



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

**La construcción del personaje femenino a partir de
la voz narrativa y la memoria en *Nadie me verá
llorar* de Cristina Rivera Garza**

Tesis que para optar el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Berenice Itzel Bolaños Franco

Asesora:

Mtra. Jocelyn Martínez Elizalde

Ciudad Universitaria
CD.MX.

2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Itzel, por supuesto.

A quienes soltaron mi mano y me dejaron caer.

A quienes no quisieron ser parte de mi vuelo.

A quienes se quedaron en el camino
y decidieron formar parte de mi olvido.

A los ausentes, a mis fantasmas, a mis muertos.

Porque tuve que tocar el suelo para (re) construirme.

Si para recobrar lo recobrado
debí perder primero lo perdido,
si para conseguir lo conseguido
tuve que soportar lo soportado,

si para estar ahora enamorado
fue menester haber estado herido,
tengo por bien sufrido lo sufrido,
tengo por bien llorado lo llorado.

Porque después de todo he comprobado
que no se goza bien de lo gozado
sino después de haberlo padecido.

Porque después de todo he comprendido
por lo que el árbol tiene de florido
vive de lo que tiene sepultado.

Francisco Luis Bernárdez

Los débiles se quedan siempre. Es preciso saber huir.

Xavier Villaurrutia

Agradecimientos

Después de darle a “pato el pez” cada jueves un sándwich de mermelada, de días de té de frambuesa, noches de insomnio, después de años de decisiones acertadas y no tan acertadas, de caerme y levantarme, es posible terminar un ciclo de formación académica y, por supuesto, de experiencia de vida. Afortunadamente tengo a las personas necesarias a mi lado, quizá no me alcance la vida ni las palabras para agradecer su permanencia y apoyo durante todo este proceso pero sin duda tienen todo mi amor y mi lealtad. Gracias a la vida que me ha dado tanto.

Agradezco a mis padres Roberto y Pilar quienes a lo largo de los años, con su guía, disciplina y regaños pero sobre todo infinito amor, han hecho de mí la mujer fuerte que soy. Aunque no entienden muy bien qué es lo que hago, agradezco que me dejen emprender mi vuelo. Gracias por los principios y valores enseñados, por mantener a esta familia rota unida.

A mi hermana Zaida, por la complicidad, la lealtad, el amor y el deber de hermana. Porque desde tu mundo me has enseñado que la vida a veces se trata de tomarla por los cuernos y continuar. Por los abrazos y los silencios, por aceptarme y por estar cada día más cerca.

A mi hermanita Mali, porque desde la distancia siempre estás al pendiente.

A mi abuela Queta, eres mi segunda mamá. Gracias por todos los años de cuidado, por guiarme, por tu fortaleza, por tu entereza y por creer en mí.

A mi asesora de tesis Jocelyn Martínez. Por creer en mí y darme la confianza y el apoyo desde el primer día; por aceptarme y guiarme en este proceso, de verdad que personas como tú hay muy pocas. Agradezco tu compromiso con mi persona, por estar al pie del cañón y motivarme.

A mis lectores: Jorge Muñoz, Armando Velázquez, Raquel Mosqueda y Adriana de Teresa. Por sus inigualables aportaciones, comentarios y mejoras a este trabajo.

Agradecimientos infinitos a Aniko Becerra. Voy a necesitar más de una vida para pagarte cada momento de complicidad y de apoyo. Gracias por tanta lealtad, por permanecer, por darme tu mano y levantarme, por las lágrimas y los abrazos. Por las chelas, por los días que estuvimos corrigiendo este trabajo, por hospedarme en tu casa y enseñarme que la familia va más allá de un lazo de sangre. Ojalá la vida nos conceda muchos años más juntas.

Gratitud infinita a lo mejor que me dejó la carrera y la vida:

A Dalia Castillo por la lista de cosas que tengo que hacer para ser feliz que me escribiste una tarde de mayo. Por los días de papas con queso, por tu amor y tu lealtad, por escucharme. Gracias por permanecer, por los años y el apoyo.

A Isela Valencia por las sonrisas, por darme un espacio en tu corazón enorme, por mi dibujito de la bicicleta. Gracias por estar y escaparte conmigo a Guadalajara y al mar.

A Valeria Ramírez por los secretos confesados, por la confianza. Por esa tarde en un salón de la facultad en el que supe que la lealtad va más allá de la distancia.

A Karen Albarrán por los días de clases de español, por la amistad más allá de clases. Por la lealtad y esa tarde en Coyoacán en la que nos hicimos cómplices.

A Jacob Medina por las canciones de Silvio, las cocas de cereza, las clases compartidas, la complicidad de los años, la amistad infinita y la lealtad. Por quedarte, por permanecer, por creer en mí. My friend, algún día encontraremos la respuesta a “¿Cómo es posible que el amor de mi vida no me conozca?”

A Selene Sandoval, mi mamá pato. Por la amistad, la complicidad, el apoyo y por ser motivación cada fin de semana en Palacio. Por leer y guardar mis letras en esos tickets. Por los conciertos compartidos y los que nos faltan.

A Carla con “C”. Gracias infinitas por aventurarte conmigo, por cumplirme el capricho y enseñarme que la lealtad y la amistad no sólo se miden en años. Por escucharme, por entender mis silencios y la complicidad que nos ha dejado el Diccionario.

Agradezco también a mis demás amigos, compañeros de vida y familia, tienen un cachito de mi corazón: Diana Ramírez, Natalia Domínguez, Cristina Estrada, Andrés Cantón, Iván Galicia, Adonai Uresti y Christian Gómez.

Por último, este trabajo se realizó gracias a la beca otorgada por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México por mi participación dentro del proyecto PAPITT (IN400616) “Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX, en línea”, dirigido por la Dra. Pilar Mandujano en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I. HACIA UNA CONTEXTUALIZACIÓN LITERARIA DE <i>NADIE ME VERÁ LLORAR</i> DE CRISTINA RIVERA GARZA.....	13
1.1. Cristina Rivera Garza y su producción literaria.....	13
1.2. <i>Nadie me verá llorar</i> ante la crítica.....	19
1.3. El entorno literario de <i>Nadie me verá llorar</i> y la novela histórica de fin de siglo.....	25
CAPÍTULO II. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO EN <i>NADIE ME VERÁ LLORAR</i>	33
2.1. Construcción espacial y temporal del relato.....	34
2.2. La figura del narrador y la voz narrativa.....	42
2.3. Características de los personajes literarios.....	47
2.4. Matilda Burgos.....	50
2.4.1. Matilda vista por Joaquín Buitrago.....	51
2.4.2. Matilda en Papantla.....	54
2.4.3. Matilda y la idea de progreso. Ciudad de México.....	57
2.4.4. Matilda prostituta o “La Diabla”. La Modernidad.....	62
2.4.5. Matilda enamorada. Real de Catorce, San Luis Potosí.....	70
2.4.6. Matilda loca. La Castañeda.....	72
2.5. Diamantina Vicario.....	76
2.5.1. Diamantina vista por Joaquín Buitrago.....	77
2.5.2. Diamantina vista por Matilda.....	78
2.6. Ligia “La Diamantina”.....	79
2.7. Alberta.....	81

CAPÍTULO III. EL PAPEL DE LA MEMORIA EN <i>NADIE ME VERÁ LLORAR</i>	85
3.1. Memoria y narración en <i>Nadie me verá llorar</i>	87
3.1.2. La memoria en Matilda Burgos.....	94
3.1.3. La memoria en Joaquín Buitrago.....	98
3.1.4. La memoria compartida. La construcción de Diamantina Vicario a partir de Matilda Burgos y Joaquín Buitrago.....	101
3.2. El olvido en <i>Nadie me verá llorar</i>	103
CONCLUSIONES.....	116
BIBLIOGRAFÍA.....	122
HEMEROGRAFÍA.....	126

Introducción

Hablar de la producción literaria de la última década del siglo XX en México implica mencionar los acontecimientos socioculturales y económicos en el país y el mundo, por ser parte del contexto en el que se desarrollaron los escritores y por lo tanto su obra. De manera breve, puedo mencionar que lo único certero era que un siglo llegaba a su fin, pues se carecía de un sistema o estructura internacional como consecuencia de la Primera y Segunda Guerra Mundial; además de la tensión política, social, militar y económica entre Estados Unidos y la Unión Soviética que concluyó en 1991, con el posicionamiento del primer país como gran potencia mundial. Si bien es cierto que el capitalismo no pasaba por su mejor momento, también es un hecho que del comunismo soviético no había quedado casi nada. De aquí la necesidad de reinventar, indagar, cuestionar y renovar lo que se había dicho y hecho en la literatura:

El impulso de romper los límites, de instaurar un nuevo canon, de reinventar la escritura, de apelar a un nuevo lector, de reconocer el pensamiento arraigado en las ciudades, de asistir y testimoniar la pérdida de coordenadas en el espacio urbano, de indagar en la historia y en la intrahistoria, de penetrar en la sociedad de consumo, en la música, en el periodismo, en los poderes, en las nuevas clases, y condiciones sociales, de aprovechar todo tipo de discurso y legitimarlo en la literatura, de intentar con la moda retro un retorno a estéticas del pasado enviándolas, parodiándolas o cuestionándolas, y de transmitir la desromantización de la vida cotidiana, se convierten, entre otros, en los temas y preocupaciones más frecuentes de la reciente narrativa y de diversas formas expresivas de nuestro país y de los países latinoamericanos de los últimos lustros¹.

En México, sucesos como el Tratado de Libre Comercio y la rebelión de Chiapas en 1994 acontecen alrededor de escritores en su mayoría nacidos a mediados de los años cincuenta y los años sesenta, quienes comparten además la experiencia común de ser la primera generación que ha crecido con la televisión y la novedad que representa el internet. Juan Coronado señala que esta

¹ Luz Mery Giraldo, “Fin de milenio y la escritura del vacío” en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Karl Kohut, editor, Vervuert, Madrid, España, 1997, p.43.

generación nace:

[...] con gritos y sombrerazos a la vieja usanza y con pisadas fuertes e insolentes, según los nuevos estilos. La inteligencia y la decisión ejecutiva los guía. Dejan atrás romanticismos de musas creadoras y trabajan. Abandonan conciencias sangrantes de redentores sociales y se dan a la tarea de crear una literatura sin adjetivos. Escriben, relatan, viven, se aburren, se divierten. Dejan caer la máscara de escritores víctimas de las circunstancias. Son optimistas con su propio pesimismo. Quieren triunfar porque se saben derrotados. Ven perfectamente la claridad del mundo oscuro. Llamam al oro, oro y a la mierda, mierda. Nacen solos y nacen en grupo. Crean alianzas y juegan en equipo o tiran los dados en la soledad de su alcoba².

Coronado agrega que el origen de estos autores está en la descomposición del sistema establecido en la revolución y la decadencia del porfiriato, el viejo orden ya no existe, por lo tanto, están en busca de nuevos caminos y, como en la mayoría de las generaciones, rechazan el pasado inmediato. El listado de autores nacidos en los sesenta que empiezan a publicar en los noventa es extenso, algunos de ellos son: Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Mario Bellatin, David Toscana, Álvaro Enrigue, Ricardo Chávez Castañeda, Vicente Herrasti, Jordi Soler, Alejandro Estivill, Héctor Toledano, Luis Humberto Crosthwaite, Guillermo Fadanelli, Ana Clavel, Rosa Beltrán, Ana García Bergua y Cristina Rivera Garza.

Es justamente sobre la última autora mencionada y la lectura de *Nadie me verá llorar* lo que motiva la presente tesis, con el objetivo de hacer una investigación específica que atienda la construcción de los personajes femeninos a partir de la voz narrativa y la memoria. La focalización en este eje temático se debe, en primer lugar, a que son ellas quienes predominan actoralmente durante la narración; en segundo lugar, no hay un estudio enfocado en la manera en que el espacio ficcional, el narrador y la memoria colaboran conjuntamente para la edificación de las actantes, por lo que la presente investigación tiene principalmente dos objetivos.

El primero es recurrir a algunos conceptos teóricos de la narratología que me lleven a analizar

² Juan Coronado, "Narradores mexicanos de fin de siglo" en *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas, 2011*. Vol. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2013, p. 166.

la manera en que los personajes femeninos se crean física, psicológica y socialmente. Así, nociones como la voz narrativa y los espacios ficcionales convergen de tal manera que, tanto la forma de actuar como su desenvolvimiento se verán dependientes del lugar o momento histórico en el que se encuentren dentro de la narración. En segundo lugar, busco destacar el papel de la memoria como un recurso que complementa su edificación, donde elementos literarios como la invocación y evocación de los recuerdos ayudan no sólo a crear la historia de manera paralela, sino que también ejerce como seleccionador de momentos de la realidad ocasionando un vacío que, como consecuencia; da paso al olvido.

Cabe mencionar que, a pesar de que *Nadie me verá llorar* es la primera novela reconocida de Cristina Rivera Garza, la más traducida y la más difundida, carece de estudios acerca de la manera en que todos los personajes femeninos se dibujan en la historia y de cómo su relación es totalmente dependiente del espacio ficcional en el que se colocan; así como la capacidad de seleccionar de la memoria, recuerdos que sean útiles para contar su historia, la historia de la novela. Con la intención de establecer un hilo conductor en el análisis de la presente tesis, y debido a que la autora tamaulipeca hace apenas unos años ha comenzado a ser rememorada en el ámbito literario, aspiro a que, sobre todo los capítulos correspondientes al análisis de la construcción de dichos personajes, sirvan como herramienta o guía de otro tipo de interpretación.

El contenido de este trabajo se divide en tres partes: contextualización literaria de *Nadie me verá llorar*; el análisis de la construcción de los personajes femeninos a partir de la voz narrativa y el espacio ficcional en el que se desenvuelven, y la manera en que la memoria y el olvido complementan esta edificación.

Por lo que el capítulo I de la presente tesis tiene la intención de poner sobre la mesa las críticas y la clasificación que ha recibido la autora a partir de la temática de su obra en general, con el fin de adecuar un entorno pertinente que facilite el análisis de la novela.

Dividido en cuatro apartados, el capítulo I abarca: 1. La producción literaria de Cristina Rivera Garza desde *La guerra no importa*, su primer libro de cuentos, hasta *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, su más reciente libro de ficción, 2. Cerrando el foco en la crítica literaria que ha recibido *Nadie me verá llorar* desde su publicación hasta los más recientes estudios respecto a ella; 3. La manera en que la Generación del Crack y la literatura de la frontera, ambos movimientos literarios en México de la década de los noventa, forman parte del entorno literario de la autora, y 4. Algunas nociones de lo que se conoce como nueva novela histórica basada fundamentalmente en autores como María Cristina Pons o María del Gesso Cabrera.

En el capítulo II se lleva a cabo gran parte del análisis de los personajes femeninos, a partir de los elementos narratológicos de voz narrativa y espacio ficcional, basado en autores como Luz Aurora Pimentel, Gérard Genette y Philip Hamon; con la intención de analizar la manera en que Matilda Burgos, Diamantina Vicario, Ligia “La Diamantina” y Alberta, todas figuras de esta obra, se construyen en la narración. Así, la división de apartados queda de la siguiente manera: 1. A partir de las nociones de relato y analepsis que aporta Gérard Genette abordo la construcción espacial y temporal del mismo, apoyada en la forma discursiva de la descripción basada en Pimentel, que permite señalar una ilusión de realidad en la que determinados espacios y contextos históricos ayudarán a ubicar de mejor manera a los personajes femeninos; 2. La figura del narrador y la voz narrativa; 3. Tomando como base a Philippe Hamon y Angélica Tornero señalo una serie de características que poseen los personajes literarios de acuerdo con su importancia en la historia; los apartados del 4 al 7 corresponden al análisis como tal de los personajes femeninos más importantes de la obra —Matilda Burgos, Diamantina Vicario, Ligia “La Diamantina” y Alberta— a partir de los puntos anteriores.

El capítulo III tiene la intención de establecer una relación de la noción de memoria-imagen con el olvido en la novela, como formas complementarias de la construcción de los personajes

femeninos. Consta de dos apartados: 1. Memoria y narración basada en Henri Bergson y su noción de memoria-imagen, así como la manera en que formas narrativas como la invocación y la evocación de las que hablan Salvador Elizondo y Adriana de Teresa; 2. El olvido tomando como base únicamente a Marc Augé y tres figuras: la del retorno, la del suspenso y la del (re) comienzo, las cuales se hacen presentes en algunos de los personajes de *Nadie me verá llorar* y, por tanto, ayudan a la conformación de la historia.

De esta manera, el presente trabajo pretende despertar el interés de posibles lectores sobre la amplia, exquisita y prometedora obra de la escritora tamaulipeca a partir del análisis de los personajes femeninos de *Nadie me verá llorar*. Quizá después del recorrido que aquí se inicia volvamos con algún tipo de respuesta a las preguntas que se repiten constantemente en la novela: “¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?” “¿Cómo se convierte uno en una loca?”

Capítulo I

Hacia una contextualización literaria de *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza

1.1. Cristina Rivera Garza y su producción literaria

Cristina Rivera Garza nació en Matamoros, Tamaulipas, el 1º de octubre de 1964. Es narradora, poeta e investigadora sociohistoriográfica. Es licenciada en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México, doctora en Historia Latinoamericana por la Universidad de Texas en San Antonio y alterna sus clases entre San Diego, Estados Unidos, y la ciudad de Tijuana en México. Fue becada por el Centro Mexicano de Escritores en 1985 y por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de 1994-1995 y 1999-2000. Desde el 2002 es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

La escritora ingresó joven a la literatura mexicana, obtuvo a los veinte años el Premio Punto de Partida en la categoría de poesía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Posteriormente recibió el Premio Nacional de Cuento en 1987 por la colección de cuentos *La guerra no importa* publicado en 1991 y *Desconocer*, su primera novela, fue finalista del Premio Juan Rulfo en 1994. En 1997 *Nadie me verá llorar* consiguió el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero, convocado por el gobierno de Michoacán y el Instituto Nacional de Bellas Artes, fue publicada en 1999 y ganó el Premio Nacional de Novela, convocado por IMPAC, CONARTE y el ISTEM en 2000; seguidamente obtuvo el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, en el marco de la Feria Internacional del Libro en Guadalajara; en 2013 recibió su más reciente reconocimiento en París, el Premio Roger Callois, además ha sido traducida al francés y publicada por la editorial Phébus.

Como mencioné en la introducción a esta tesis, su obra es extensa y abarca géneros como cuento, novela, poesía y ensayo; al ser una escritora de reciente inserción en la literatura mexicana

me parece pertinente hacer un recorrido breve sobre su obra, con el fin de generalizar las temáticas de uso recurrente de la autora y que se hacen presentes en *Nadie me verá llorar*.

Su obra cuentística inicia con *La guerra no importa*, publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1991, libro que está conformado por seis relatos y una sección de “Noticias intrascendentes”. Xian, Marina, María, Carolina, Julia o Terri son los personajes que transitan de una narración a otra por lo que el libro puede ser considerado también como novela fragmentada o bien como colección de cuentos integrados. Humberto Félix Berumen agrega que *La guerra no importa* resulta:

[...] una secuencia de cuentos integrados más que una colección de textos independientes, es decir, estamos ante un conjunto de historias en las cuales se reconoce la presencia de varios elementos comunes (formales y temáticos), desde un mismo tono de escritura hasta la presencia de personajes y situaciones que se repiten o que se continúan de un cuento a otro y conforman así una tonalidad que le confiere unidad al volumen³.

Ningún reloj cuenta esto fue publicado en 2002 bajo el sello de Tusquets y recibió el Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo en 2001. Conformado por ocho relatos donde “la constante en todos estos escritos es la mención de la frontera, como lugar geográfico, símbolo y herramienta interpretativa”⁴ y personajes como el Chicago Boy, Pascal, o el hombre que lee a Nietzsche, por mencionar algunos, están conectados temáticamente por el desdoblamiento del otro así como por la problematización de los roles tradicionales de género.

La frontera más distante fue publicada en 2008 de igual manera bajo el sello de Tusquets, donde Rivera Garza “representa como enigma la búsqueda reflexiva del personaje narrador o del personaje focalizado para comprender el significado de unos acontecimientos o una experiencia.

³ Humberto Félix Berumen, “La frontera en el centro” en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX. Tomo II.*, Ed. de Alfredo Pavón, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2013, p. 981.

⁴ Alejandro Lámbarry, José Sánchez, Carmen Dolores, *et al.*, “La cuentística de Cristina Rivera Garza o la dispersión narrativa desde el posestructuralismo” en *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, Ediciones E y C/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2015, p. 110.

