Lille-3, [en línea, demeter.revue.univ-lille3.fr/copie/boissiere.pdf, consultado el 05-02-2015].
- CADAVA, Eduardo, 1997, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton: Princeton University Press.
- COMTE, Auguste, *Système de philosophie positive. Statistique sociale*. Paris: Carilian-Goeury et V. Dalmont, 1852 [versión en línea numerizada por Google, http://google.ca/books?id=VL5aAAAAYAAJ&pg=PR3&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false, consultado el 10-02-2015].
- CRUZ JIMÉNEZ, Encarnación, 2010, "El arte de novelar de Cristina Rivera Garza", Memoria de maestría en Artes, Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, [en línea, <https://cdr.lib.unc.edu/indexablecontent/uuid:97921fab-1d0a-4323-b7f9-93f4e6826e6c>, consultado el 05-02-2015].
- DEBROISE, Olivier, 1994, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México: CONACULTA (Cultura contemporánea de México).

- DE LOS SANTOS URIAS, Ilse Stephanie e Ismael Miguel RODRÍGUEZ, 2011, "La Imagen Dialéctica: la figura de Joaquín Buitrago en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", Memoria de Veranos de la Investigación Científica UG, México: Universidad de Guanajuato, ISBN 978-607-441-155-3, p. 1000-1008.
- DIAS, Nélia, 1994, "Photographier et mesurer: les portraits anthropologiques", Romantisme no. 84, pp. 37-49, [en línea, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1994num_24_84_5950, consultado el 05-02-2015].
- ECO, Umberto, 1979 [1965], *L'œuvre ouverte*, Paris : Éditions du Seuil (Points-Essais).
- ESTRADA, Oswaldo, 2011, "De putas y locas...o de la historia y ficción en la obra transgénica de Cristina Rivera Garza" en, Monographic Review/ revista Monográfica no. 2: Hysteria, Hallucination and Madness in Hispanic Literature, USA: Texas Tech University, p. 149-164.
- FELMAN, Shoshana, 1978, *La folie et la chose littéraire*, Paris: Éditions du Seuil (Pierres vives).
- FOUCAULT, Michel, 1993 [1966], *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard (Tel).
- FOUCAULT, Michel, 2001 [1967], « Des espaces autres » in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris: Gallimard (Quatro), pp. 1571-1581.
- GAMBOA, Francisco, 2002 [1903], *Santa*, México: Editorial Época (Nuevo talento).
- GANTÚS, Fausta, 2008, "La inconformidad subversiva: entre el pronunciamiento y el bandidaje. Un acercamiento a los movimientos rebeldes durante et tuxtepecanismo, 1876-1888", Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, México: Universidad Autónoma Nacional de México, no. 35, enero-julio, pp. 49-74.
- HERRERA, Jorge Luis, 2005, "El amor es una reflexión, un volver atrás. Entrevista con Cristina Rivera Garza", Universo del Búho 60, México: René Avilés Fabila, pp.48-50 [en línea, <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/60/herrera60.pdf>, consultado el 05-02-2015].
- HIND, Emily, 2003, *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- HIND, Emily, 2006, "Hablando históricamente: la ciencia de la locura en *Feliz Nuevo siglo Doktor Freud* de Sabina Berman y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", Literatura mexicana, [en línea, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/26526>, consultado el 05-02-2015].