Concibe al signo como contenedor de un mundo posible. Lo importante no es su referencialidad a una realidad sino el intento de articular algo a partir de una imagen o de una palabra”⁵. Además, en él reaparece el personaje de la Detective que surge en *La muerte me da* y tanto hombres como mujeres se mueven en fronteras de lo posible y lo imaginario.

Allí te comerán las turicatas, ilustrado por Richard Zela, fue publicado en 2013 por la editorial La caja de cerillos. Una mujer va de viaje con su pareja en busca de un monasterio, por la noche tiene pesadillas y al despertar se encuentra sola, por lo que decide salir en busca de su acompañante, pero se extravía. Este relato es considerado por la crítica como un homenaje a Juan Rulfo porque:

[...] mezcla la realidad externa con la que se genera los adentros del yo: el uso de un discurso dislocado que, al tiempo que remite a aspectos precisos del mundo físico, viabiliza el rescate de un substrato simbólico, inasible e inmaterial; la descripción recurrente de un pasaje inhóspito, mayormente fantasmagórico, en el que cobran vida situaciones anormales y oníricas; y, en general, el uso de personajes inestables, que se saben presa de una fuerza superior, contra la cual poco o nada pueden hacer⁶.

En lo que se refiere a su obra poética, Cristina Rivera Garza es autora de cinco libros. *La más mía* fue publicada en 1998 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en coedición con el Fondo Editorial Tierra Adentro; cuya temática gira en torno a los sentimientos de una hija por su madre que se encuentra en un hospital afectada de una aneurisma. Conformado por 27 poemas, donde se hacen presentes elementos como amor, desamor, tiempo y salud.

Los textos del yo fue publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2005. Está dividido en tres libros: *La más mía*, *Yo ya no vivo aquí* y *¿Ha estado alguna vez en el mar del norte?* Son poemarios que corresponden a diferentes ciudades, épocas e influencias, donde la voz poética todo el tiempo es una primera persona que escribe desde el texto para afirmarse a sí misma.

⁵ *Ibid*, p. 113.

⁶ *Ibid*, p. 117.

El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color fue publicado en 2011 por la Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México está conformado por diez apartados cuyos títulos corresponden a verbos en infinitivo. Los poemas son frases breves y libres de asociación donde la extravagancia tiene un papel de acción; morado, aguamarina, dorado y gris mercurio son algunos de los colores que lo integran.

Viriditas es el último poemario de Cristina Rivera Garza. En coedición con la Universidad Autónoma de Nuevo León y Mantis Ediciones se publicó en 2012. Escrito en forma de bitácora personal que abarca los meses de junio y julio del 2010, está integrado por 32 textos que contienen reflexiones sobre poesía y arte. Sin embargo, la autora decide entablar reglas que la llevan a borrar lo escrito, culminando en un juego de restablecimiento de la memoria.

En lo que respecta a su obra ensayística, *Dolerse. Textos de un país herido* fue publicado en 2011 por Surplus ediciones. Dividido en cuatro apartados: “Los sufrientes”, “¿Qué país es éste, Agripina?”, “Bajo el cielo del narco” y “Escrituras dolientes”, la autora tamaulipeca reflexiona acerca de la manera en que la violencia se ha apoderado de México, el problema del narcotráfico y la incapacidad de las autoridades para proponer o buscar soluciones.

Los muertos indóciles. Neoescrituras y desapropiación fue publicada por Tusquets en 2013. Este libro es resultado de las columnas periodísticas de la autora publicadas entre 2006 y 2012. Conformado por ocho capítulos con subapartados y una sección de notas al final, que pueden leerse de manera individual o en conjunto, existe una reflexión acerca de la existencia o no del autor, de la autonomía de un texto, del acto de escribir, la violencia y la expansión de las tecnologías digitales.

Su obra novelística ha sido publicada por Tusquets y hasta ahora es la más estudiada en comparación con su obra ensayística o poética. *La cresta de Ilión*, del año 2002, es la novela posterior a *Nadie me verá llorar*. Espacialmente se desarrolla en un hospital, una casa a orillas del

mar y complicados lugares urbanos claustrofóbicos. El argumento gira en torno a un médico que recibe en una noche la visita de dos mujeres, entre ellas Ámparo Dávila que “[...] funcionará, efectivamente, como una presencia invasora, irritante, desestabilizadora, no sólo para un protagonista cambiante y huidizo que se desarrolla a lo largo del relato, sino a partir de la propia prosa de la zacatecana que ‘invade’ la de la tamaulipeca y se apodera de ella”⁷.

Lo anterior, publicada en 2004, está dividida en seis partes que contienen cuatro historias fragmentadas que constantemente invitan al lector a cuestionarse sobre quién habla o quién pregunta. Además no hay nombres y se regresa siempre a la imagen de un hombre en el desierto. La fragmentariedad, las perspectivas múltiples que giran en torno a lo que parece ser una historia de amor, son parte de esta novela. *La muerte me da*, del 2007, donde siguiendo el uso de la intertextualidad, se hacen presentes textos de Alejandra Pizarnik. Del tipo policiaca, la historia se narra desde una mirada femenina que investiga asesinatos de hombres cuya peculiaridad es que aparecen castrados y con notas poéticas. Además, en esta novela la propia Rivera Garza aparece como personaje.

Verde Shangai, del 2011, alude intertextualmente a *El árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik, a un texto histórico de José Jorge Gómez Izquierdo y a algunos personajes de su libro de cuentos *La guerra no importa*. Constituido por treinta y cuatro capítulos divididos en cuatro apartados, el argumento se centra en Marina Espinosa, quien está casada con Horacio; después de un accidente automovilístico vuelve Xian, una parte de Marina que había olvidado, ocasionando en el texto cambios de narrador y la repetición de escenas vistas desde distintas perspectivas.

El mal de la taiga, publicado en 2012, toma personajes de la cuentística clásica como el lobo

⁷ Felipe Ríos, Samantha Escobar, Antonio Durán, *et al.*, “Visos de la narrativa posmoderna: de *Nadie me verá llorar* a *Lo anterior*” en *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, Ediciones E y C/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2015, p. 43.

feroz de “Caperucita Roja” y a “Hansel y Gretel”. Conformado por catorce fragmentos, el espacio ficcional es una taiga con matices temporales del entresueño y la locura; la temática es sencilla, un hombre contrata a una mujer para que vaya a traer de vuelta a su segunda esposa, quien se fugó con un joven después de un baile, para esta misión reaparece la figura de la Detective.

Por último, *Había mucha neblina o humo o no sé qué* del 2016, es un homenaje a uno de los escritores que más admira la autora: Juan Rulfo. Es un ensayo académico y crónica de viaje, una relectura poética e investigación crítica en la que cuestiona lo que conlleva ser escritor, el acto mismo de escribir y las experiencias que se necesitan para hacerlo. La autora pretende reconstruir la manera en que vivió el autor de *Pedro Páramo*, las circunstancias que lo rodearon y los trabajos que desempeñó, incluido el de artista visual.

Así pues, con este recorrido breve por la obra literaria de Cristina Rivera Garza puedo deducir que se hace presente la intertextualidad; el retorno y presencia de autores como Ramón López Velarde, Amparo Dávila, Federico Gamboa, Alejandra Pizarnik conceden al lector otra perspectiva respecto de su vigencia e influencia en la literatura actual. En lo que se refiere a técnicas narrativas están constantemente presentes el uso de la fragmentariedad, el traslado de los personajes de un texto a otro, la memoria y los narradores múltiples, por mencionar algunos.

A partir de lo anterior, me parece pertinente considerar que los escasos estudios que existen acerca de toda su obra se debe por una parte, a su constante actividad literaria, pues desde la publicación de su primera novela reconocida *Nadie me verá llorar* hasta el año pasado, ha escrito más de quince libros.

Por ello, en lo que se refiere al objetivo de esta tesis y la novela a estudiar, a continuación busco rescatar lo más importante que se ha dicho al respecto desde su publicación y en los más recientes análisis, que permitirán mostrar un panorama general de la posición que tiene *Nadie me verá llorar* dentro del campo literario mexicano.

1.2. *Nadie me verá llorar* ante la crítica

Publicada en 1999 bajo el sello de Editorial Tusquets, *Nadie me verá llorar* es la primera novela galardonada de la autora, razón por la cual obtuvo numerosas críticas en el ámbito literario mexicano. Cristina Rivera Garza cuenta en una entrevista la razón del título:

[...] cuando esta novela ganó el premio José Rubén Romero se llamaba “Yo, Modesta Burgos” y después en el archivo no me dejaron utilizarlo porque es el nombre de una persona que aparece en un expediente y además estaba muy cercano en esta época al libro *Yo, Rigoberta Menchú*, entonces había que desligarse de eso. Después se llamó (y es el título que la novela tiene para mí, en mi mundo personal y secreto) “Agujeros luminosos”, y es algo que se refiere a la estructura de la novela más que a la anécdota, pero cuando la iban a publicar en Tusquets les pareció que era demasiado largo y que no les convencía. El caso es que me propusieron varios títulos y ninguno me gustó. A mí hasta la fecha *Nadie me verá llorar* es un título que no me gusta mucho, pero me convencieron porque tuvieron un buen argumento, en el sentido de lo que está señalando porque es una frase que se repite, que cambia mucho de significado, que sirve como engranaje para muchas transformaciones y es algo que tuve que entender [...] La verdad, todavía se llama “Agujeros luminosos”. A lo mejor en el futuro logro que la publiquen así y van a pensar que tengo dos novelas⁸.

Las escritoras Diamela Eltit y María Luisa Puga en conjunto con la catedrática Inés Sáenz fueron el jurado que le otorgó el Premio Nacional de Novela Impac-Conarte-Tec de Monterrey⁹ y calificaron la obra como “una propuesta narrativa osada, sólida y original”¹⁰. Por su parte Carlos Fuentes consideró la novela como “una de las hermosas y perturbadoras que se han escrito jamás en México [...] estamos ante una de las obras de ficción más notables de la literatura no sólo mexicana, sino en castellano, de esta vuelta de siglo”¹¹.

Rivera Garza reconoce que la opinión de Fuentes la ayudó a que la obra tuviera una mejor recepción, pues en un país como México siempre ha pesado más el reconocimiento de un autor

⁸ “*Nadie me verá llorar*. Entrevista a CRG” en *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, coord. de Blanca Estela Treviño, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, p. 278.

⁹ El premio se constituyó en 1996 con motivo de los 400 años de la ciudad de Monterrey. El primer galardonado fue Martín David Ocampo con su libro *El año del fuego*. En 1997 lo obtuvieron Leonardo DaJandra por *Samahua* y Rafael Ramírez Heredia por *Con M de Marilyn*. En 1998 Guillermo Fadanelli fue premiado por *La otra cara de Rock Hudson* seguido por Gonzalo Celorio en 1999 por *Y retiemble en sus centros la tierra*.

¹⁰ Sandra Licona, “*Nadie me verá llorar*, novela histórica sin la matrícula decadente del pedagogismo”, *Crónica*, 2 oct, 2000, p. 14B.

¹¹ Yanet Aguilar Sosa, “La escritura, una aventura extrema”, *El Universal*, 2 ene, 2007, p. 2Cult.

consolidado sobre uno que apenas va comenzando su carrera literaria: “[...] aprecio mucho la lectura de Carlos Fuentes del libro que ha comentado, es un privilegio tener lectores en general y lectores cuyas opiniones pesan; estoy consciente de que antes de la reseña que escribió Fuentes sobre *Nadie me verá llorar* el libro había tenido una buena recepción, pero después de la reseña verdaderamente el libro se movió, viajó a otros lugares”¹².

En los estudios que se han hecho al respecto predominan reseñas, entrevistas y ponencias que cumplen una función crítica por contener señalamientos y aportaciones al estudio de la obra. En este sentido, me parece importante destacar algunos de ellos. Antonio Saborit señala que *Nadie me verá llorar* está conformada por historia y literatura que construyen sentidos que:

[...] se apropian de otros sentidos diferentes asumiendo y creando no sólo la sociedad de la palabra y la memoria que pueden levantar y en su caso acaparar [...] una novela que ensaya con inteligencia e informado sentido del tiempo el dibujo de algunos legendarios ambientes subterráneos que dieron singular vida a la capital del país durante las primeras décadas del siglo XX [...] uno de sus temas recurrentes es la imagen fotográfica misma; otro tema, no menos importante, es el del hondo desasosiego de los perdedores¹³.

Por su parte, Betina Keizman complementa la idea de Saborit acerca de la representación de la sociedad en los primeros años del siglo XX, destacando este uso de la información para narrar y crear una novela más allá de lo histórico tradicional:

[...] domina a la perfección los cientos de datos que la ayudaron a construir un relato de época, pero lo interesante es que puso esa información al servicio de un estilo narrativo y lírico. Su proeza fue evitar la gran tentación del género y eludir sus pedregosos lugares comunes; desarrolló –en cambio– una prosa intimista, con referencias a objetos, lugares y costumbres que como detalles reveladores convocan solapadamente, los aromas y sonidos de una época. [...] renuncia a las morosas descripciones de la narrativa histórica tradicional y elige un lenguaje poético que nos acerca a experiencias excéntricas que también el lector ansía descubrir¹⁴.

Mientras que Nora Guzmán señala que se hace uso de la parodia para criticar el proceso de

¹² *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores, op.cit.*, p. 257.

¹³ Antonio Saborit. “Las alas del deseo. Las letras y el tiempo. *Nadie me verá llorar*”, en “El Ángel”, 294, 12 sep., 1999, p. 4.

¹⁴ Betina, Keizman. “Para elegir el fracaso. *Nadie me verá llorar*”, en *La Jornada Semanal*, 297, 12 nov, 2000, p. 16.

modernización que representó el México del porfiriato, así como la dificultad de comunicación de los personajes y la oposición de clases sociales, sin dejar de lado el discurso científico y el de la locura, que se ven obligados a convivir en una misma obra literaria como resultado del trabajo de investigación de la autora:

Nadie me verá llorar sobresale por el manejo del discurso historiográfico que es parodiado a través de sus páginas enfatizando una transgresión de diferentes niveles temáticos, desde el planteamiento de la historia en un contexto del Porfiriato, la revisión de diferentes tipos humanos reconfigurando opuestos niveles sociales, hasta la reclusión de la protagonista en un manicomio muy conocido en México durante el México revolucionario: La Castañeda [...] Hay la experimentación con un lenguaje científico, con los términos de la medicina, de la psiquiatría, de la historia, de la arquitectura, del lenguaje del positivismo, de una ciencia que llega a México tratando de conquistar, pero por otro lado está ese caudal de experiencias mentales, discursos de la locura y discursos de la prostitución, que Cristina Rivera Garza recabó en cinco años de investigación sumergida en los documentos de la práctica psiquiátrica del Manicomio de la Castañeda, y en el Hospital de Morelos¹⁵.

Por último, en lo que respecta a este apartado de reseñas que aportan guías al estudio de la obra y compartiendo algunos puntos con los autores antes mencionados, Renato Galicia subraya que la novela de Rivera Garza puede ser leída como “una historia, mezcla de literatura y academia, de los perdedores de la modernidad mexicana [...] la novela se impone no como una reconstrucción histórica de cierto período de la vida mexicana en los albores de la revolución sino como un diálogo con el positivismo oficial y la sexualidad en el Porfiriato, o como interrogación de la imagen masculina del revolucionario mexicano”¹⁶.

En menor medida se han realizado ensayos o artículos sobre *Nadie me verá llorar*. El más reciente estudio abarca toda la obra de la autora publicada hasta el 2016. En una coordinación colectiva editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, sus autores apuntan que:

Desde la aparición de *Nadie me verá llorar*, Cristina Rivera Garza ha sido reconocida no sólo como una escritora inquietante, sino desafiante, como lo son los protagonistas de esta novela frente a la realidad. Desde la estructura hasta los temas que confronta, la novela de Rivera Garza se ha inscrito

¹⁵ Nora, Guzmán. "La transgresión en distintos niveles temáticos. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza" en *Actas del XV Congreso AIH Vol. IV*, Beatriz Mariscal, Aurelio González, Blanca López de Mariscal y María Teresa Míajá editores, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 227, 230.

¹⁶ Renato Galicia Miguel. "Circula su novela *Nadie me verá llorar*. Mi idea es hacer más creativa la historia: CRG", *El Financiero*, 17 sep., 1999, p. 59Cult.

en una tradición que, al menos en México, no ha sido muy frecuentada por la crítica: la tradición de la ruptura [...] La novela en sí misma es inquietante; la locura de su protagonista es desconcertante, así como el contexto en el que se desarrolla la trama: los últimos años del Porfiriato y el estallido de la Revolución, es decir, un lapso decisivo pero también convulso de la historia del país¹⁷.

Importante alusión merecen las tesis de Elizabeth Vivero y Alicia Magaña. La primera realiza un estudio de la novela desde la temática de la marginalidad y le reconoce a la autora tamaulipeca el narrar parte de la historia a través del personaje de Matilda Burgos, quien transgrede en distintos momentos y manera el orden social durante el régimen de Porfirio Díaz. De tal suerte que, aunque comparte la visión de que la novela forma parte del movimiento literario histórico de fin de siglo, se enfoca en el análisis de la condición de la mujer en tanto sujeto, la cual queda a los márgenes de la cultura burguesa.

Matilda, figura principal, de la novela es mostrada como la mujer amante que sufre una serie de desplazamientos y “pasa por un momento de desprendimiento y de autoafirmación debido a la convivencia con el centro”¹⁸. Sin embargo, es un personaje que se niega a incursionar en el centro y se autoafirma como marginal, por lo que el silencio será el arma que la libere “de nuevo al lenguaje racional que la somete a un orden al que ha renunciado”¹⁹.

Por su parte, Alicia Magaña dedica su estudio al vínculo entre historia y ficción en la articulación de *Nadie me verá llorar* y su relación con la modernidad, no sin antes ubicar a Rivera Garza como parte de la Generación del Crack y la llamada literatura de la frontera, ambos movimientos literarios de los años noventa en México. Además, incluye la obra en el marco de la narrativa posmoderna y de la novela histórica de fin de siglo:

[...] *Nadie me verá llorar*, sitúa a la novela, por un lado, en los terrenos de la novela histórica de

¹⁷ Felipe Adrián Ríos Baeza, Samantha Escobar Fuentes, Antonio Durán Ruiz, *et. al.*, *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio sobre su obra literaria*, Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lámbarry, *et. al.*, coordinadores, Benemérita Universidad de Puebla, México, 2015, p. 24.

¹⁸ Cándida Elizabeth Vivero Marín, “La marginalidad en tres narradores mexicanos contemporáneos: Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza”, Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2003, p. 113.

¹⁹ Vivero, *op.cit.*, p. 127.

fin de siglo XX, y por otro, en los terrenos de la narrativa posmoderna, en virtud que una de las principales características de la narrativa posmoderna es, precisamente, el cuestionamiento del discurso histórico propio del siglo XIX, que, dentro del marco de la Modernidad, abogaba por una historia única, objetiva y científica; el discurso histórico propio de la Posmodernidad plantea, por el contrario, que existen muchas historias, todas ellas subjetivas, tal y como lo expone la novela de Rivera Garza²⁰.

En este sentido coinciden la mayoría de las críticas sobre la novela de Rivera Garza, es decir, se le considera parte de la novela histórica del fin de siglo debido a que la obra surge como consecuencia de la investigación que llevó a cabo en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salubridad y Asistencia en 1993, para la obtención de su grado doctoral en historia por la Universidad de Houston en Texas.

En el proceso se encontró con la fotografía de una de las internas del Manicomio La Castañeda, Modesta Burgos, una demente que de acuerdo con la investigación de Rivera Garza tenía como característica principal hablar mucho, lo cual se tradujo en la redacción de interminables comunicaciones dirigidas a las autoridades

Dado el espacio en blanco de una hoja de papel, ella eligió redactar una retorcida descripción de los males que afectaban su nación, los cuales en su opinión, eran muchos. Tras dirigirse al presidente de la República o al superintendente del Manicomio General, Modesta B. describía, en términos críticos, a los médicos, burócratas y anarquistas e inversionistas extranjeros por igual²¹.

También se ha considerado que la novela refleja el contexto del porfiriato y su paso por la revolución, la autora apuesta por ficciones que cuestionan y recontextualizan la forma y el contenido de la historia, por lo que se escribe desde una realidad fragmentaria y desesperanzada. De las temáticas más importantes señaladas sobresale la locura, la soledad y la crisis de los personajes, así como el diálogo que se establece con *Santa* de Federico Gamboa al ser mencionada

²⁰ Elena Alicia Magaña Franco. “Diálogos subversivos: ficción e historia en *Nadie me verá llorar*”, Tesis de maestría, Universidad de Colima, 2004, p. 45.

²¹ Cristina Rivera Garza, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*, Tusquets, 3ª. Edición, México, 2010, p. 147.

la obra del naturalista de forma directa y, para ser parodiada, destaca sobre este tema el ensayo de Ana Rosa Domenella que retomaré posteriormente como parte del análisis del personaje femenino, principal objeto de estudio de la presente tesis.

De igual manera ha llamado la atención la construcción de los personajes principales: Matilda Burgos y Joaquín Buitrago, por ser de los mejores logrados en la novela, ya que desde su vestimenta que es congruente con espacio en el que se encuentran, van erigiéndose una identidad dentro de la narración y “parecieran incapaces de vivir en una sociedad que busca por todos lados entrar en la Modernidad, por lo tanto chocan a cada instante con las imágenes de continuidad, de desarrollo, de progreso, que les ofrece un país que vive a inicios del siglo XX con la promesa de entrar al desarrollo”²².

Sin embargo, aún queda en el aire la edificación del personaje femenino en la obra, pues si bien es cierto que Matilda es la protagonista, no se ha hecho un estudio enfocado en las transformaciones que tiene durante la narración que dependen del espacio ficcional en el que se desenvuelve. Existe una Matilda huérfana, una Matilda ciudadana, una Matilda prostituta, una Matilda enamorada y una Matilda ‘loca’; son estos cambios y las características que tiene en cada etapa lo que conforman la presente tesis.

Tampoco se ha hecho un estudio enfocado en los demás personajes femeninos que, sin bien quedan en segundo plano, no dejan de ser importantes, pues aunque giran alrededor de Matilda, es también Matilda quien gira en torno a ellas: tanto Diamantina Vicario como Ligia “La Diamantina” cambiarán su rumbo, ayudando a construir su camino no destinado, la primera tiene que ver con su decisión de volverse prostituta mientras que la segunda la acompaña en esa etapa y además será el conducto para Matilda ‘enamorada’.

²² Nora Guzmán, *op.cit.*, p. 268.

Sin dejarla de lado, Alberta es el personaje femenino que no tiene una relación directa con Matilda Burgos pero sí con Joaquín Buitrago, el protagonista masculino. Por lo que su construcción en la historia a partir de la voz narrativa también es relevante; sin embargo, estas edificaciones las desarrollaré con más profundidad en el capítulo segundo.

1.3. El entorno literario de *Nadie me verá llorar* y la novela histórica de fin de siglo

La literatura mexicana en los años noventa está marcada principalmente por dos grupos: la Generación del Crack²³ y la literatura de la frontera²⁴. En ambos, Cristina Rivera Garza ha sido catalogada como integrante; con el primer conjunto coincide en cuanto al año de nacimiento y con la mayoría de ellos ha convivido personalmente; mientras que con los autores de la literatura de la frontera, comparte la experiencia vital y el lenguaje característicos de los estados del norte. Lo que hace aún más difícil su inserción en un grupo como estos es su carácter de escritora polifacética, pues no sólo es autora de novelas o cuentos como sus colegas, sino que además escribe poesía y

²³ Se le conoce como Generación del Crack al grupo integrado por Ignacio Padilla (1968), Ricardo Chávez Castañeda (1961), Vicente Herrasti (1967), Pedro Ángel Palou (1966), Eloy Urroz (1966) y Jorge Volpi (1968) quienes presentaron el *Manifiesto del Crack* en una casa de cultura de San Ángel en 1996, así como sus libros individuales. Se caracterizan por mostrar una falta de interés hacia lo mexicano; no reflexionan sobre el devenir histórico del país, para ellos no escribir sobre o de México es demostrar que no tienen la obligación de ejercer como mexicanos, aunque lo sean, son escritores que se interrogan constantemente acerca del final de las utopías, el caos posmoderno y los grandes discursos, por lo que sus personajes parecerán desgarrarse en un mundo destruido donde la vida está fundamentada en la conciencia del fracaso. La acogida del grupo durante los primeros años no fue la mejor, la crítica literaria manifestó su descontento pues los calificaron de ser jóvenes ansiosos de ser reconocidos, entendiéndolo que su posición más que un intento de renovación literaria era un asunto de poder.

²⁴ La llamada literatura de la frontera norte se compone por un conjunto de escritores agrupados así por la crítica con la finalidad de estudiarlos. Su producción y publicación se hace desde las ciudades y entidades federativas más importantes del norte del país, forman parte de este grupo autores como David Toscana (Monterrey, Nuevo León), Elmer Mendoza (Culiacán, Sinaloa), Luis Humberto Croshawite (Tijuana, Baja California), Rosina Conde (Mexicali, Baja California), Eve Gil (Hermosillo, Sonora), Francisco José Amparán (Torreón, Coahuila), Roberto Castillo Udiarte (Tecate, Baja California) o Jesús Gardea (Delicias, Chihuahua), por mencionar algunos. Eduardo Antonio Parra en el prólogo a *Norte. Una antología* señala algunos de los rasgos de la literatura de la frontera: 1. El lenguaje. Como una preocupación de captar los términos de uso popular del habla de los habitantes del norte; 2. El espacio. La presencia del paisaje, ya sea rural o urbano, además del clima constituyen el léxico y el hábitat que configuran el pensamiento y el modo de ser nortños, la idiosincrasia; 3. La acción. Predominan el movimiento y la tensión dramática que se desenvuelve en los espacios abiertos, por encima de la reflexión o las escenas desarrolladas en ámbitos cerrados.

ensayo²⁵. Por lo tanto, me parece más importante mencionar que específicamente *Nadie me verá llorar* se encuentra más apegada a la llamada “nueva novela histórica”; cuyas características desarrollaré más adelante, así que centraré el entorno literario de la obra desde esta perspectiva por ser la clasificación literaria con la que comparte más particularidades y permite un estudio de la novela más claro²⁶.

Como mencioné, ha llamado la atención esta conjunción de historia y ficción que Cristina Rivera Garza plasmó en *Nadie me verá llorar* y que, además, por su año de publicación coincide con la “nueva novela histórica” o “novela histórica de fines de siglo XX”. Existe en primer lugar el debate respecto a la relación entre la historia y la ficción; por lo que es necesario dejar en claro que por un lado la historia es la disciplina que estudia los hechos más importantes y trascendentales del pasado humano, mientras que la ficción simula y crea una realidad alternativa, es decir, artificial y, por lo tanto, no verdadera.

Fernando Aínsa distingue la intención tanto del discurso histórico como del discurso ficcional. El primero es de carácter objetivo, de tal manera que lleva al historiador a establecer una separación nítida entre el sujeto que relata y el objeto relatado: “esa distancia se evidencia gracias a la tercera persona de la narración y el tiempo pasado de la escritura [...] Para crear esa distancia,

²⁵ Cristina Rivera Garza ha declarado que no pertenece a ninguno de los dos grupos, en una entrevista declara, respecto a que es considerada dentro de la Generación del Crack: “Este asunto de la foto, ahí estamos juntos, los quiero mucho y son amigos míos: Jorge Volpi, Nacho Padilla, los aprecio, nos llevamos muy bien pero yo no soy de la Generación del Crack y no lo voy a ser, y es algo que les he dicho a todos ellos. Lo que tienen es una amistad de mucho tiempo atrás, tienen una historia que crece en ciertas instituciones educativas y lo que me hermanaría de ellos sería muy poco, es muy impreciso decir que podría formar parte de un grupo con quien no comparto esa historia, se leían el uno al otro, se pasaban libros, es algo que yo no he hecho. No quiere decir que no me gusten sus obras, sino simplemente que me apego a los hechos, a las historias de escritura; yo nací en el norte y llegué al D.F. ya cuando todo el mole estaba hecho, después viví ocho años en esta ciudad cuando estaba en la UNAM y me volvía a ir. Nunca he estado en los centros del poder, nunca he estado con grupos y ahora que he regresado mi actitud ha sido muy abierta”.

²⁶ Autoridades literarias como Eduardo Antonio Parra en el prólogo a *Norte: una antología* enlista dentro de la nómina de autores de la frontera a Cristina Rivera Garza; así como Carlos Fuentes o Vicente Francisco Torres la nombran como integrante de la Generación del Crack. De tal manera que, no se puede dejar totalmente de lado el hecho de la mención de estos grupos de escritores como parte del entorno de la autora. Sin embargo, no es un enfoque que ayude a los objetivos de esta tesis.

el historiador suprime toda forma autobiográfica o referencias a una relación subjetiva entre relator y cosa relatada. El historiador habla de lo que sucede, no lo reproduce ni trata de hacerlo”²⁷.

Mientras que, por su parte, la intención literaria es de carácter subjetivo porque:

[...] supone, un diálogo cerrado, autorreferencial y su lenguaje se nutre de la ambigüedad o multívoca connotación contextual [...] la novela contemporánea se apoya en las sugerencias de la intertextualidad literaria haciendo acopio de referentes textuales históricos, políticos o periodísticos. Su discurso es plurisémico y equívoco [...] Lo cotidiano, lo inmediato, se incorpora a la ficción, por lo cual el cosmos novelístico se hace realista y verosímil. La ‘realidad’ se presenta a través de las voces múltiples del discurso dialógico que la caracteriza²⁸.

Así, mientras lo histórico tiene como base la realidad e indaga sobre ella, lo ficcional toma “prestado” los referentes reales para representar el mundo, conformando así un espacio verosímil e independiente de la historia. De ahí que se podría definir a la novela histórica —de acuerdo con Cristina Pons — de una manera simple, como aquella que se caracteriza por la incorporación de la Historia en su mundo ficticio.

Ahora bien, para hablar de las nuevas novelas históricas se tiene que hacer hincapié en que pertenecen a esta categorización las escritas posteriormente a los años setenta. Magdalena Perkowska agrega que: “las nuevas novelas históricas se apartan del modelo clásico mediante significativas y numerosas innovaciones temáticas y formales y, adoptando una posición crítica y de resistencia frente a la historia como discurso legitimador del poder, proponen relecturas, revisiones y reescrituras del pasado histórico y del discurso que lo construye”²⁹. Así, Rivera Garza confronta el discurso de la modernidad usado durante el porfiriato para contrastarlo con una posición crítica respecto a la marginalidad que existía de manera paralela en la época, releyendo la

²⁷ Fernando Ainsa, “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Karl Kohut, editor, Vervuert, Madrid, España, 1997, pp. 116-117.

²⁸ Fernando Ainsa, *op.cit.*, pp. 118-119.

²⁹ Magdalena Perkowska, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, España, 2008, p. 33.

historia desde otra perspectiva.

Agrega, además, que la adjetivación de “nueva” se relaciona con la manera en que estas novelas históricas son forjadas mediante el discurso de la fragmentación, la superposición de planos narrativos y temporales, la metanarración, la intertextualidad, los anacronismos, el cuestionamiento de la transparencia del lenguaje como medio de representación, la manipulación de la voz narrativa, la parodia y el humor. Ahora bien, para mencionar las características de este género literario, tomo como referencia la lista que hace María del Gesso³⁰ al mismo tiempo que voy señalando cómo comparte algunas de estas características la novela de Rivera Garza:

1. El fin de la certidumbre: nada es predecible; todo puede ocurrir, hasta los sucesos más inesperados y asombrosos. Existe una firme imposibilidad de conocer la realidad o la “verdad histórica”.

Este primer elemento se hace presente en *Nadie me verá llorar* debido al tipo de narrador en la historia, mismo que estudiaré más adelante, ya que al no tener testigos de lo que se cuenta, al no existir otra versión fuera de los protagonistas, el conocimiento de la verdad queda en el aire, sin una posibilidad de ser comprobable.

2. La distorsión consciente de la Historia mediante omisiones. Exageraciones y anacronismos.

3. El rescate de personajes históricos de gran envergadura: Colón, Bolívar, Maximiliano, Perón, para moldearlos nuevamente con desenfado y, a veces, con irreverencia.

4. La metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación.

5. La intertextualidad, el palimpsesto, la reescritura de otro texto.

³⁰ Ana María del Gesso Cabrera, “La novela de fin de siglo: una narración contestataria”, en *Memorias del Tercer Congreso Internacional de Literatura. Propuestas literarias de fin de siglo*, Alejandra Herrera, Luz Elena Zamudio y Ramón Alvarado, compiladores, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001, p. 105.

El primer elemento de este punto se hace presente en la mención literal de la obra más reconocida del escritor mexicano Federico Gamboa: *Santa*. Así, Matilda Burgos, el personaje principal femenino de *Nadie me verá llorar*, no solamente conoce la historia de la prostituta de Chimalistac por ser contemporánea del escritor sino que además ejerce el mismo oficio.

6. Lo paródico, lo irónico, lo carnavalesco y el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje.

Tanto la parodia como la ironía están presentes en la obra de Rivera Garza y son complementarias al uso de la intertextualidad, Matilda Burgos ejercerá la prostitución con orgullo y montará obras de teatro como burla de la vida de Santa. Estos conceptos y la manera en que se hacen presente en la novela, los retomaré en el segundo capítulo de la presente tesis.

7. Como se desprende de lo anterior, existe una cercanía cada vez más marcada entre los discursos de ficción y los que tradicionalmente se consideraban referenciales, como la biografía o la historiografía.

Como han mencionado los críticos de la novela y lo retomado al principio de este capítulo, el resultado de la investigación histórica del Manicomio General fue clave en la creación de *Nadie me verá llorar*, en la medida en que se complementa con los referentes reales de la Ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX. De esta manera conviven historia y ficción.

De manera adicional a los comentarios anteriores, me parece pertinente agregar la explicación de Alicia Magaña respecto de la categorización de la obra de la tamaulipeca dentro de la nueva novela histórica:

Nadie me verá llorar responde a esta saga de novelas históricas escritas desde la mirada de fines de siglo XX, que cuestionan la legitimidad del discurso considerado histórico al traer a la ficción una serie de historias marginales con la finalidad de proponer una relectura de la Historia y una articulación distinta de la misma, que contemple a todos los actores sociales, por marginales que sean, puesto que también contribuyeron en la conformación de un momento histórico dado. *Nadie me verá llorar* es, pues, una novela histórica de fines de siglo XX [...] que cuestiona el discurso grandilocuente y único que propuso la Modernidad como por las estrategias que utiliza para llevar a

cabo esta rearticulación de ese espacio histórico en la ficción, tales como la parodia, la ironía y el cruce de fronteras genéricas³¹.

Así, la inclusión en el texto a analizar de los expedientes de algunos internos del Manicomio y las descripciones de un espacio narrativo con referentes que el lector conoce en la realidad rompe con las convenciones de lo tradicional histórico ya que estos recursos se usan únicamente de forma ilustrativa y para comprobar la veracidad de la información, mientras que, por otro lado, la intertextualidad y la parodia son recursos mediante los cuales Rivera Garza resalta la pluralidad de voces y puntos de vista sobre el mundo narrado. También retoma el aspecto de crear un distanciamiento que cuestione el discurso oficial por lo que *Nadie me verá llorar* cuenta de manera particular la historia para debatir el discurso histórico de la modernidad que comprende los inicios del porfiriato hasta 1958 en nuestro país.

En este sentido no se debe olvidar la puntualización de María Cristina Pons acerca de que la nueva novela histórica rescata la historia de manera antiheroica, es decir, no se habla de ganadores o triunfadores, sino de los derrotados, de los fracasados, de quienes han sido degradados por la historia oficial:

[...] la novela histórica contemporánea tiende a presentar el lado antiheroico o antiépico de la Historia; muchas veces el pasado histórico que recuperan no es el pasado de los tiempos gloriosos ni de los ganadores de la puja histórica, sino el pasado de las derrotas y los fracasos. [...] De esta manera, la novela histórica contemporánea cuestiona la verdad, los héroes y los valores abanderados por la Historia oficial, al mismo tiempo que presenta una visión degradada e irreverente de la Historia. Cuestiona, además, la capacidad del discurso de aprehender una realidad histórica y plasmarla fielmente en el texto, y problematiza no sólo el papel que desempeña el documento en la novela histórica sino también la relación entre la ficción y la Historia³²

Ya que la presente tesis se enfoca en la construcción del personaje femenino a partir de la voz narrativa y la memoria, considero importante retomar a Pons en lo referente a esta inversión

³¹ Alicia Magaña, *op.cit.*, p. 47.

³² María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996, p. 17.

de papeles que se da en la nueva novela histórica:

El pasado se puede representar desde el punto de vista de los agentes que producen el cambio o de los que sufren las consecuencias. En el primer caso, el pasado representado se centra en aquello que tuvo repercusión directa en el acontecer y futuro desarrollo del devenir histórico: los grandes episodios y las grandes figuras de la historia. La tendencia, en este caso, será a que los personajes históricos ocupen un mayor lugar protagónico (lo cual no quiere decir que no haya personajes ficticios también en un lugar protagónico). En el segundo caso, se trataría de lo que se ha denominado ‘la historia desde abajo’, la historia de la gente común, contada desde su punto de vista, es decir, de los que han dejado huella en la Historia documentada. En este caso, las novelas históricas tenderán a presentar como personajes centrales, fundamentalmente, a personajes ficticios en calidad representativa (en el sentido de portavoces) de determinada clase social, posición política, ideológica, cultural o religiosa. Ahora bien, independientemente del carácter del pasado histórico que se incorpore en la ficción, el pasado en la novela histórica no es meramente un recuerdo o un elemento decorativo. El pasado recuperado por la novela histórica tiene una cierta preeminencia y cumple un papel especial en determinar la manera en que la novela histórica reconstruye la historia³³.

Es decir, en el caso de *Nadie me verá llorar*, Rivera Garza dio voz a la gente común; creando una historia “desde abajo” al retomar la huella de la historia documentada de Modesta Burgos para crear a Matilda Burgos y otros personajes del Manicomio, como las internas de las que toma el expediente, representando la clase social de los marginados que vivieron el cambio de siglo y las ideas modernizadoras de Porfirio Díaz.

Para concluir este capítulo, quiero señalar que aunque es difícil colocar a una autora tan completa como lo es Cristina Rivera Garza en un grupo literario; su primera novela reconocida *Nadie me verá llorar*, llama mi atención por el peso total dado a los personajes antihistóricos, condicionados y adjetivados así porque se ven rodeados e insertos en el proceso de modernización que representó el cambio de siglo.

Lo anterior se refleja por ejemplo en el personaje de Matilda Burgos, a quien la marginalidad la llevó a ejercer diferentes oficios para sobrevivir a una realidad que le pesaba al grado de permanecer reclusa por voluntad en el Manicomio de la Castañeda. De tal manera que, las características que conforman la llamada “nueva novela histórica”; como lo paródico, lo

³³ Pons, *op.cit.*, p.5 8.

intertextual y lo fragmentario, permitirán se lleve a cabo el análisis de la construcción del personaje femenino desde la voz narrativa apoyado en los espacios ficcionales presentes en la obra, argumentos que desarrollaré en el siguiente apartado.

Capítulo II. La construcción del personaje femenino en *Nadie me verá llorar*

Como mencioné en la introducción a la presente tesis, para el análisis de los personajes femeninos en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza haré uso de la narratología por ser un enfoque que abarca la investigación de la enunciación las estructuras temporales, la perspectiva y la espacialidad en el relato, entre otros aspectos.

Consideraré como punto de partida conceptos relacionados con la construcción del espacio-tiempo, las voces narrativas y los tipos de personajes literarios, basándome en autores como Luz Aurora Pimentel, Gérard Genette y Philip Hamon. La narratología es la teoría literaria encargada de estudiar las funciones del relato, en sus aspectos formales, técnicos y estructurales que permiten distinguir dos tipos de discurso para la conformación de un sujeto narrativo textual marcado por las voces de la narración. Estos tipos de discurso son el directo y el indirecto, de acuerdo con Angélica Tornero:

El primero se da a través de la expresión de las formas directas de habla de los personajes, como el diálogo, el monólogo interior en su modalidad de flujo de conciencia. El segundo, a través de la narración que se interpone entre los personajes. Se constata de este modo un sujeto narrativo textual que puede pensarse a partir de maneras múltiples, especialmente de las formas de narración. Las marcas están dadas por las voces, la polifonía y la multiplicidad, en los casos del discurso indirecto y libre [...] la aproximación de la narratología es preferentemente textual, es decir, el énfasis está puesto en el análisis de las voces del relato, sin vínculo con los procesos de recepción [...] ³⁴.

En cuanto al objeto de estudio de esta teoría es en palabras de Enric Solla: “la naturaleza, forma y función de la narración y su función constante en la identificación de rasgos comunes y distintos de todas las narraciones posibles, pero también presta atención a los rasgos que las distinguen entre sí. Además, intenta describir el sistema de reglas y normas que regulan la

³⁴ Angélica Tornero, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, Casa Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2008, pp.133-134.

narratividad, es decir, la producción y comprensión de narradores aceptables”³⁵. El especial análisis del personaje, del tiempo, del espacio y la enunciación, es el método que podría abrir nuevos caminos hacia la comprensión de *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, debido a esto, continuaré por explicar el marco teórico a utilizar para posteriormente proceder con el análisis de la construcción de los personajes femeninos.