- HUTCHEON, Linda, 1993, "La política de la parodia posmoderna", Cuba: *Criterios*, p. 187-201.
- JUIGNET, Patrick, 2015, "Michel Foucault et le concept d'épistémè", site *Philosophie, science et société*, [en línea, <http://www.philosciences.com/Nouvelles/GFoucault.html>], consultado el 03-05-2015].
- KRACAUER, Siegfried, 1995, *The Mass Ornament. Weimar essays*, Cambridge: Harvard University Press.
- LEMUS, Rafael, 2011, "La novela después de la teoría", México: *Letras libres*, [en línea, <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-novela-despues-de-la-teoria>], consultado el 05-02-2015].
- MAGAÑA FRANCO, Elena Alicia, 2004, "Diálogos subversivos: ficción e historia en *Nadie me verá llorar*", Memoria de maestría en Literatura Hispanoamericana, México: Universidad de Colima, [en línea, http://digeset.ucol.mx/tesis_posgrado/Pdf/Elena_Alicia_Maga%C3%B1a_Franco.PDF], consultado el 05-02-2015].
- MCHALE, Brian, 1987, *Postmodernist fiction*, Londres: Routledge.
- OLLÉ-LAPRUNE, Philippe, 2007, *Cent ans de littérature mexicaine*, Paris: Éditions de la Différence.
- PALAIISI-ROBERT, Marie-Agnès, 2010, "La Révolution mexicaine vue depuis l'exil. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *Lectures du genre* no. 7 : Genre, canon et monstruosités, Décembre, France : Université de Toulouse, pp. 43-49 [en línea, http://lecturesdugene.fr/lectures_du_genre_7/palaisi-robert.html], consultado el 05-02-2015].
- PARK, Jungwon, 2013, "Manicomio y locura: revolución dentro de la Revolución Mexicana en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *Anclajes* vol. 17, no. 1, Santa Rosa: Universidad de la Pampa, pp. 55-72 [en línea, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S185146692013000100004&lng=en&nrm=iso&tlng=en], consultado el 06-02-2015].
- PIMENTEL, Luz Aurora, 2005 [1998], *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI editores.
- POOLE, Deborah, 1997, *Vision, Race and Modernity. A visual Economy of the Andean Image World*, Princeton: Princeton University Press.
- REYES LANDA, Roberto, 2009, "Resistencia campesina en Misantla, Veracruz: los totonacos contra el servicio militar y las individualización de las tierras en el siglo XIX", *Ulúa. Revista de Historia y Cultura* no. 14, Julio-Diciembre, México: Universidad Veracruzana, pp. 75-119 [en línea, http://revistas.uv.mx/index.php/ulua/article/view/1311/pdf_93], consultado el 10-02-2015].

- RIVERA GARZA, Cristina, 2004 [1999], *Nadie me verá llorar*, México: Tusquets (Andanzas)
- RIVERA GARZA, Cristina, 2005, *Los textos del yo*, México: Fondo de cultura económica.
- RIVERA GARZA, Cristina, 2010, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, 1910-1930*, México: Tusquets (Centenario).
- RUFFINELLI, Jorge, 2008, "Ni a tontas ni a locas: notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar", *Nuevo texto crítico* vol. 21, Estados Unidos: Stanford University, pp.33-41 [en línea, <http://www.stanford.edu/depts/span-port/cgi-fin/files>, consultado el 09-2012].
- RUFFINELLI, Jorge, 2008, "Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964", *Nuevo texto crítico* vol. 21, Estados Unidos: Stanford University, p. 21-32, [en línea, <http://www.stanford.edu/depts/span-port/cgi-fin/files>, consultado el 09-2012].
- SACRISTÁN, Cristina, 2009, "La locura se topa con el manicomio. Una historia por contar", *Revista Cuicuilco* no. 45, Enero-Abril, México: ENAH, pp. 163-189 [en línea, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35112428008>, consultado el 05-02-2015].
- SEKULA, Allan, 1986, "The Body and the Archive", *October*, USA: MIT Press, Vol. 39 [en línea, <http://chnm.gmu.edu/courses/magic/sekula.pdf>, consultado el 05-02-2015].
- WILLIAMS, Raymond L., y Blanca RODRÍGUEZ, 2002, *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta eso*, 2010, editado por Oswaldo ESTRADA, México: Ediciones Eón, University of North Carolina at Chapel Hill y UC-Mexicanista.
- Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*, 2010, Monserrat SÁNCHEZ SOLER et *allí*, México: CONACULTA.