2.1. Construcción espacial y temporal del relato

El relato, de acuerdo con Gérard Genette es: “la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc.”³⁶ Es decir, el relato debe entenderse como la construcción de un mundo de acción humana que representa una dimensión temporal y de significación que le es inherente, se inscribe en coordenadas espacio-temporales concretas que son el marco necesario de dicha acción:

La información narrativa es todo aquello que nos habla de ese mundo de acción humana, su ubicación espacio-temporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan –todo aquello que se refiere al mundo narrado–, al mismo tiempo que lo instituye, es aquello que habremos de designar como información narrativa, y será esta la que proyecte un universo diegético [...] para su construcción se eligen y/o inventan ciertos lugares, actores y acontecimientos con los que se irá dibujando una historia³⁷.

La construcción de este espacio en el relato se da mediante un narrador que va produciendo el mundo verbal en donde se desenvuelven los movimientos y actos de los personajes literarios que, a su vez, irán dibujando una historia. La forma discursiva utilizada para poder construir la ilusión de realidad en el relato es la descripción, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel “es construir un texto con ciertas características que le son propias [...] es adoptar una actitud frente al mundo:

³⁵ Enric Solla, “Introducción. La teoría de la novela en el siglo XX” en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Ed. Enric Solla, Crítica, Barcelona, España, 2ª. Edición, 2001, p. 19.

³⁶ Gérard Genette, *Figuras III*, Trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, España, 1989, p. 81.

³⁷ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI, México, 3ª. Ed., 2005, p. 18.

describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer por lo tanto, en su descriptibilidad [...] es creer que las cosas del mundo son susceptibles a ser transcritas, a partir de un modelo preexistente [...] es hacer creer que las palabras son las cosas”³⁸. En este sentido, Pimentel resalta el valor de nombrar las cosas, ya que un objeto nombrado lleva en sí la síntesis de una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que son suficientes para proyectar un espacio ficcional en concreto, el nombre por sí solo es una descripción en potencia. En cuanto a los modelos descriptivos, señala que:

Los modelos pueden ser de tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera; encima, debajo; arriba, abajo, al centro, al fondo; a la izquierda, a la derecha); de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (entre otros, el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad/horizontalidad/prospectividad); temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modelo de la pintura que permite describir el lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales...) ³⁹.

A partir de lo anterior, considero que los modelos descriptivos lógicos-lingüísticos que predominan en *Nadie me verá llorar* son los de las dimensiones, el espacial, el temporal y el cultural. El primer modelo, es decir, el tipo de las dimensiones en su variante de adentro y afuera, se refleja en la novela cuando se habla de un espacio dentro de la ciudad y fuera de ella (Papantla y Real de Catorce); el modelo temporal referente a los años en que transcurre la obra, que va desde el nacimiento y hasta la muerte de Matilda Burgos (1885 a 1958); el modelo de espacialidad hace referencia a una ubicación espacial general para después dar un lugar preciso a cada objeto descrito en relación con los demás, ejemplo de este modelo en la novela sería el cuarto de Joaquín con la lámpara de petróleo, el quemador izquierdo de la estufa o la casa de Diamantina Vicario con sus plantas que crecen enredadas en el patio.

Por último, el modelo descriptivo cultural es el sobresaliente en toda la narración, pues los

³⁸ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México, 2001, p. 17.

³⁹ Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, op.cit., p. 26.

espacios ficcionales dominantes en la novela son conocidos por el lector, así se puede formar una idea a partir de la información extratextual de la obra. Sobre este último modelo descriptivo lógico-lingüístico cultural, Pimentel agrega: “Garantía de realidad, construcción sinecdóquica del espacio urbano, lugar de referencia textual, el nombre propio, y en especial el de una ciudad, parecería significar sólo la ‘objetivación’ verbal de un espacio urbano [...] pero la referencia es también un mito cultural. Mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro, sino ideológicamente orientado”⁴⁰.

Cristina Rivera Garza en *Nadie me verá llorar* hace uso de referencias extratextuales para significar el espacio de tal manera que, nombres de calles reales como Santa María la Ribera, espacios urbanos como la Plaza Mayor o Mixcoac, le otorgan a la narración un ambiente creado a partir de las alusiones de la realidad. El espacio ficcional que remite a otro sólo pide al lector una identificación, un reconocimiento; así al hablar de los lugares antes mencionados, más que describir un espacio inventado, se menciona a un ambiente ya conocido por lo que:

El observador no sólo organiza la descripción (del espacio diegético) y se constituye en su deixis de referencia sino que se representa como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico-culturales que se le van suponiendo. Estas formas de significación se van configurando a partir de las múltiples señales enviadas al narratorio –implícitas o explícitas– y que remiten a un código referencial compartido e incluso a una “complicidad ideológica”⁴¹.

Así, en lo que se refiere al espacio ficcional en *Nadie me verá llorar*, Cristina Rivera Garza construye, mediante la descripción cada uno de ellos, haciendo alusión en específico al lugar cultural que toma los referentes extratextuales que por sí solos poseen una carga ideológica. Son cinco los espacios que predominan en la novela: Papantla, Veracruz; la Ciudad de México en el que se inscriben dos lugares, el prostíbulo La Modernidad y el Manicomio de La Castañeda, y Real

⁴⁰ Pimentel, *op.cit.* p. 31.

⁴¹ Pimentel, *op.cit.* p. 41.

de Catorce en San Luis Potosí, mismos que señalaré más adelante en conjunto con la temporalidad como elementos que ayudan a la construcción de los personajes femeninos.

En cuanto a lo referente al concepto de tiempo narrativo se entiende como las relaciones cronológicas entre el tiempo de la historia y el relato. El tiempo de la historia alude a la realidad narrada, es decir, a la forma en la que suceden los acontecimientos; mientras que el tiempo del relato, hace referencia al discurso narrativo, en otras palabras, a la manera en que el narrador va presentando los acontecimientos. Estas relaciones temporales, de acuerdo con Genette, se basan en tres factores fundamentales:

1. *Orden*. Entendidas como las relaciones existentes entre el orden temporal de la historia, es decir, la sucesión de los acontecimientos y el orden pseudo-temporal en el relato. Dentro de los elementos del primer factor de las relaciones temporales, Genette denomina a “las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el relato”⁴² como anacronías. La primera de ellas es la analepsis, definida como la evocación de un hecho ocurrido antes del punto en que se está narrando la historia; mientras que la prolepsis es la maniobra narrativa cuyo efecto es contar o evocar por adelantado un acontecimiento futuro.

Las anacronías se completan por dos elementos narrativos como el alcance y la amplitud. El alcance es la distancia temporal que se establece entre la anacronía y el relato primero; es decir, el momento de la narración, mientras que la amplitud es la duración de la anacronía en la historia. Dependiendo del tipo de alcance y amplitud se pueden distinguir dentro de las anacronías tres tipos de analepsis y dos tipos de prolepsis.

- a. La analepsis externa es en la que su amplitud es externa al inicio de la historia marco.
- b. La analepsis interna es la que empieza en un momento posterior al inicio del relato

⁴² Genette, *op.cit*, p.92.

primero. Pueden ser de dos tipos: heterodiegéticas, es decir, pueden referir a un personaje o contenido diegético diferente al de la narración primera; y las homodiegéticas, que introducen un suceso relacionado con la historia de la narración primera. Dentro de las analepsis internas homodiegéticas existen dos funciones: la función completiva, aquella que llena un vacío dejado voluntariamente, por supresión temporal de información o por la omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación; mientras que la función repetitiva es una retrospección que remite a una serie de acontecimientos recurrentes que permiten aclarar algún aspecto de la historia, que puede dar como resultado que el lector tenga una comprensión más clara o distinta de la que se tenía antes de conocer los elementos reiterativos.⁴³

2. *Duración*. Entendida como la correspondencia entre la duración variable de los acontecimientos de la historia, medida ya sea en segundos, minutos, horas, días, meses y años; y una longitud que se mide en el texto por palabras, líneas, párrafos o páginas.

Debido a que no existe una forma de medir la duración de un relato, Genette prefiere acudir a calcularla mediante una ‘velocidad constante’ tomando la relación entre la duración de la diégesis y la longitud del texto. En este sentido, el grado cero o de referencia, es igual a un relato sin aceleraciones ni reducciones. Sin embargo, este tipo de análisis carece de rigor, por lo que se toma en cuenta un referente de velocidad igual, que da como resultado dos tipos de cambio o anisocronías: la aceleración, donde un segmento del texto es corto respecto de un período largo de

⁴³ En el cuerpo textual de esta tesis solamente haré uso de los conceptos que apoyan el análisis de *Nadie me verá llorar*, por lo que dejaré en notas al pie aquellos elementos que forman parte de la teoría literaria para el uso de un lector que quiera indagar más sobre los mismos.

Genette señala otro tipo de analepsis y prolepsis:

a. La analepsis mixta se caracteriza por su amplitud al empezar antes del inicio.

b. Prolepsis externas. Hacen referencia a los hechos sucedidos más allá de los límites temporales de la narración.

c. Prolepsis internas. Son posteriores al punto desde el que es narrada y no sobrepasan la última escena de la historia. Existen dos variantes de prolepsis internas: las prolepsis internas heterodiegéticas se refieren a cosas diferentes a las que la historia del relato primero narrará cuando llegue ese supuesto momento futuro; mientras que las prolepsis internas homodiegéticas pueden ser completivas, si llenan un vacío ulterior, o repetitivas si anuncian cosas que posteriormente volverán a ser narradas.

la historia y la desaceleración, donde se utiliza un segmento largo del texto en correspondencia con un período corto de la historia. A partir de esto, existen cuatro tipos de movimientos en cuanto a gradación de velocidades diversas:

a. Pausa descriptiva. El tiempo correspondiente a un segmento dado en el tiempo del discurso es cero. Son descripciones que “detienen” el tiempo en la historia.

b. Escena. Forma de duración que da la relación convencional de concordancia entre la historia y el discurso. La duración de los sucesos es casi equivalente a su extensión textual en el discurso narrativo. Es un relato más o menos detallado que es representado por el diálogo.⁴⁴

c. Elipsis. Movimiento narrativo que da la impresión de máxima aceleración, ya que se omiten sectores más o menos amplios del tiempo de la historia, lo que ocasiona en el lector la sustitución de la información no dada sobre los personajes o acontecimientos.

3. *Frecuencia*. Es lo referente al número de ocasiones que un suceso aparece en la historia, así como el número de veces que se narra. Pueden adquirir cuatro formas:

a. Relato singulativo. Es cuando se cuenta una vez lo que ha ocurrido una sola ocasión.

c. Relato repetitivo. Es contar cierto número de veces lo que ha ocurrido una vez con variaciones de punto de vista o estilo.⁴⁵

A partir de lo anterior, menciono que el desfase temporal entre el tiempo diegético (el de la

⁴⁴ Otro tipo de movimiento en cuanto a gradación de velocidades diversas es el sumario entendida como la narración de párrafos o páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción o palabras.

⁴⁵ Otras formas de frecuencia:

a. Relato singulativo anafórico. Hace referencia a contar cierto número de veces lo que ha ocurrido cierto número de veces, como cada mención corresponde a una ocurrencia en la historia, será parecido al anterior y continuará siendo singulativo.

b. Relato reiterativo. Es contar una sola vez lo que ha sucedido cierto número de veces en la historia. Genette agrega tres elementos adicionales al relato reiterativo: determinación, especificación y extensión. La determinación hace referencia a la indicación de los límites diacrónicos de una serie; la especificación define el ritmo de la frecuencia que puede ser indefinida, definida simple o definida compleja; en cuanto a la extensión, es la amplitud de cada una de las unidades sintéticas que pueden ser puntuales o abiertas

historia) y el tiempo del discurso se da desde el principio con el encuentro de Joaquín Buitrago y Matilda Burgos en el Manicomio de La Castañeda, con la pregunta que inaugura y concluye la novela y que se presentará en dos variantes durante toda la narración: “¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?” “¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de putas?” llevando el tiempo de la narración del presente a la evocación del tiempo pasado.

Entonces la novela de Cristina Rivera Garza en cuanto a su estructura de tiempo interno comienza en 1885, con el nacimiento de Matilda Burgos en Papantla, Veracruz. Un año antes de su nacimiento, Porfirio Díaz iniciaba su segundo período de gobierno. En el tiempo de la historia se instala el alumbrado público en la Ciudad de México y se construye la estación de ferrocarril de San Lázaro, mientras en el tiempo del discurso transcurren los primeros quince años de vida de Matilda. En 1900, cuando Matilda llega a la capital del país, se publica uno de los libros fundamentales de Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*. En 1904 se da a conocer la novela más famosa de Federico Gamboa: *Santa*. En ese mismo año Matilda conoce a la primera Diamantina y a Cástulo.

Tres años después, Diamantina Vicario es asesinada al salir de la ciudad con destino a Río Blanco para apoyar en la causa revolucionaria; motivo por el cual Matilda Burgos inicia a ejercer la prostitución a sus 22 años. En 1910 se inaugura el Manicomio de La Castañeda, en el marco del centenario de la independencia de México y el inicio de la revolución mexicana. Matilda de 1907 a 1915 se dedica a la prostitución en el burdel La Modernidad, en el que conoce a una prostituta de nombre Ligia, alias “La Diamantina”, quien será su compañera sentimental y de trabajo en los espectáculos ofrecidos en el lupanar.

En 1920, cuando Matilda tiene 35 años es internada en el Manicomio. Los años posteriores hasta su muerte en 1958, se dedica a escribir cartas o despachos diplomáticos a los presidentes en turno, solicitándoles el permiso para salir de la institución psiquiátrica: en 1932 le escribe a Pascual

Ortiz Rubio y a Abelardo L. Rodríguez; y en 1958, a Adolfo Ruiz Cortines. El diálogo que entabla con Joaquín Buitrago sucede en el transcurso en el que escribe los despachos diplomáticos.

Por otro lado, la analepsis en *Nadie me verá llorar* tiene un alcance y una amplitud de presente a pasado, es decir, la distancia temporal entre el momento en que se principia la narración y lo evocado es de 35 años; desde el Manicomio, Matilda regresa por períodos de tiempo a contar su vida donde el relato primero correspondería a su nacimiento e infancia en Papantla y los relatos subsecuentes en lugar de ser lineales se muestran de manera fragmentaria.

Por lo que la analepsis interna es de ambos tipos; la heterodiegética, es decir, la contada desde un narrador externo que ayuda a entender el contexto de la narración evocando los acontecimientos históricos relevantes de la narración; y la homodiegética, es decir, la función completiva que se ve representada por la investigación que hace Joaquín de Matilda, pues al ser ella la única testigo de su vida, la va relatando por espacios de tal manera que Buitrago tiene que recurrir a su expediente para poder llenar los huecos de información que tiene de ella.

En lo referente a la temporalidad narrativa, en *Nadie me verá llorar* la pausa descriptiva, es decir, los detalles que detienen el tiempo de la historia son representados cuando se mencionan los espacios ficcionales: Papantla, Real de Catorce o la Ciudad de México; las especificaciones producen un paréntesis en la historia; la escena, es decir, la duración de los sucesos equivalentes a la extensión textual en el discurso narrativo, es el que predominaría en toda la obra, pues cada una de las acciones se dan de manera dialogada acorde a cada uno de los espacios; por último, la elipsis, es decir, la omisión de tiempo que da la impresión de máxima aceleración se manifestaría en el modo en que se deja de lado el tiempo externo o real en que está enmarcada la novela, pues los acontecimientos históricos importantes (modernización, porfiriato, revolución mexicana) pasan a segundo plano para cerrar el foco en la historia interna de los personajes. Se “sustituye” la información de la historia oficial por conocer la historia de los personajes, de los marginados.

Por último, en lo que respecta a la frecuencia temporal, encuentro que en *Nadie me verá llorar* el número de veces que aparece y se narra un suceso en la historia corresponde a las formas de relato singulativo; toda la historia de Matilda es contada una sola vez, no existe otra perspectiva o personaje que cuente o niegue lo relatado, y el relato repetitivo que acontece en una sola escena, la partida de Diamantina Vicario de la que son testigos los dos protagonistas y que se cuenta con su variación correspondiente de punto de vista.

Una vez descrita la manera en que se construye espacial y temporalmente la novela a estudiar en la presente tesis, continuaré con los conceptos narratológicos referentes a la figura del narrador y la voz narrativa para tener los elementos suficientes que permitan el análisis de la construcción de los personajes femeninos.

2.2. La figura del narrador y la voz narrativa

El narrador, según Todorov, es:

[...] el sujeto de la enunciación que representa un libro. Es él quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción objetiva⁴⁶.

El narrador, entonces, es quien ejerce la fuente de información que se tiene sobre el mundo de acción humana propuesto, es aquel que cuenta la historia en el relato. Sin embargo, múltiples son los estudios que existen sobre la figura del narrador en el relato; en este sentido, me apegaré a la definición que aporta Gérard Genette en *Figuras III* por ser la que más se adecua al análisis a desarrollar de la novela de Rivera Garza. Para el autor francés es incorrecto hacer uso del término

⁴⁶ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*, Premiá, 8ª. Edición, México, 1991, p. 188.

“persona” posicionado en primera o tercera para referirse a la actitud narrativa que elige el novelista para contar la historia. Así, existen dos tipos de narrador de acuerdo con la posición narrativa:

1. El narrador heterodiegético es aquel que no participa en la historia; se define por su ausencia en el mundo narrado, su única función es vocal y su ausencia es absoluta. Sin embargo, me parece que en *Nadie me verá llorar* también existe un tipo de narrador heterodiegético que hace uso de la omniscencia selectiva y que describe Hamon:

El lector se halla limitado al pensamiento de un único personaje. En lugar de poder formarse un compuesto de puntos de vista, se halla en un punto fijo, sea en el centro, en la periferia o en alguna situación intermedia. En general, a medida que uno se acerca a estados de mente reales, van mostrándose como características al discurso directo, el presente y la progresión dilatada (escena), mientras que, a medida que uno se aleja, serán características el discurso indirecto, los tiempos de pasado y la progresión comprimida [...] El flujo de conciencia es una mera subdivisión de la Omniscencia selectiva. La filtración de la historia a través de la sensibilidad de un personaje será directa o indirecta, consciente o subconsciente, pero no por ello dejará de ser Omniscencia selectiva. Lo único que requiere es que la historia sea vista a través de la conciencia de un personaje⁴⁷.

2. El narrador homodiegético es aquel que está presente en la historia que narra y tiene la posibilidad de asumirse en dos maneras; la primera de ellas como narrador protagonista o autodiegético, mientras que la segunda forma puede ser como narrador testigo representado por algún personaje secundario que tiene a su cargo la narración de aquello que observa. Puede contar su propia historia, su ‘yo’ diegético es el centro de atención narrativa y por ello el ‘héroe’ de su propio relato. La elección vocal en primera persona conlleva una especie de pre focalización: quien narra en ‘yo’ no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya, podrá especular, tratar de adivinar, pero nunca narrar desde el interior de la mente del otro. El narrador participa como actor en el mundo narrado, lo que provoca que el grado de subjetividad tienda a ser mayor en narraciones heterodiegéticas. El grado de subjetividad mayor en este tipo de narración se debe a los actos que

⁴⁷ Philippe Hamon, “La construcción del personaje” en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Solla ed., Barcelona, España, 2ª. Edición, 2001, pp. 85-86.

como personaje realiza y la funcionalización del acto mismo de narración. El narrador se convierte en un narrador-personaje.

A partir de lo anterior, se define el modo de narración como el grado de presencia de los hechos evocados en la obra mediante las voces narrativas de la misma, existen cuatro modos, sin embargo, para fines de esta tesis, sólo menciono pertinentemente los que apoyan el análisis de los personajes femeninos:

a. Modo directo. El discurso del personaje aparece tal cual, se respeta su ejecución gramatical y semántica.

b. Modo indirecto. El narrador es quien transmite el discurso sin alterar el supuesto contenido primario, pero mediante una construcción gramatical que es exclusiva del narrador.⁴⁸

Posteriormente, de lo que hace mención Genette es de los distintos grados narrativos existentes. El primero de ellos es el nivel de narración extradiegético, es decir, en el que el narrador es alguien externo a la historia. Mientras que el nivel narrativo intradiegético es aquel en el que el narrador forma parte de la historia y el nivel narrativo metadiegético si el narrador es un personaje que dentro de la historia cuenta a su vez otra historia. A partir de lo anterior, se pueden obtener distintas combinaciones para explicar dónde se narra y quién habla:

a. Extradiegético-heterodiegético. Un narrador externo que no pertenece a la historia que narra y lo hace desde la omnisciencia.

b. Intradiegético-heterodiegético. Un narrador de ficción que narra hechos en los que no participa.

⁴⁸ Los otros dos modos son:

a. Modo indirecto libre. El narrador usa su propio discurso para referir el del personaje, pero conserva rasgos y matices peculiares de este último.

b. Discurso contado o modo del discurso contado. Es el registro del contenido del acto de la palabra del personaje sin retener ninguno de sus elementos, se sabe que hubo un discurso y su tema, pero se ignora su desarrollo y realidad directa. Se desconoce, pues, lo que dijo el personaje.

c. Intradiegético-homodiegético. Un narrador de ficción que cuenta su propia historia.⁴⁹

Otro elemento para tomar en cuenta es la focalización que Pimentel señala como parte importante de la estructura del relato, quien se encarga de realizar esta acción es el narrador, y que define las correspondencias específicas de la relación y restricción entre la historia y el discurso narrativo. Existen tres códigos de focalización:

a. Focalización cero o no focalización. El narrador se impone restricciones mínimas, entra y sale *ad libitum* de la mente de los personajes al igual que posee la libertad de desplazarse por los distintos lugares. Es tradicional del narrador omnisciente, su perspectiva es autónoma e identificable.

b. Focalización interna. El foco del relato coincide con una mente figural; el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que deja entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espacio-temporales de esa mente figural. Puede estar focalizado en un personaje, en un número limitado de personajes o alternando personajes.⁵⁰

A partir de lo anterior, en el caso de *Nadie me verá llorar* considero que existen dos tipos de narradores. Por un lado, el tipo heterodiegético con un modo de narración directo donde el discurso de los personajes aparece tal cual; el narrador realiza varias funciones, interviene para contextualizar al lector en el mismo mundo narrado y presentar a los personajes o dar antecedentes de ellos, ocasionando en el lector un grado de verosimilitud haciendo uso del modo de narración indirecto. Por otra parte, existe un narrador heterodiegético con omnisciencia selectiva, es decir,

⁴⁹ Otro tipo de combinación, y que no se hace presente en *Nadie me verá llorar*, es:

a. Extradiegético-homodiegético. Un narrador externo que cuenta su propia historia, es decir, de manera protagónica.

⁵⁰ Otro tipo de focalización y que no se hace presente en *Nadie me verá llorar* es:

a. Focalización externa. El narrador impone una restricción en el relato que consiste en su inaccesibilidad. El foco está en un punto dado del universo diegético fuera de cualquier personaje que imposibilita la información sobre algún pensamiento.

no participa como personaje en la narración, pero destina el relato en voz de los demás personajes, mismos que verbalizan la historia, es decir, asumen la palabra en el relato.

Por lo tanto, hay una combinación de grados narrativos: el extradiegético donde el narrador es alguien externo a la historia; un intradiegético donde el narrador es parte de la historia y; un metadiegético donde el narrador personaje dentro de la historia cuenta la historia de otro, así Matilda habla de Cástulo Rodríguez o Joaquín se expresa de Alberta con el doctor Oligochea.

Como consecuencia de los modos narrativos antes mencionados, en la novela de Rivera Garza se encuentran dos variantes de narradores: un narrador extradiegético-heterodiegético; es decir, el narrador externo que no pertenece a la historia y la cuenta desde la omnisciencia, va a contextualizar al narratario espacial y temporalmente; y un narrador intradiegético-homodiegético, que se verá reflejado en Joaquín y Matilda, narradores de ficción que cuentan su propia historia.

Con respecto al tipo de focalización de la narración de la que habla Pimentel se tiene una focalización cero o nula, que se manifiesta mayoritariamente en los personajes secundarios y terciarios en algunas escenas de la historia, y una focalización interna donde la restricción de la información narrativa a las mentes figurales se va alternando en los personajes. De manera complementaria a lo anterior, Marta Gallo señala que:

En primera instancia, la voz narrativa en *Nadie me verá llorar* exhibe una ubicuidad y un polimorfismo que: 1) mediante un hábil juego de pronombres, confunde las personas del coloquio y sobre todo hace evidente, en la voz narrativa, la ausencia del sujeto pronominal, 'yo' anunciado bajo otras de sus formas en el título; y 2) una especie de travestismo, la voz narradora se disemina en la de diferentes personajes de la novela, lo cual produce, más que un efecto de polifonía, el de añicos dispersos de una sola voz. Voz, entonces, cuyo enunciador es un yo ausente, vale decir nadie; queda solamente una pura enunciación, como un lenguaje que, ya perdida su brújula, nadie dice⁵¹.

Para concluir con el desarrollo de los conceptos narratológicos que me permitan analizar la

⁵¹ Marta Gallo, "Nadie me verá llorar: devenir de unas lágrimas no derramadas", en *Realities and Fantasies. In Memoriam Tim Mc Govern (1965-2006)*, Ed. Sara Poot Herrera, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009, pp. 431-432.

manera en que se construyen los personajes femeninos en *Nadie me verá llorar*, doy paso a la explicación de nociones relacionadas con las características de los personajes en la narración literaria.

2.3. Características de los personajes literarios

En lo que se refiere al personaje, me parece pertinente mostrar los conceptos aportados por Angélica Tornero y Philippe Hamon. Tornero define al personaje como: “el que hace la acción del relato, por lo que se puede decir que su función concierne a la misma inteligencia narrativa que la propia trama; dicho en otras palabras, el personaje está constituido narrativamente”⁵² Por su parte, Philippe Hamon puntualiza al personaje como:

[...] un morfema migratorio manifestado por un significante discontinuo (con cierto número de marcas) que remite a un significado discontinuo (el “sentido” o el “valor” de un personaje); el personaje será definido, pues, por un conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo). En tanto morfema discontinuo, el personaje es una unidad de significación, y suponemos que ese significado es accesible al análisis y a la descripción [...] El personaje es siempre, pues, la colaboración de un “efecto de contexto” y de una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector⁵³.

Es decir, el personaje es el agente de la acción narrada; y, como unidad accional adquiere un sentido sólo si se le integra al nivel de la narración, la idea del análisis de su identidad es pertinente porque permite incursionar en la manera en que se narra o es narrado. Al inicio forma parte de un contexto claramente establecido e incluso convencional; al entrar en contacto con otros personajes, se aleja de su entorno conocido, con situaciones inesperadas, contingentes, hasta volverse ajeno a sí mismo, precisamente en el sentido de perder su identidad, para reencontrarla de “otro modo”.

⁵² Angélica Tornero, *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, Porrúa, México, 2011, p. 160.

⁵³ Philippe Hamon, *op.cit.*, pp. 130-131.

Tornero menciona que no se puede dejar de lado la temporalidad del relato para analizar al personaje: “Para realizar el análisis de la identidad del personaje, es imprescindible observar las estructuras temporales del relato, ya que éstas ofrecerán pistas para saber qué relación establecen el personaje y la trama”⁵⁴

De tal manera que todo está correlacionado, el personaje no puede ser independiente ni construirse sin estar rodeado de un espacio y un tiempo narrativo. Además de lo físico y psicológico del mismo, el lector puede observar la forma en que se relaciona un personaje con otros, lo que permite una integración de la historia:

De lo que se trata es de observar no a los personajes como esferas autónomas, identificadas por un nombre, un físico, por una psicología propias –esto no significa que todo esto no sea importante, sino que incide en el análisis de manera diferente, como se verá- sino en relación con los demás personajes con los que interactúan y con quienes se configura un ámbito de alteridad, entendido como un nivel más alto, en el que están implicados el yo, el otro y la cultura que está creando el propio texto, en relación con la interpretación que realiza el lector⁵⁵

También es importante resaltar el nombre del personaje, ya que es el centro de imitación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad para reconocerlo a través de sus transformaciones. “El nombre del personaje es el que permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad [...] puede ser reconocido como él mismo, a pesar de los cambios que provoca o sufre a lo largo del relato, es decir, va adquiriendo significación y valor, gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la repetición, acumulación y transformación”⁵⁶.

Pimentel trabaja con categorías de la caracterización del personaje a través de la acción, del discurso directo y de su apariencia externa, así como su entorno, al mismo tiempo que destaca la importancia de determinar el origen vocal y focal de la información sobre el mismo.

⁵⁴ Angélica Tornero, *op. cit.*, *El personaje literario...*, p. 164.

⁵⁵ Angélica Tornero, *op. cit.*, *El personaje literario...*, pp. 172-173.

⁵⁶ Pimentel, *op.cit.*, p. 67.

a. Retrato. Imagen. Identidad física y moral del personaje.

La imagen física de un personaje proviene generalmente de la información que produce el narrador o el discurso de otros personajes. Si la información proviene del narrador, el grado de ‘confiabilidad’ está ligado a la ilusión de ‘objetividad’, que depende del modelo descriptivo utilizado.

b. Entorno. Implicación y explicación del personaje.

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado: es un escenario indispensable para la acción [...] el entorno tiene entonces un valor sintético, pero también analítico, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje [...] el espacio en el que evoluciona el personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad⁵⁷.

El entorno es una forma indirecta de caracterizar al personaje: por reflejo, por una repetición espacial de rasgos físicos y morales o por extensión complementaria. Un personaje será entonces definido por:

a. Su modo de relación con la o las funciones que toma a su cargo.

b. Por su integración particular en las clases de personajes-tipo o actantes.

c. En tanto que actante, por su modo de relación con los demás actantes en el seno de secuencias-tipo y figuras bien definidas.

d. Por su relación con una serie de modalidades adquiridas, innatas y no adquiridas y por su orden de adquisición.

e. Por su distribución en el seno del relato entero.

f. Por el conjunto de las calificaciones y los papeles temáticos de los que es soporte.

Entonces la construcción identitaria se entiende como el conjunto de rasgos únicos con el que un narrador caracteriza a un personaje de su invención para distinguirlo de otros. Desde el

⁵⁷ Pimentel, *op.cit.*, p. 79.

otorgamiento del nombre que le es asignado, así como el espacio en el que se desarrolla y su vestimenta son contruidos como un efecto de sentido en torno a la fragmentariedad de la novela. Enfocándome en *Nadie me verá llorar*, Cristina Rivera Garza en una entrevista comenta cómo fue construyendo los personajes de su novela:

Algunos de los personajes de la novela están basados en expedientes de La Castañeda. El personaje Matilda Burgos tiene como soporte información específica que encontré en un archivo. De hecho, la última parte de la historia constituye una copia del documento que la mujer real escribió, más no puedo decir que ésta, la persona de carne y hueso, sea Matilda Burgos. El caso de Joaquín Buitrago es distinto: existe una colección de fotografías estereoscópicas de burdeles descubiertas en La Lagunilla, de la cual nunca se ha sabido quién es el autor, excepto por las iniciales: “JB”. Ese fue mi punto de partida para el personaje de Joaquín Buitrago: todo él es producto de mi imaginación. El proceso fue el siguiente: leía cuidadosamente los documentos, encontraba pistas y construía el andamiaje, las bases del personaje respectivo⁵⁸.

A partir de lo anterior, y establecidas las bases teóricas que usaré para el análisis de la construcción del personaje femenino, procedo a desarrollar el estudio de cada uno de ellos, yendo en un orden de mayor a menor de importancia en la novela.

2.4. Matilda Burgos

Es el personaje principal femenino de la primera novela. Matilda Burgos, nacida en Papantla, Veracruz, llega a la Ciudad de México a los 15 años para acogerse a la protección de su tío paterno, pues su padre enloquece y muere a causa del alcohol y la madre no puede mantenerla. Trabajará primero con una médica, luego en una fábrica y más tarde como prostituta. El análisis de Matilda como personaje desde la voz narrativa, en la presente tesis, será desarrollado de acuerdo con cada una de las etapas por las que ella transita durante la narración, pues me parece importante destacar las diferentes maneras en las que se desenvuelve de acuerdo con cada espacio-temporal de la historia mencionados en los puntos anteriores, agregando la perspectiva de la focalización narrativa

⁵⁸ Miguel Renato Galicia, “Circula su novela *Nadie me verá llorar*. Mi idea es hacer más creativa a la historia: Cristina Rivera”, en *El Financiero*, 17 de septiembre 1999, p. 59.

conforme a la temporalidad del relato.

En *Nadie me verá llorar* lo primero que se presenta al lector es un fragmento del estudio psicopatológico de Matilda Burgos, mismo que funge como motivo anticipatorio: “Esta enferma observa buena conducta. Le gusta trabajar, es dedicada y tiene buen carácter. La enferma habla mucho, ésta es su excitación”⁵⁹. Desde este punto, el lector ya está preparado para enfrentarse a una historia donde hay una enferma que habita en el Manicomio General cuya peculiaridad es ser “buena” a pesar de que habla mucho. Es en el capítulo uno “Reflejos, gradaciones de luz, imágenes” en el que se comenzará a construir el personaje femenino de Matilda a través de la focalización interna de Joaquín Buitrago.

2.4.1. Matilda vista por Joaquín Buitrago

En la tercera línea del capítulo uno aparece el nombre de Matilda, por medio de un narrador heterodiegético que hace uso de la omnisciencia selectiva de la que habla Alberto Paredes, como resonancia en la cabeza de Joaquín Buitrago, el morfinómano. Temporalmente el narrador ubica al lector en el día 26 de julio a las tres treinta de la tarde y aunque no hay un año mencionado en ese tiempo presente literario, proporciona que es después de su estadía en Italia en 1897.

Sin embargo, se puede suponer que es en 1920, mismo año en el que Matilda es internada en La Castañeda y coincide con Joaquín. El murmullo y la duda “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” es lo que atormenta a Joaquín mientras se prepara una mezcla de almendros y flor de naranjo. Lo que le atrae a Joaquín de Matilda, en primera instancia, es que no es una mujer convencional, no se asusta ante su presencia ni se queda inerte, al contrario: “[...] se comportaba en cambio con la socarronería y altivez de una señorita de alcurnia posando para su primera tarjeta

⁵⁹ Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, Tusquets Editores, 4ª. Edición, México, 2008, p. 19.

de visita”⁶⁰(p. 23)

Joaquín conoce a Matilda en dos épocas distintas durante la misma acción: la sesión de fotos. La primera vez en el prostíbulo: “Matilda había elegido la mesa de mármol y las falsas pieles de oso: se recostó sobre ellas. Luego, ya sin ropa, se recargó sobre su brazo derecho y sin más le ordenó que empezara la sesión” (p. 26). La segunda vez, en el Manicomio: “En lugar de recargarse sobre la pared y mirar en silencio el vacío, ella se había inclinado hacia la cámara y, acomodándose el largo cabello de caoba con gestos seductores, formuló la única pregunta que le recordaba la muerte. La suya” (p. 24). En este sentido, Matilda se construye en Joaquín en torno a una pregunta en la que varía el sustantivo de acuerdo al tiempo de enunciación: “¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de putas?”, “¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locas?”

Esta primera descripción ayuda a que el lector comience a formarse una imagen de Matilda personaje desde la focalización masculina a través de Buitrago. Las actitudes de ella dentro del Manicomio se irán especificando en el transcurso de la narración:

Lo primero que Joaquín nota es que Matilda tiene la costumbre de tronarse los nudillos. Lo hace sin darse cuenta. Matilda es distraída. Luego, a medida que empieza a observarla de cerca, se aprecian las pequeñas cicatrices en las rodillas, en las manos, los antebrazos. Matilda también suele chocar contra las ventanas, las sillas y el resto del mobiliario. Parece tener dificultad para fijar su atención en los objetos del mundo, pero por donde quiera que camina lleva toda la luz del manicomio sobre la cabeza. Una corona. En eso fija su mirada Joaquín Buitrago (p. 34).

Es importante tomar en cuenta que la narración comienza con su reencuentro, pues ellos se conocen en el prostíbulo La Modernidad. Para Joaquín, Matilda y su historia representan un número de expediente: el 6353⁶¹, representa la necesidad de llenar el vacío de información que tiene antes

⁶⁰ A partir de esta cita sólo se consignará el número de página en el texto, dando a entender que todas han sido tomadas de la novela analizada en la presente tesis.

⁶¹ Matilda como personaje tiene un nombre y una descripción física que corresponden a los elementos que señalan tanto Pimentel como Hamon, sin embargo, como contrario a esto también su historia corresponde a un número de expediente. El 6353 representa el análisis clínico y mental que la coloca en un espacio específico como lo es La Castañeda. Su condición de interna la comparte con muchas personas más que se ven insertadas de igual manera en uno de los ocho capítulos que conforman toda la novela. Así, en “Todo es lenguaje” los números conforman la historia de cuatro enfermos mentales más, cuyo peso existencial recae en el documento que los cataloga como incapacitados

de conocerla y lo sucedido desde su trabajo de prostituta hasta su estancia de ‘loca’: “Un nombre entero. Un lugar de nacimiento. Una fecha. Todas las historias empiezan así: Matilda Burgos. Papantla, Veracruz, 1885” (p. 67).

Es interesante señalar que Joaquín, en su función de narrador intradiegético-homodiegético, es el hilo conductor para que Matilda personaje narre su historia desde su salida de Papantla, su llegada a la Ciudad de México, su profesión de prostituta y su estadía de enferma mental en La Castañeda. Tras haber llenado este vacío informacional con ayuda del expediente y de la voz misma de Matilda, Joaquín logra convencerla de sacarla de ahí y se la lleva a vivir a una casa en Santa María la Ribera.

Ya se deshicieron de todas las sábanas fantasmales y ahora limpian los pisos, los techos manchados con lagunas color yodo y las esquinas llenas de telarañas con escobas, plumeros y trapeadores con jabón. Cuarto por cuarto. Joaquín ha logrado conectar el servicio de electricidad y, con manos inexpertas, Matilda ha remendado las cortinas viejas y se ha hecho cargo del jardín. Poco a poco la casa se ha vuelto un lugar habitable una vez más. Pero todo es distinto. Por acuerdo mutuo han cargado los colchones con olor a humedad y musgo y se los han regalado al ropavejero junto con la cristalería, las vajillas de porcelana, los cubiertos de plata y los tapetes persas. De todos los muebles sólo han conservado una mesa rectangular de caoba, dos sillas y un sillón, y todo lo demás lo han ido cortando como leña (p. 221).

Viven del dinero de los estudios fotográficos de Joaquín. Cuando se les acaba, Joaquín va en busca del abogado que le permitirá cobrar el testamento que le dejó su padre. Para Joaquín, el “formalizar” su relación con Matilda llevándosela fuera del Manicomio le hace creer que ella es su esposa. Sin embargo, no es consciente de lo que ella quiere en realidad o lo que significa el estar con él: “Cuando Matilda Burgos se les une en la sala, el fotógrafo la presenta como su esposa. La sorpresa de sus dos interlocutores no lo hace dudar ni retractarse. Los ojos batidos y la piel amarillenta de Matilda indican que se encuentra en uno de los días entristecidos” (p. 243).

sociales y mentales, más que como personajes de una historia. De esta manera, Cristina Rivera Garza no deja de lado a los marginados y cuestiona de forma indirecta, las razones que se tenían para que una persona fuera internada y clasificada como un peligro para la sociedad.

Respecto a su relación con Joaquín, Matilda es un personaje que piensa mucho en el “hubiera” y por esa misma razón es que accede a irse con él. Cuando es consciente de que él sólo la quiere para llenar un vacío en su vida, decide marcharse dejándole bien claro que solamente se tiene a ella misma por toda la vida: “—Tú no eres el esposo de la vainilla—le dice—. Nadie me puede proteger; nadie puede velar mi sueño. Yo sola hallaré la forma de escapar, Joaquín. Nadie me salvará. ¿No se da cuenta?”(p. 248).

2.4.2. Matilda en Papantla

El lugar de origen de Matilda Burgos es Papantla, Veracruz. Ahí nació y vive con sus padres hasta que la mandan a la Ciudad de México porque el padre fallece y la madre no puede mantenerla. Por medio del narrador extradiegético-heterodiegético, el lector sabe que físicamente Matilda sale de su ciudad natal con un vestido azul y unos listones de color nácar en los extremos de las trenzas. Papantla es el espacio ficcional que marcará la infancia de Matilda, y se construirá en el relato por medio, una vez más, de la focalización interna de Joaquín Buitrago, quien, al obtener el expediente médico de la protagonista, comienza a investigar cada uno de los detalles de su vida.

La oposición que simbolizan la provincia y la ciudad se ven marcadas a partir de este punto. Pues la niñez de Matilda está lejos de edificios, de progreso, de reglas y la vida tan apresurada que representaba la modernidad. De esta manera, mediante documentos históricos, Papantla se construirá como el primer espacio ficcional del personaje principal femenino, es decir, se hará uso del modelo descriptivo cultural que toma como referente lo ya preexistente, los modelos del mundo real: “Papantla parece ser un poblado apacible aunque desordenado [...] hay una plaza y, en uno de sus costados, se eleva la torre de la iglesia que alberga las anchas bancas de madera, el órgano descompuesto, el polvo reunido a lo largo de los años [...] El baile, las peleas de gallos y las partidas de billar son las diversiones favoritas del lugar”(p. 72).

La investigación por Joaquín abarca desde la llegada de los totonacas en el año 800, sus guerras e invasiones, nombres y fechas, las epidemias de cólera y viruela, que le parecen sólo un montón de basura porque no aparece Matilda en esa historia. Con el nombre de Santiago Burgos, el padre de Matilda, Joaquín pone especial atención en la genealogía de la protagonista, en este sentido, se hace uso de la relación temporal que es la analepsis externa; es decir, la evocación de los hechos ocurridos antes del momento de la narración en la que se encuentra Joaquín está fuera y su amplitud abarca muchos años de historia sobre el lugar.

La averiguación de Buitrago proporcionará al lector los antecedentes familiares de Matilda. Sus abuelos fueron Marcos Burgos y María de Luz Burgos, quienes tuvieron dos hijos, el tío con el que llegará después a la Ciudad de México, y Santiago, quien decide quedarse en Papantla. Santiago se casa con Prudencia Lumas, una mujer mayor aficionada a la poesía en francés y los placeres de la carne. Nuevamente se inserta un fragmento del expediente médico de Matilda, que ayuda a construir sus orígenes: “Hay o ha habido en su familia algún individuo nervioso, epiléptico, loco, histérico, alcohólico, sifilítico, suicida o vicioso: Su padre era alcohólico y su madre, aunque no se embriagaba, también tomaba sus copas. Su padre falleció a causa del alcohol y a su madre la asesinaron” (p. 79).

La descripción del espacio ficcional descrito por medio del modelo cultural ocasiona, en un personaje como Joaquín, que nunca ha estado ahí, la capacidad de imaginar cada uno de los detalles leídos en los libros: “Joaquín nunca ha estado en Papantla, pero se puede mover [...] en sus intrincadas callejuelas bordeadas de caseríos blancos, entre los cerdos y las gallinas que entorpecen el tránsito de la gente [...] descansa bajo el arco colonial adyacente a la iglesia o se sienta en las escalinatas del quiosco de la plaza. Si pone atención puede reconocer, entre todas las otras, la sombra de Matilda. Su olor” (p. 80).

En mayo de 1892, Santiago Burgos decide emprender un viaje con Prudencia y sus tres hijos a El Tajín, acompañando a un francés quien creía en la existencia de una civilización perdida en ese lugar: “Matilda, montada en un caballo por primera vez, seguía la peregrinación de cerca. El sobresalto que le produjo aproximarse a las ruinas que inconscientemente asociaba con la abuela que nunca conoció le quitó el nombre y hasta la sed. Cuando divisó la pirámide de los nichos a lo lejos, Matilda, justo como su padre años antes, no supo qué hacer” (pp. 82-83).

Fotografías de Teobert Maler y Hugo Brehme ayudan a terminar de configurar el espacio ficcional que representa la infancia de Matilda. Explorar la pirámide de mano de su padre y la búsqueda de su madre ocasiona en ella, por primera vez, el sentimiento de soledad y el pensamiento que la acompañará toda la vida. “Nadie la vería llorar. Se mordió los labios [...] —Estoy sola— se dijo. El descubrimiento le hizo pensar en la posibilidad de la existencia del diablo. Entonces, sin darse cuenta, empezó a llorar” (p. 81).

En el tiempo de la narración ocurren dos sucesos paralelos: Joaquín investiga cada una de las esquinas que conforman el espacio ficcional que es Papantla de 1895 a 1900 mientras Matilda, en algún cuarto del Manicomio, cuenta, desde su propia voz, los sucesos de su infancia en ese lugar: “Matilda describe la topografía de Papantla como la superficie de un papel arrugado. Su casa es un nicho de aves cantoras. El cielo de noche, un tramo de terciopelo negro agujerado de estrellas. ‘Mi padre. ¿Le conté de mi padre cuando volvió a creer en Dios?’”(p. 85).

Tras desaparecer tres días de casa, Prudencia y Matilda encuentran a Santiago Burgos con los voladores del lugar, mal oliente y enloquecido culpando al gobierno y a todo el que se cruzase de la muerte de la vainilla. Le diagnostican *delirium tremens* y a partir de eso deciden enviarla a la Ciudad de México con un vestido de algodón, un nuevo par de zapatos y dos listones color nácar para sus trenzas.

Así pues, la primera versión de Matilda, es decir, sus características como personaje, en lo que refiera a su identidad física y moral; se sabe que es hija de un borracho y una madre pobre, no se tienen detalles de su vestimenta antes de ser mandada a casa de su tío; sin embargo, el lector se puede generar una idea con base en lo descrito de sus padres; su entorno es Papantla y la orquídea de la vainilla, por ser la planta que su padre conocía a la perfección:

Mi padre era el mejor. Mi padre sabía que, una vez seca, había que dejar reposar la vainilla por lo menos dos meses, y que si ya no había humedad, entonces estaba lista para olearse otros noventa días. Mi padre sabía desenzacatar los bejucos, deshaciéndose de los que estuvieran manchados, rajados, reventados o tiernos, y no había otro como él para organizar la partición [...] mi padre les cantaba una canción de cuna sin importarle la sorna pública. Mi padre estaba loco. Mi padre, antes de aficionarse al aguardiente chuchiqui y perder hasta la dignidad, cuidaba a la vainilla como se debe cuidar a una mujer. El esposo de la vainilla, eso era mi padre. Santiago Burgos (pp. 75-76).

En la narración se construye, con ayuda del narrador heterodiegético, su propia voz como narrador protagonista: “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” (p. 91).

2.4.3. Matilda y la idea de progreso. Ciudad de México

Como mencioné y siguiendo la estructura de la novela, Matilda llega a la Ciudad de México en 1900 a casa del hermano de su padre, Marcos Burgos. El país, en el tiempo referencial de la novela, es gobernado por Porfirio Díaz y el positivismo y la idea de progreso están en pleno auge. El narrador heterodiegético va mostrando al lector la descripción de los lugares más importantes de la ciudad, sus calles, sus tiendas y el ritmo tan acelerado en el que viven sus habitantes.

En 1900, cuando Matilda Burgos llegó a la capital del país, el casco de la ciudad terminaba, hacia el norte, en el río del Consulado, y frente a la Beneficencia Española hacia el sur. Los límites por el oriente estaban demarcados por Jamaica, mientras que por el occidente se prolongaban hasta el Bosque de Chapultepec. Las líneas de los tranvías eléctricos unían ya a las amenas villas de Tacubaya, Mixcoac y San Ángel con el ritmo acelerado de la ciudad [...]. Al empezar el siglo habitaban la ciudad, de acuerdo con el censo general de población, 368.898 capitalinos. Matilda Burgos, a los quince años, se convirtió en la número 368.899 (p. 69).

En la descripción antes mencionada se hace uso de los cuatro modelos descriptivos de los que habla Pimentel: el modelo de las dimensiones, al señalar los espacios norte, sur, oriente; el modelo espacial, donde la ciudad se conforma por lugares como el Bosque de Chapultepec, Tacubaya, Mixcoac, etc.; el modelo temporal, una fecha: 1900 y el modelo cultural, del que se toman referentes del mundo real para construir el espacio ficcional en el que se desarrollarán los personajes. En la segunda transformación de la protagonista, Matilda no tiene más opción que adaptarse al espacio y al tiempo que la rodea.

Aquí, por primera vez, usa ropa especial para dormir de noche y, como si todos los días fueran de fiesta, se ve obligada a usar zapatos y a colocar los listones blancos en el extremo de sus dos trenzas. Matilda sonríe en el espejo. Su gesto es de desconfianza y de diversión. “Así que ésta soy yo.” Antes de salir de su habitación tiene que tender la cama y asegurarse de que todo esté en su lugar, intacto y ordenado como en una sala de museo. Después, dominada por la ansiedad, se acopla a los hábitos domésticos de los Burgos con la mente en blanco (p. 125).

Me parece interesante la manera en la que Matilda se ve a sí misma conforme a las circunstancias que la envuelven. Su cuestionamiento sobre quién es ella la lleva a sólo adecuarse para no esforzarse en vivir de alguna otra manera. Esta etapa de convivencia en casa del médico y su esposa Rosaura es de educación para Matilda. Sabe la hora en que debe levantarse, cómo debe arreglarse y que su camino es directo a la cocina, donde ayuda a picar la fruta en cuadritos sin decir nada. “El aburrimiento interminable del desayuno la pone nerviosa. Tiene que esperar. Tiene que comportarse. No se puede quejar” (p. 126). Aunado a que tiene que vivir en silencio, se le imparte a Matilda la educación de la buena ciudadanía cumpliendo sus roles de ‘mujer’ dentro de la sociedad.

Una buena ciudadana, una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres tiene que empezar por aprender los nombres exactos de las horas. Está la hora de levantarse, a las cinco de la mañana. La hora de asearse y tender la cama. La hora de preparar el desayuno. La hora de sentarse a la mesa y esperar a que el tío Marcos consuma el jugo de naranja, la ensalada de frutas y el café negro, humeante. La hora de recoger la mesa, sacudir el mantel y arreglar las sillas. La hora de tomar una canasta y seguir a la tía Rosaura de camino al mercado. La hora de preparar la comida y esperar a que el tío Marcos regrese de su oficina en el hospital. La hora de dormir la siesta. La hora de bordar manteles o remendar faldas a lado de la tía en silencio. La hora de escuchar lecciones de urbanidad

e higiene. La hora de aprender las vocales. La hora de preparar la cena. La hora de rezar. La hora de dormir. La hora de empezar todo otra vez, sin cambio alguno, acompasadamente (p. 127).

Matilda tenía quince años cuando fue sometida a acatar las ocho lecciones de higiene de Marcos Burgos, es su “conejiillo de indias”, pues al trabajar en el hospital con todo tipo de enfermos crea la teoría de que las patologías están directamente relacionadas con la falta de higiene física y mental de las personas. La educó con un objetivo profesional y personal, evitando cualquier tipo de sentimiento para que su obra fuera perfecta; la veía como al enemigo al que hay que derrotar y domesticar, y en un ambiente adecuado donde rigieran la disciplina y la higiene, podría él enderezar su camino.

El trabajo también es parte de su ideología, pues recibir un salario a cambio de los servicios prestados es una forma de fomentar la responsabilidad en los individuos, complementaria a esta idea viene el hecho de que mandar a las mujeres a la escuela es una pérdida de tiempo.

Durante su estancia con los Burgos, Matilda es sólo es un ente que obedece órdenes y no posee poder alguno de decisión o de opinión; esto es, claro, sobre todo cuando la llevan con Columba Rivera a que trabaje, para que no enfermara mentalmente a causa de la ociosidad. “Mientras los otros se ponían de acuerdo sobre su sueldo, sus nuevas responsabilidades y sus nuevos horarios como si ella no se encontrara presente, Matilda se dedicó a servir el chocolate y repartir servilletas tal como lo hacía en casa de los Burgos”(p. 140).

Educada y fomentada con esta idea de progreso, Matilda cumple un año más de vida: “A los dieciséis años, sin haber visitado todavía el centro de la ciudad o sus parques, Matilda se convirtió en el ama de llaves, sirvienta, enfermera y dama de compañía de la doctora Columba Rivera”. Encargada de cuidar a la madre de Columba, quien quedó hemipléjica después de un derrame cerebral Matilda se constituye en su segunda versión en la narración:

Matilda aprendió a bañar a la inválida, mantener un hogar en perfecto orden y regatear en los mercados con firmeza, pero no sin coquetería. Su rutina pronto adquirió la perfección de un reloj. Su rostro se transformó. Las trenzas que habían caído sobre sus hombros desde antes de tener memoria dieron lugar a un chongo apretado tras la nuca. Sus manos aprendieron a tocar objetos del mundo sin prisa alguna, con eficiencia. Las carcajadas de las alegrías súbitas fueron sustituidas por una sonrisa domesticada e invariable, dulce. Su cuerpo perdió la capacidad de emanar olores [...] Cuando el tío Marcos vio sus ojos una mañana de invierno de 1904 se sintió satisfecho de su obra [...] Entonces supo con certeza que la ciencia y la disciplina habían finalmente derrotado a los fantasmas étlicos que destrozaron las vidas de Santiago y Prudencia Burgos (p.142).

Sin embargo, y a pesar del estricto esfuerzo que hace Marcos Burgos, Matilda abandona su casa, pues conoce a Cástulo Rodríguez, revolucionario unido a la causa y amigo de Diamantina Vicario, a quien cura en secreto y con quien poco a poco entablará una relación que la llevará a descubrir que existe un mundo fuera del progreso: “Frente al espejo de su cuarto, Matilda cortó sus trenzas en dos. Luego, sin despedirse, abandonó la casa. Lo único que se llevó consigo fueron sus tres vainas de vainilla ya secas, sin olor” (p. 165).

El espacio ficcional en el que se desarrollará la segunda versión de Matilda es la Ciudad de México, misma que reflejará y complementará, por momentos, la idea de progreso impuesta por Marcos Burgos. La capital es descrita por el narrador heterodiegético haciendo uso de los modelos descriptivos de dimensiones, espacial y cultural, configurándose así dentro del proceso de modernización de principios de siglo:

Mientras la opinión generalizada celebraba la velocidad de los tranvías, el donaire de las bicicletas y los beneficios del alumbrado público, Joaquín se dedicó a criticar las políticas urbanas a las que invariablemente calificaba de inútiles. En un esfuerzo por demostrar lo errado de su pensamiento, sus compañeros de la Academia de San Carlos lo llevaban a caminar entre los fresnos del paseo de las Cadenas y por la plaza Mayor [...] le señalaban 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 [...] pasaban frente a los nuevos edificios de hierro y cemento, como el Centro Mercantil y el Palacio de Hierro, y en la casa Boker se divertían utilizando los nuevos ascensores. En la Alameda Central se detenían con admiración al lado del Pabellón Morisco, justo frente a la iglesia de Corpus Christi. Amontonados en un carruaje, pasaban luego frente al Club Reforma, que era el Country Club inglés [...] hacían paradas en los tívolis que rodeaban el casco de la ciudad, especialmente el de San Cosme, donde, entre cervezas y cigarrillos, continuaban una discusión que Joaquín siempre perdía. —Esta ciudad está destinada a no perecer, flaco, convéncete— le decían (pp. 42-43).

Así, la descripción de la ciudad abarca desde el alumbrado público hasta fuentes, jardines, quioscos y establecimientos a donde concurría la sociedad mexicana de la época. Sin embargo, el narrador heterodiegético nos muestra la contraparte de este proceso de modernización desde la focalización en el personaje de Joaquín:

Los llevaba al hospital Morelos, donde las prostitutas que atendían de noche en casas de citas abigarradas de adornos chinoscos y espejos monumentales rumiaban a solas los efectos de la sífilis y la gonorrea en lechos sin sábanas y cuartos repletos de gritos y vómito [...] se acercaban a los límites de la colonia La Bolsa en cuyas callejuelas, polvorientas en la temporada de secas y empantanadas en los meses de lluvia, los criminales y los bandidos los miraban con sorna. “¿A qué le tienen miedo, rotitos?” En la plaza de las Vizcaínas, les señalaba las antihigiénicas casitas de “taza y plato” compuestas de dos piezas superpuestas, comunicadas interiormente por una escalera de madera. Todo era gris. El aire pestilente. Cuando había oportunidad iban al barrio de San Lázaro a ver las obras del desagüe que integraban un canal, un túnel y un tajo de salida [...] Al terminar, ya cuando la noche les caía encima, Joaquín los llevaba a las pulquerías de barriada o al café de La Joya, en la colonia Peralvillo, para que se codearan con los matachines y las mujerzuelas del pueblo (pp. 43-44).

La ciudad es mostrada como un animal urbano que le causa a la protagonista terror, asombro y desesperación. Para personajes como Joaquín, el tío Marcos o las dos Diamantinas es normal la prisa y la multitud que la habitan, pero para Matilda que viene de un lugar como Papantla, todo le es desconocido y de alguna manera es un contrario a su lugar de origen. Por último, me parece importante agregar dentro de la configuración del espacio ficcional de la Ciudad de México en *Nadie me verá llorar*, dos últimas descripciones hacen referencia a la vida que se llevaba en la temporalidad en la que se inserta Matilda Burgos:

En la Ciudad de México hay trece fábricas textiles y más de cinco mil operarios trabajan en ellas. La Magdalena, La Santa Teresa, La Alpina, La Hormiga y La Abeja se encuentran en la villa de San Ángel y cuentan, entre todas, con tres mil cuatrocientos trabajadores. En ellas, pagan sólo cincuenta centavos diarios a niños y mujeres. Las más grandes, en pleno centro de la capital, son las de San Idelfonso y San Antonio Abad. Esta última cuenta con mil setecientos trabajadores a su servicio y un capital de tres y medio millones de pesos. El salario promedio es de setenta centavos. Los electricistas, los tranviarios y los trabajadores de la telefónica Ericsson ganan, dependiendo de sus capacidades, hasta dos cincuenta pesos al día. La situación es diferente en las cigarrerías, donde la mayoría de los trabajadores son mujeres. Los dos mil operarios de la fábrica El Buen Tono producen cinco mil quinientos millones de cigarrillos al año. Con un capital de seis y medio millones de pesos, las ventas producen cinco millones de ganancias anuales, el salario de un obrero difícilmente rebasa los cincuenta centavos diarios (p. 156).

Así, mediante un modelo descriptivo espacial, el lector tiene conocimiento de la cantidad de personas que trabajaban en fábricas textiles, en la cigarrera por la que también pasará Matilda, los tranviarios, electricistas y obreros, por mencionar algunos. También está presente el modelo cultural, pues se hace alusión de lugares con referentes preexistentes como lo son San Idelfonso o San Antonio Abad. La última descripción se relaciona más con las condiciones generales de la mujer en la época y de alguna manera, es la pre-justificación por las que personajes como Matilda Burgos terminan ejerciendo la prostitución en lugar de trabajar en las precarias fábricas antes mencionadas:

En la Ciudad de México, el doce por ciento de las mujeres entre quince y treinta años de edad eran o habían sido prostitutas alguna vez en su vida. Muchas eran huérfanas y solteras, aunque las había también viudas, casadas y con hijos. Habían sido sirvientas, costureras, lavanderas, operarias y vendedoras ambulantes, cuyos salarios rebasaban difícilmente los veinticinco centavos diarios. De las que tenían a bien responder las preguntas en el registro, la mitad aducía que lo hacían obligadas por la pobreza, y la otra mitad que las mandaba el vicio; cierta propensión personal al oficio (pp. 177-178).

Pareciera que la descripción de la vida social de la época es mostrada como un motivo anticipatorio de lo que Matilda tendrá que vivir como personaje.

2.4.4. Matilda prostituta o “La Diabla”. La Modernidad

Mencioné en la introducción a esta tesis que el mayor enfoque de estudio sobre el personaje protagónico femenino en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza es la intertextualidad con *Santa*⁶² de Federico Gamboa. Por lo que, mi análisis estará dedicado a resaltar la manera en que la

⁶² Publicada en 1903 es considerada por la crítica literaria dentro de la corriente naturalista. Estructuralmente está dividida en dos partes conformadas por cinco capítulos. Espacialmente se desarrolla en Chimalistac, la Ciudad de México, el burdel de doña Elvira, entre otros. La trama gira en torno a Santa, una joven de diecinueve años que se enamora y queda embarazada de Marcelino Beltrán quien se desentiende de ella, por lo que aborta y la echan de su casa. Santa entonces llega al burdel, propiedad de doña Elvira, donde comienza a ejercer de prostituta convirtiéndose rápidamente en la favorita de los clientes. Se hace amiga de un ciego pianista de nombre Hipólito quien está enamorado de ella y será el único que permanecerá hasta el fin de sus días. Posteriormente, Santa se enamora de un matador de toros que frecuenta el prostíbulo, le dicen “El Jarameño” y se la lleva a vivir a la casa de huéspedes “La Guipuzcoana”, aparentemente llevan una vida normal hasta que Santa comienza a sentirse sola y lo engaña con un inventor de apellido Ripoll; “El Jarameño” los descubre y ella se ve obligada a regresar a la casa de citas de Doña Elvira. Después vuelve

autora tomó como molde esta figura para construir esta tercera transformación de Matilda, sin perder de vista su independencia narrativa y con el fin de continuar resaltando sus cambios físicos y psicológicos a partir de una voz narrativa y un espacio ficcional. Para Ana Rosa Domenella entre *Santa* de Federico Gamboa y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza:

Pueden apuntarse algunos paralelismos en la producción de estas dos novelas escritas en los límites de dos finales de siglo, por autores que ejercen profesiones “afines” a la literatura para cada uno de sus contextos: la diplomacia en los finales del XIX y la cátedra universitaria a finales del XX. Ambos parten de un estudio concreto de la realidad, debido al modelo experimental del naturalismo, elegido por Gamboa, y por la práctica profesional con “historias de vida” en el caso de Rivera Garza⁶³.

Además, considero que en esta parte de la novela se cumplen dos de las características mencionadas en el capítulo I respecto a la nueva novela histórica: el uso de la intertextualidad y lo paródico.⁶⁴ Así, esta nueva etapa de Matilda coincide con su huida de la casa de su tío Marcos y, paralelamente en la narración, con su partida de La Castañeda con Joaquín Buitrago.

La primera vez que se menciona *Santa* en *Nadie me verá llorar* es a cargo del narrador omnisciente: “En 1903, el escritor y diplomático mexicano Federico Gamboa publicó *Santa*, su novela más vendida. Basada en experiencias de su vida y utilizando los recursos del naturalismo literario, Gamboa describió con detalle la caída en la concupiscencia de una muchacha de Chimalistac cuyo nombre por sí solo, a decir de doña Elvira, la dueña de la casa de citas, le aseguraría ganancias enormes” (p. 168).

a vivir amancebada con el burgués Rubio. Sin embargo, repite la misma historia que con “El Jarameño” y vuelve al oficio de la prostitución. Un cáncer termina por matarla después de una cirugía y de una constante humillación que la lleva por los lugares recónditos de la ciudad, pues se corría el rumor de que estaba enferma a causa de su profesión.

⁶³ Ana Rosa Domenella, “Del canon a la parodia: posible diálogo entre *Santa* y *La Diabla*” en *Santa, Santa nuestra*, Ed. de Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2005, p.288.

⁶⁴ Tomaré como noción de parodia el término de Linda Hutcheon en su artículo “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”: “La parodia se define normalmente no como fenómenos intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad [...] la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero éste desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado.”

Agrega también que la prostitución en la Ciudad de México era vista como un impedimento para que la nación creciera, por lo que se estableció un reglamento: divididas en dos clases, las prostitutas públicas o aisladas, tenían que registrarse de manera oficial y pasar por un examen médico para tener permiso y que sus matronas pagaran una cuota por cada una. El reglamento fracasó debido a las prostitutas que no acataban lo establecido por el gobierno: “A finales de 1907, cuando Matilda hizo de la prostitución su oficio, sólo las muy atolondradas o francamente estúpidas, como Santa, acudían al registro y pasaban por la humillación del examen médico” (p. 170).

En este sentido, comienza la presentación de Matilda como prostituta dentro de la narración ya que ella no obedece al reglamento y se inventa una historia alterna para justificar por qué ejerce el oficio:

La historia que Matilda decidió contar a sus compañeras de trabajo tuvo que ver con la deshonra de un amor furtivo. Mintiendo con destreza, relató su seducción a manos de un estudiante de leyes y, con los ojos humedecidos, contó en detalle su cruel abandono y la consabida expulsión de la casa paterna. 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 ramerías salvaban, por partes iguales, la moral (p. 178).

La mentira que Matilda dice está basada en la historia de Santa, de tal manera que, se hace presente en la novela una característica de la parodia: “La estructura paródica se parece a una superposición fotográfica, donde el texto parodiado, el texto de fondo, permanece visible”.⁶⁵ Todo el tiempo, el molde de Santa prostituta permanecerá presente para la construcción de Matilda prostituta.

Es en el espacio del tren que los lleva desde Mixcoac a la ciudad de México, donde el lector

⁶⁵ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.” En *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero 1981, no.45, Trad. de Pilar Hernández Cobos p. 189.

sabr  de la etapa de Matilda como prostituta. El personaje principal femenino trabaj  como operaria en una de las líneas de producción de la cigarrera El Buen Tono, con veintidós años, es descrita físicamente así: “Matilda además se veía tan flaca y desvalida con el cabello atusado y su sonrisa discreta, que su presencia suscitaba buenos sentimientos. Las mujeres de la fábrica le tomaron aprecio. Una de ellas le alquil  un catre en un rincón de su cuarto de vecindad y otra, al descubrir que sabía escribir, la invit  a compartir sus tortillas y frijoles a cambio de una docena de cartas de amor” (p. 174).

Sin embargo, al ser despedida de la cigarrera es “orillada” a ser una más de las mujeres que ejercían el oficio de la prostitución en la Ciudad de México: “Matilda empezó ejerciendo como aislada de primera clase en casas de cita sin licencia. Trabajaba por la noche, y al amanecer regresaba a la vecindad de Balderas, después de quitarse el maquillaje y cambiar las ropas [...] Desempleada y con dos hijos ajenos que mantener, Matilda había tomado la única decisión posible” (p. 178).

En el hotel San Andrés sus compañeras le enseñaron a maquillarse, a ser precavida con los policías y los ladrones, a evitar infecciones tomando baños de vinagre después de cada cliente. Beb a y fumaba de manera moderada y le tocaban todo tipo de clientes, los únicos a los que no soportaba era a los que querían conversar, de tal manera que el carácter que se fue creando durante este oficio le formó una reputación. “La Diablesa” es el nombre que le dan sus compañeras cuando, en una redada con policías y estudiantes, Matilda salió a defender a una prostituta que querían llevar presa por negarse a dar servicios por los que no le habían pagado. Tiempo después, se hace famosa por montar obras de teatro en compa a de Ligia “La Diamantina” en La Modernidad. El dueño del prostíbulo era un aristócrata que se vestía de mujer. El narrador heterodiegético describe el prostíbulo de la siguiente manera:

La Modernidad era una casa anodina, localizada por el rumbo de El Salto del 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. La sala de estar, cuyo centro de atención era un piano de cola, tenía amplios mosaicos de mármol blancos y negros, intercalados. Los cortinajes que caían como cascada del techo eran de terciopelo azul. En las paredes altas se adivinaban los trazos de cuerpos entrelazados y desnudos. [...] Además de los cuadros de Santos Trujillo, la casa exhibía algunos dibujos de Julio Ruelas, en los que sátiros, ninfas y jóvenes del mismo sexo, participaban en orgías [...] No faltaban, sin embargo, penachos con plumas de pavorreal, estatuillas de sospechosa ascendencia maya y bajorrelieves con la figura de Cuauhtémoc que, combinados con las luces del hogar, daban a la atmósfera un exotismo muy de moda. Las habitaciones de las muchachas de planta se encontraban en el segundo piso, como era costumbre (pp. 187-188).

Esta es la única descripción que se presenta en la novela sobre el espacio de La Modernidad, los modelos descriptivos espacial, cultural y de dimensiones son elementos que lo configuran. Así el referente extratextual de ubicación es el rumbo de Salto del Agua, espacialmente compuesto por cuadros y pinturas, un piano y cortinas, entre otros elementos, dimensionalmente conformado por dos pisos donde cada muchacha tenía su cuarto.

Procedo a continuación a señalar brevemente semejanzas y diferencias entre una novela y otra, con el fin de mostrar la oposición entre ambos textos, resaltando la parodia y la intertextualidad. Tanto en *Santa* como en *Nadie me verá llorar*, las protagonistas son presentadas a la edad de 15 años. Santa, acompañada por su madre pasea en la plaza de San Ángel, con vestido de muselina de corpiño, algo corto para lucir los pies bien calzados, con rebozo, trenzas y un clavel prendido a su cabello; mientras que Matilda ayudada económicamente por un maestro del pueblo, es arreglada y vestida por su madre con un vestido azul de algodón y unas trenzas para ser enviada con su tío.

Nacidas en provincia, tanto Papantla como Chimalistac son lugares limpios y armónicos, la vida en el campo representa salud, pureza e inocencia. Sin embargo y en contra de su voluntad, ambas terminan yendo a la Ciudad de México y son expulsadas del paraíso para llegar a un lugar que significa lo contrario: enfermedad, desventura y corrupción.

Temporalmente ambas se encuentran ubicadas en el proceso de modernización que trajo con-

siglo Porfirio Díaz, en *Santa* la historia implica los últimos dos años del siglo XX, dato obtenido de las alusiones hechas al Centro Mercantil de la Ciudad de México que se terminó de construir en 1898, la plaza de Bucareli, derribada en 1899 y al periódico *El Mundo*, publicado con ese nombre hasta 1900. Sin embargo, a Matilda se le concede un tiempo de vida más extenso que a Santa, por lo que, aunque jamás se entera, le tocan los años de la revolución mexicana.

Narratológicamente, *Santa* comienza *in media res* cuando ya está en el prostíbulo de Elvira y la seducción del oficial y el rechazo de su familia ya han acontecido. El narrador hace uso de la prolepsis, contará el futuro para posteriormente, hacer una retrospectiva y relatar la historia; predominando un narrador heterodiegético con focalización externa, pues Santa ya está muerta y eso se le da a entender al lector desde el epígrafe con el que empieza la novela: “No vayas a creerme santa, porque así me llamé. Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir”⁶⁶. Así que no será ella quien cuente su propia historia, sino que lo hará un tercero.

Comparte entonces con Matilda, que por momentos, el narrador es quien va induciendo la historia. Sin embargo, solamente se conoce la versión que Matilda cuenta, ella está viva y tiene la voluntad de crear la historia como mejor le convenga. También, el hecho de comenzar *in media res* el relato, pues espacial y temporalmente el lector se verá ubicado en la etapa de Matilda como prostituta y regresará a contar lo sucedido.

En cuanto a su construcción como personajes, Rosa Fernández Lavín señala que: “Gamboa personifica en Santa, la protagonista, todos los vicios de una época. Atacando así, indirectamente, un sistema social que considera corrupto. Gamboa es incapaz de liberar a sus personajes de las restricciones que les impone su particular momento histórico. El resultado es un tipo de ficción su-

⁶⁶ Federico Gamboa, *Santa*, Promexa Editores, México, 1979, p.5.

jeto a una contemporaneidad definida por condiciones sociales, políticas y económicas”⁶⁷.

En este sentido, todo lo que le acontece a Santa desde que es expulsada de Chimalistac y hasta su muerte, acompañada por el único hombre que la amó porque no la puede ver, no es casual. Así lo determinará el autor porque su novela tiene la intención, además de proyectar una sociedad que la rodea, de moralizar a las mujeres de su época. La condición de campesina y meretriz de Santa es lo que condiciona su futuro, pertenece a un sustrato social particular que la determina y toma ese camino para presentar el degenerado modo de vida de los burdeles: “Vengo –agregó– porque ya no quepo en mi casa, porque me han echado mi madre y mis hermanos, porque no sé trabajar, y sobre todo... porque juré que pararía en esto y no me lo creyeron”⁶⁸.

De acuerdo con Martha Elena Munguía: “Santa no se hace prostituta porque hacia allá la llevó un estado moral cristiano, patriarcal y represivo; se prostituye, un poco porque no sabe trabajar, pero sobre todo por cumplir una promesa [...] ella se prostituye porque ha empeñado su palabra”⁶⁹.

Por el contrario, y aunque Matilda también pertenece a un sustrato social bajo, no está determinada por las leyes naturales, ella elige su destino a partir del momento en que se sale de la casa de su tío Marcos Burgos, es campesina, meretriz y loca. Es Matilda quien decide cuando ser prostituta, hasta cuando y como ejercerlo e incluso elige permanecer en el Manicomio por voluntad porque no le queda nada ni nadie afuera, así que prefiere quedarse ahí.

Santa puede ser redimida por el amor de Hipólito, de esta manera Gamboa busca resolver, a nivel textual, el conflicto social y político de México; Matilda no tiene de qué redimirse, intenta renovar su vida dos veces, con Paul Kamáck y con Joaquín Buitrago, al no funcionar ninguna de

⁶⁷ Rosa Fernández Levín, *El autor y el personaje femenino en dos novelas del siglo XX*, Editorial Pliegos, Madrid, España, 1997, p.123.

⁶⁸ Gamboa, *op. cit.*, p.13.

⁶⁹ Martha Elena Munguía Zatarain. “El derrumbe del idilio en *Santa*”, en *Santa, Santa nuestra, op. cit.*, p.85.

las relaciones permanece consigo misma. Ambas son personajes antagónicos a la cultura dominante pues realizan acciones que el grupo de poder considera antisociales y, al invertir la norma, desafían desde una posición subalterna, el principio de autoridad representado por el autor, el narrador y los personajes masculinos.

De tal forma que *Nadie me verá llorar* se convierte en un texto centrífugo, pues su personaje principal demuestra una disposición de eludir los límites de lo particular a través de un acto de dispersión ideológica que no solamente la libera a ella, sino que también permite recrear el posible significado del texto. A manera de conclusión, Ana Rosa Domenella señala que:

Sin embargo, junto a estas afinidades o coincidencias, ambas novelas son muy distintas por estar escritas, con un siglo de diferencia, por un escritor (hombre) y una escritora (mujer) y porque nuestra lectura privilegia las diferencias genéricas y marca el derrotero seguido desde el canon naturalista y androcéntrico a la parodia “posmoderna” y feminista, en cuanto a la construcción de las dos protagonistas. Que a finales del siglo XX se puede parodiar este “clásico” nacional es prueba de que aún es un texto vigente y/o productivo⁷⁰.

Matilda como prostituta se ve alterada poco a poco por sucesos ajenos a ella, en primer lugar, Ligia “La Diamantina” la abandona y se queda sin amante y sin compañera de presentación teatral; tiempo después conocerá a la única persona que la hará pensar en una vida “normal” de mujer enamorada a lado de un hombre. Así, esta tercera configuración del personaje principal femenino, en cuanto a imagen e identidad física se mostrará de carácter fuerte y capaz de no dejarse de nadie, lo que le otorgará un sobrenombre respetable. Su entorno físico será La Modernidad, su espacio social las prostitutas y los clientes con los que trabaja y en ningún momento mostrará arrepentimiento o conflicto alguno respecto a su profesión, pues es consciente que es quizá la única manera que tiene de “ganarse la vida”.

Considero de igual manera que sin la presencia de *Santa* dentro de *Nadie me verá llorar* no

⁷⁰ Ana Rosa Domenella, *op. cit.*, p.289.

se podría construir de igual forma la tercera versión de Matilda; pues no se puede ignorar que el molde en esta etapa es totalmente la protagonista de Gamboa. Si bien es cierto que es inverosímil que las prostitutas de principio de siglo fueran conocedoras de dicha obra también es probable que la narración tenga la intención de mostrar otro enfoque de la historia documentada. Es decir, se retoma en este punto los elementos que mencioné de la nueva novela histórica; por una parte, el fin de la incertidumbre, donde nada es predecible: Matilda no cumple con un destino, no vive esperanzada a que un hombre la saque de ese trabajo ni muere para redimirse; lo paródico: la burla, el montaje de la obra, establecer una relación sentimental con alguien de su mismo sexo y, por último, el cuestionamiento de la modernidad porfiriana. Además del uso de la parodia y la intertextualidad que señalé en este apartado.

El remitir a una obra que se escribió un siglo antes, además de probar que *Santa* es un texto vigente, permite ver que ambas voces femeninas se oponen a la voz del poder, convirtiéndose indirectamente en la conciencia del texto; exponiendo su incertidumbre social, política e ideológica, integrando así aspectos de carácter histórico, social e ideológico.

2.4.5. Matilda enamorada. Real de Catorce, San Luis Potosí

Tras la decepción amorosa con Ligia “La Diamantina”, Matilda conoce al ingeniero estadounidense Paul Kamáck, quien llega a la central de ferrocarriles de la Ciudad de México en 1900 desde Laredo, Tamaulipas. Dos veces ve pasar a Matilda y se enamora de ella. En el tercer encuentro la saca de La Modernidad y se van juntos a Real de Catorce en San Luis Potosí, solamente yéndose a otro estado es como se enteran de la situación social del país: “Día tras día, Matilda y Pablo vieron partir familias enteras. Sólo se dieron cuenta de que había una revolución cuando empezaron los saqueos de la maquinaria, el desmantelamiento silencioso de las bombas de vapor y los malacates.

Después, todo se volvió silencio” (p. 213). Temporalmente se hace uso de una analepsis al evocar Matilda su historia de amor mientras se encuentra en la casa a oscuras tendida a un lado de Buitrago. La descripción de Real de Catorce se hará de una manera muy parecida a la de Papantla, pues mediante la investigación de Paul Kamáck que el lector tendrá acceso a cada uno de los modelos descriptivos que lo conformarán como espacio ficcional dentro de *Nadie me verá llorar*:

Real de Catorce se encontraba, escribió en su libreta, a cincuenta y ocho leguas al norte de la capital del estado, a los veintitrés grados, treinta y tres minutos y veinte segundos de latitud norte y a un grado, diecisiete minutos y cuarenta segundos de longitud oeste del meridiano de México; a dos mil novecientos noventa y dos varas sobre el nivel del mar y setecientos noventa sobre el valle de Matehuala. Debido a la altura, el clima era frío. La ciudad se dividía en cuatro cuarteles y en los siguientes barrios: Charquillas, Venadito, Puerto del Palillo, Hediondilla, Tierra-Blanca, Camposanto y las Tuzas. Los puentes de regular construcción eran: el de la Purísima, de Tierra-Blanca, de San José, de la Hediondilla y de Guadalupe (pp. 202-203).

La duración que corresponde a cada una de las descripciones del espacio es una pausa descriptiva, pues temporalmente se está en cero y la historia se detiene:

Cuando Catorce había sido el centro del mundo las celebraciones eran fastuosas. En 1901, cuando se inauguró el túnel de Ogarrío que unía el mineral de Catorce con Potero y Refugio, una muchedumbre contenta se congregó para celebrar las proezas de la ingeniería sin saber que, después, ya no habría más. Los dos mil setenta metros excavados bajo la tierra no los condujeron al futuro sino a la oscuridad. El Teatro Lavín había servido de escenario para obras cuyos personajes, tales como la Opinión, la Justicia y las Mejoras Materiales, arrancaban el aplauso público. Cuando hubo vida en Catorce, cuando luchar por un aumento de salario o mejores condiciones de trabajo tenía sentido, hasta se llevaron a cabo huelgas como la que paró la producción de la Concepción en 1900 y que ocasionó la clausura de las cantinas del pueblo [...] Ahora sólo quedaba la tierra seca y un cielo sin nubes. Ni cómo enterarse que fuera, en el país entero, todo estaba igual (p. 212).

Dimensionalmente se sabe con exactitud que la ciudad minera tiene una ubicación exacta de grados y latitudes, así como espacialmente los barrios que la conforman, su clima, sus puentes y escenarios donde otros personajes montaban obras de teatro para entretener a sus habitantes. Temporalmente, se ubica entre 1900 y 1901, cuando fue otro lugar en proceso de modernización que culminó en fracaso. Así, podría decirse que Real de Catorce es una extensión del extranjero

Kamáck, pues él llega a San Luis con las ilusiones de desarrollarse profesionalmente como no lo haría en su país de origen y su vida culmina, al igual que el espacio narrativo, en fracaso y muerte. Matilda Burgos y Paul Kamáck vivieron juntos diez años, al menos esa es la información que proporciona Matilda por medio del narrador. Paul Kamáck muere en una explosión: “En el tren de regreso a la capital lo único que oye es el eco de la explosión; lo único que ve a través de las ventanillas son las llamaradas tras las cuales desapareció su vida. Lo único que toca es el mapa de Real sobre el que, hace muchos años, un hombre sin rostro y sin voz le hizo una promesa que ya olvidó” (p. 18).

En esta cuarta versión de la protagonista, además de configurarse como un personaje femenino enamorado, se reafirma que Matilda vive enajenada de los acontecimientos sociales de la época. Viuda de Kamáck, prende fuego a su propia casa para no dejar evidencia alguna de su vida con el extranjero y vuelve a la Ciudad de México con una historia de amor que nadie le cree.

2.4.6. Matilda ‘loca’. La Castañeda

Esta última versión de Matilda Burgos es la que regresará inevitablemente al lector al principio de la narración, pues es dentro del Manicomio General de La Castañeda donde Joaquín Buitrago la reencuentra y comienza la evocación del pasado que reconstruirá poco a poco toda su vida para terminar en ese mismo punto. Así, se sabe que es ingresada al Manicomio un 26 de julio porque se niega a complacer sexualmente a unos soldados que la encierran en la cárcel y es recibida por el doctor Eduardo Oligochea.

Sobre su estancia en el lugar, no será el personaje quien posea la voz narrativa como había sucedido en las versiones anteriores, sino que el narrador heterodiegético tendrá el dominio total de su construcción en esta última etapa, así se muestra entonces como personaje social: “Se queja de la calidad de la comida, de la suciedad de los pabellones y de la falta de privacidad. Se queja del

país. Tiene la costumbre de usar la palabra mierda. ‘Manicomio de mierda.’ ‘Mierda de mundo.’ ‘Todo esto no es sino una gran mierda.’ La mayoría de las veces, sin embargo, sólo pide que la dejen en paz” (p. 34). Trabaja en la fábrica de sarapes en el taller de costura del manicomio.

Sin embargo, y como en la mayoría de la historia, Matilda se encuentra ahí por voluntad propia pues hastiada del mundo, desea vivir alejada de las miradas masculinas que la han perseguido toda la vida, amparándose en un expediente que la dictamina como una mujer “loca” y permanece en un manicomio que, como el prostíbulo, también la puede amparar. Matilda encaja en el diagnóstico de locura moral porque refleja ciertos factores, marcas y comportamientos opuestos a la domesticidad femenina.

Desarrollo precoz durante la niñez. Padre alcohólico y madre asesinada. Chancros sifilíticos. Bubas. Placas en el labio inferior...la interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado. Se describe a sí misma como una mujer hermosa y educada, la reina de ciertos congales y numerosas orgías... sufre de una imaginación excéntrica y tiene una tendencia clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. Pasa de un asunto a otro sin parar... logorrea. Muestra exceso de movilidad. Sentido afectivo disminuido. Anomalía de su sentido moral (p. 118).

Matilda Burgos tiene la oportunidad de salir del Manicomio y vivir con Joaquín Buitrago en el mundo exterior, pero ella está deslumbrada por la noche de la locura, y elige quedarse en ella, consumirse ahí. Opta por el vacío, el confinamiento, el silencio de la locura, el mundo ajeno, prefiere fundar su existencia en los límites, en la frontera, alejada del canon de la razón establecido por Occidente. Son veintiocho años los que pasa Matilda Burgos encerrada en el Manicomio de La Castañeda, ve morir a cada uno de los internos.

Dice que todo empezó una noche de julio cuando un grupo de soldados le atajó el paso en la calle. Iba saliendo de trabajar del Teatro Fábregas y, envuelta todavía en una nube de éter, se negó a hacerles favores sexuales. Los soldados la mandaron a la cárcel y ahí un médico le diagnosticó inestabilidad mental. Después no menciona nada más. En veintiocho años ningún suceso le perturba y nada le hace llorar. Con el tiempo ha aprendido a reírse de todo (p. 253).

Con esta última descripción cierra la narración. Se reitera el expediente de Matilda Burgos que se muestra como motivo anticipatorio al principio de la novela, configurándola así de manera circular. Lo último que se presentan son cartas que ella escribe a los diputados haciendo demanda de las irregularidades del Manicomio, las injusticias y las peticiones que ella solicita para mejorar el lugar. Muere el 7 de septiembre de 1958 de un derrame cerebral. El espacio ficcional configurado en esta última etapa tiene su referente extratextual en el Manicomio General de la Castañeda del que la misma autora tamaulipeca reconoce tomó el expediente de una de las internas para construir la narración.

La Castañeda además, será el lugar más importante de toda la obra pues en él se cuentan la mayoría de los sucesos de la vida de los dos protagonistas: Matilda Burgos y Joaquín Buitrago, configurando así la circularidad del relato: “Están en una habitación del manicomio, junto a una ventana, protegidos de la luz del sol por las ramas de los castaños en flor. Ninguno de los dos se da cuenta de que está lloviendo” (p. 34).

Nuevamente, Rivera Garza hace uso de los cuatro modelos descriptivos que señala Pimentel: el modelo de dimensiones, el espacial, temporal y cultural para la construcción de La Castañeda dentro de *Nadie me verá llorar*:

El manicomio tiene veinticinco edificios diseminados en 141.662 metros cuadrados. [...] El manicomio es una ciudad de juguete. Tiene garitas, calles, enfermerías, cárceles, viviendas. Hay bullicio y riñas, tráfico de cigarrillos y estupefacientes, intentos de suicidio. Hay talleres donde los 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 sarapes, remiendan 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. El dolor nunca se acaba (pp. 45-46).

La Castañeda se inaugura en 1910 para aislar a los enfermos de la sociedad porfiriana con el fin de impedir el contagio biológico y moral de los ciudadanos sanos, con lo cual se garantizaba un

progreso continuo y saludable para México. Bajo esta premisa, el Manicomio fungía a veces como refugio o como cárcel, era institución mental y al mismo tiempo beneficencia pública, provee empleos y acepta pacientes degenerados, pacíficos, ancianos, agitados, idiotas, epilépticos, furiosos y criminales. La mayoría son mujeres que llegan ahí porque su comportamiento amenaza la dinámica familiar, porque su conducta perversa representa un peligro para la sociedad, y porque han sido llevadas por sus parientes o por agentes de la policía.

En este sentido, que Matilda ingresara al manicomio concuerda, como se menciona dentro de la historia, con que a principios del siglo XX la medicina social considera peligrosa la sexualidad sin restricciones y sobre todo aquella representada por la prostitución; por lo que las prostitutas son vistas como agentes de enfermedad y diagnosticadas con locura moral⁷¹.

Sin embargo, el Manicomio forma parte de los lugares que se construyen en la etapa de modernización de principios de siglo: “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 la basura de los tiempos modernos y de todos los tiempos por venir. Éste era el lugar donde se acababa el futuro, los dos estaban conscientes de ese hecho” (p. 37).

Para concluir con el análisis de la protagonista, señalo que en Matilda encontré a muchas mujeres, todas las mujeres son Matilda; la prostituta, la líder, la enamorada, la loca; cada una se desarrolla y construye de acuerdo al tiempo y el espacio en el que le toca desenvolverse. Nora Guzmán señala que: “La narradora intenta deshacer a los personajes en la multiplicidad de sus

⁷¹ Rivera Garza señala en *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General* que el cien por ciento de las mujeres que habitaban el manicomio y el ochenta seis por ciento de los hombres permanecían en calidad de libres e indigentes, y los acomodaban en pabellones de acuerdo a su clasificación científica. En el caso de las mujeres, antes de su ingreso la mayoría se habían dedicado a las tareas domésticas, otras al mercado laboral y existía una tercera clasificación: “desempleadas” adjetivación que hacía alusión a las prostitutas, ocupación que los minuciosos administradores no se atrevían a reconocer.

‘yoes’, Matilda Burgos se transmuta en joven sirvienta, ama de llaves, dama de compañía, enfermera, prostituta, loca, los simulacros, las caras de un yo que se multiplica en diversas representaciones y el lector tratando de unir las a través de los fragmentos buscando conciliar respuestas y encontrarse con ellas”⁷². Así, Matilda Burgos se construye y deconstruye al menos en cinco versiones, sin perder nunca su categoría de personaje principal y siendo el centro sobre el cual se desarrollarán otros personajes en la historia.

2.5. Diamantina Vicario

Diamantina Vicario vivía en el número 35 de la calle de Mesones. Su casa era vieja y húmeda y además estaba descuidada; las plantas crecían solas y sin armonía alguna; algunos sillones, libros abiertos, dos gatos y calcetines zurcidos la componen, las paredes eran altas y en ellas había cinco retratos al óleo. Su madre muere cuando ella tenía siete años y su padre fue un pintor que pasaba la mayor parte del tiempo en el taller. Su piano, único objeto de valor, es lo que la sostendrá económicamente. Uno de sus sueños era prenderle fuego a un banco o a una cárcel que ocasionara destrucción y el mundo comenzará de nuevo. Vivía enfadada con los ricos y el despilfarro del dinero. Era columnista en el periódico *El Hijo del Ahuizote*, donde firmaba como Tina Vica, la mayoría de sus columnas son comentarios críticos y bromas contra Porfirio Díaz. Ávida lectora, conocía *Santa* de Federico Gamboa, la cual le provocaba risa y vociferaciones en contra del autor a quien consideraba un idiota por la manera de tratar a su personaje principal.

Diamantina Vicario es el único personaje femenino que conocen los dos protagonistas de la novela y es un parteaguas en sus vidas; por esa misma razón, ayudados por el narrador heterodiegético que está presente a lo largo de la narración, analizaré a este personaje desde la

⁷² Nora Guzmán., *op.cit.*, p.273.

focalización interna de Joaquín Buitrago y Matilda Burgos y la focalización cero del narrador heterodiegético.

2.5.1. Diamantina vista por Joaquín Buitrago

La primera imagen que el lector se creará de Diamantina será por medio de la focalización interna de Joaquín Buitrago, quien la conoce en una reunión familiar contratada por su madre para entretener a los invitados, la mención es un numeral femenino acompañado de un sustantivo: “La primera mujer. Su nombre era Diamantina. Su figura también. Diamantina Vicario” (p. 48). El narrador heterodiegético con focalización cero conforma la figura de Diamantina como la de una mujer independiente sentenciada a estar sola. Viuda a los dos años de casada: “Estaba destinada a vivir toda una vida acompañada sólo de sí misma. Ella lo sabía, y él debería haberlo sabido o, al menos imaginado. Su ceguera había sido tan absoluta que, con el paso del tiempo, sólo llegó a provocarle la risa muda de lo que ya no tiene remedio” (p. 53).

Para Joaquín, Diamantina representa las ganas de vivir junto a alguien y las ganas de triunfar. Sin embargo, para Diamantina, Joaquín no es mucho, lo presentaba como un amigo de la familia, alguien querido: “Rara vez pensaba en Joaquín. Cuando éste llegaba por la noche y tocaba a su puerta, siempre la sorprendía. Una aparición. Se acostumbró al milagro. El milagro de olvidarlo primero y recibirlo después como si nunca se hubiera ido” (p. 54).

Diamantina hace que Joaquín se cuestione sobre qué es la felicidad, y aunque él se siente abrumado con la idea de progreso, los avances tecnológicos y la ciudad, todo adquiere sentido en el proceso de modernización porque están juntos, la vida es menos pesada porque Buitrago tiene a alguien a quien querer y admirar:

Diamantina regateando en el mercado el precio de las legumbres y los mangos con la habilidad de las matronas del pueblo. Diamantina inclinando levemente la cabeza para saludar de lejos a una alumna de piano como si ella también fuera la hija de un licenciado. Diamantina encendiendo veladoras y haciendo el signo de la cruz frente a la imagen del Cristo negro. Diamantina tomándolo

de la mano entre el gentío de los portales, animándolo a avanzar sin saber a ciencia cierta lo que seguiría después (p. 57).

Sin embargo, Diamantina decide partir un día, convencida de que el mundo de Joaquín estaba por derrumbarse y sin que éste tuviera motivos o razones para detenerla, su primera mujer lo dejaba desamparado, solo y sin una explicación. Ella sale en busca del futuro y se despide con un beso:

La primera mujer. Su nombre era Diamantina Vicario. No pudo conservarla, aunque lo deseó, a veces, con toda el alma. No fue por la curiosidad de la juventud, por la esperanza de que el mundo guardara más y mejores sorpresas en el futuro, por la ineptitud de la edad o por las comunes peleas de los amantes. Cuando se despidieron sobre las plataformas de la estación central de ferrocarriles, los dos eran buenos amigos (p. 59).

2.5.2. Diamantina vista por Matilda

Mientras Joaquín encuentra a Diamantina Vicario en el camino, Matilda coincide con ella por petición de Cástulo Rodríguez, cuando ella tiene casi cuarenta años, sin hijos y sigue viviendo en la misma casa donde la yerbabuena y el epazote crecen desordenadamente. Matilda apenas tiene veinte y carece de personalidad. “Diamantina es la segunda mujer con gafas que ve Matilda, pero a diferencia de Columba, es hermosa, casi bella, graciosa, llena de vida” (p. 152). Poco a poco Matilda empieza a cuestionar la idea de progreso que le inculcó su tío, gracias a Cástulo y a la gente que asiste a las reuniones en casa de Diamantina para quejarse de las injusticias en el país. Convince entonces a su tío Marcos para que la deje tomar clases de piano con ella, miércoles y viernes de cuatro de la tarde a siete de la noche.

Con el paso del tiempo, Matilda encuentra en Diamantina una cómplice con quien puede ver el mundo más allá de las ideas del progreso, una fuga de la realidad en la que está obligada a vivir con el médico. Junio de 1906 es la fecha en la que Diamantina comienza a planear su partida, las noticias de la masacre en Cananea la hacen tomar un tren rumbo a Veracruz en octubre sin que ni Cástulo ni Matilda la acompañen. Sólo Joaquín. Lo último que puede suponer el lector gracias al narrador es que Diamantina no vuelve porque muere en la lucha de La Gran Causa: “El 7 de enero

de 1907 llegaron las noticias de Río Blanco. Diamantina Vicario no regresó. La Gran Causa. Cadáveres en exhibición” (p. 164).

Cuando Diamantina se va, Matilda al igual que Joaquín resiente su ausencia, la soledad la asfixia y Cástulo la encuentra frente al piano de Diamantina, reacciona hasta dos días después: “Cuando Tina Vica desaparece, Matilda echa de menos su risa de cascabeles, sus pasos largos sobre las baldosas, sus manos volando sobre las teclas de marfil del piano. Su ironía. Hay un lugar bajo su piel que, a fuerza de admiración, lleva grabado en letras azules el nombre de Diamantina. Un tatuaje interior. Dos corazones. Tres” (p. 162). Aunque se queda unos días más con Cástulo, el revolucionario le propone una vida dedicada a la causa, Matilda rechaza la oferta y le da lo único que conservará de Diamantina:

Cástulo sacó de uno de sus bolsillos una fotografía de Diamantina y la puso en sus manos. La imagen era vieja. “Tengo cara de pendeja porque estoy pensando en ti, mi chamaquito rojo. Tina.” Al leer la dedicatoria Matilda sonrió levemente. Diamantina siempre mintió con una facilidad deliciosa. Su rostro en la fotografía estaba concentrado en sus manos sobre el piano, nada más. El resto era negro, incluyendo su amor por Cástulo, el placer de su sexo. En la esquina inferior derecha del retrato estaban, pequeñísimas, las iniciales J.B. (p. 173).

Eduardo Oligochea, en el tiempo presente cuando están juntos los protagonistas, es el encargado de decirles a Joaquín y a Matilda lo que pasó realmente a Diamantina Vicario, tras haber investigado al primero cuando le entrega el certificado médico que necesita para cobrar la herencia: “Es una panorámica fuera de foco donde se amontonan una serie de cadáveres desnudos Un círculo rojo rodea la cabeza ensangrentada de una mujer. —No es Río Blanco en enero de 1907. Es la morgue municipal en diciembre de 1906. Diamantina Vicario nunca pudo salir de la ciudad. Nadie le puede ganar a la razón, Buitrago. Ni siquiera la primera mujer” (p. 240).

2.6. Ligia “La Diamantina”

Es el personaje femenino más importante en la vida de Matilda en su etapa de prostituta. La afición

por el collar de falsas gemas que portaba en su cuello le otorgó el apodo a Ligia. Se conocen en el hotel de San Andrés y Matilda la defiende de los estudiantes de medicina y los agentes de policía que querían llevársela por negarse a dar unos servicios por los que no le habían pagado. Su nombre es lo primero que se le graba en el ser: “Matilda habría hecho cualquier cosa por volver a pronunciar su nombre otra vez. El nombre. En la madrugada sola, sin clientes ya, las dos durmieron en la misma cama, las piernas enredadas como trenzas” (p. 181).

Juntas, Matilda y Diamantina, se dedicaron a conocer la ciudad, Chapultepec, Reforma, la plaza de Santo Domingo y el Museo de Historia Natural, por mencionar algunos. Si en Diamantina Vicario había encontrado un cómplice y un escape de su vida de régimen con el médico Marcos, en Ligia encontró a su igual, alguien que entendía como ella la vida, así que se vuelven amantes:

Matilda repitió el nombre de su amante en todo momento, a la menor provocación. Al tenerla desnuda a su lado contó con detenimiento las vértebras de su columna y, espiando su sueño, se acercó a su boca para beberse los fantasmas que ponían en movimiento su pecho. Una mujer. Su presencia, como su nombre, daba brillo a todo lo que la rodeaba. Con ella al lado, hasta el cuartito de paredes amarillas y escaso mobiliario parecía una verdadera habitación [...] Matilda Burgos había encontrado a su igual (p. 182).

Matilda ve en Ligia su libertad, pues ya no está en la casa de los Burgos ni encerrada en Balderas cuidando hijos ajenos y lo que comenzó como un juego de bailes eróticos entre ellas terminó por convertirse en obras de teatro que presentaban en el prostíbulo acompañadas de las pinturas de un hombre de nombre Santos. Sin embargo, cuando Matilda intenta averiguar el origen y pasado de su amante, ella cambiaba la versión en cada oportunidad:

Ligia que se había convertido en una verdadera hija de la alegría y una princesa de la noche, no había tenido una infancia feliz [...] Ligia describía días sin alimento y luego, sin transición, los manotazos que, de nalgadas, se transformaban luego en masturbaciones silenciosas que le provocaban orgasmos húmedos sobre las rodillas de su padre. Ligia podía pasarse horas describiendo el color y la textura de la bacinica que guardaba bajo su cama de niña, y apenas unos segundos en mencionar los atardeceres en que soñaba con el fin del mundo. Ligia también le contó sobre sus días en el orfanato para niñas al que fue a parar después de la muerte de su madre y sobre las tardes en que, después de confesar pecados imaginarios, un cura jovencísimo abría la portezuela del confesionario, la sentaba sobre su regazo con su espalda hacia él, le separaba las piernas y se la metía a toda prisa y sin tener que moverse (pp. 190-191).

Al igual que la primera Diamantina, ésta mentía con la misma facilidad, al menos la historia de su pasado la cambió diecisiete veces, los lugares donde ella había crecido se transformaban de un día a otro; a veces odiaba recordar y otros añoraba volver a esos tiempos en los que todo era mejor, así se iba desenvolviendo en un ambiente donde sólo existía ella. Matilda la convertía en un nombre y la quería con desesperanza: “Matilda continuó pronunciando su nombre como si fuera un talismán, su única salvación pero, como es común cuando una palabra se repite muchas veces, con el tiempo perdió su significado y poder” (p. 192).

Un día llega a la vida de Diamantina un hombre que es comerciante de licores, apostador por adrenalina que la corteja con piedras de colores y paseos en caballo y promesas de una nueva vida. Matilda la ve partir mientras se convence a sí misma que fue producto de su imaginación para no sentir el dolor, una vez más, del abandono de Diamantina.

2.7. Alberta

Este personaje femenino se construye, al igual que Matilda, desde el narrador heterodiegético focalizado por medio de Joaquín Buitrago. Podría catalogarse dentro de los personajes secundarios, ya que su participación en la historia es mínima y directa con el morfinómano. Alberta adquiere una significación igual al espacio ficcional en el que se desarrolla la historia de ambos: Roma. “Una mujer. Alberta. Roma, que había partido su vida en dos: antes y después. Antes Alberta, y después la morfina” (p. 24).

Ella es, además, la causa por la que Joaquín toma fotografías, pues al dejar un vacío en su vida, él la busca a través de las sesiones fotográficas: “Un hombre rara vez puede confesar que toma fotografías de mujeres para volver al lugar de una sola mujer. Alberta” (p. 28). Para Joaquín, Alberta es luz. Alberta será la segunda mujer, quien llegue a la vida de Joaquín después de

Diamantina Vicario: “Diamantina, quien con distraída paciencia lo preparó para su caída con la realidad, nunca lo preparó, sin embargo, para la aparición de Alberta” (p. 59).

Alberta se vuelve una aparición constante en la vida de Joaquín, incluso cuando éste pasa su primera noche con Matilda Burgos en el Manicomio. “—Cualquier mujer puede hacer el amor, Joaquín. Bastan dos palabras, algunos billetes, promesas, mentiras. Las que pueden dormir al lado de un hombre despierto, ésas son las difíciles de encontrar, cariño—. Es la voz de Alberta, su voz somnolienta a punto de caer rendida y, sin embargo, siempre despierta” (p. 129).

Cuando Joaquín se va a vivir con Matilda después de sacarla del Manicomio y llevarla a la Ribera de San Cosme, Alberta se le sigue apareciendo:

El nombre de Alberta tarda en llegar pero, cuando llega, Joaquín entrecierra los ojos como si estuviera bajo la luz directa del sol [...] Corre y se va. Eso es Alberta. La dama de cabello corto y castaño. Una estola sobre los hombros y entre sus labios una boquilla [...] Corre y se va. Se fue. Están a la orilla de un río y Alberta acaba de decirle que, de quererlo, puede morir en paz. [...] —Si quieres convertirte en un fotógrafo famoso en tu tierra, déjame en paz— murmura con los dientes apretados (p. 230-231).

Después de despedirse de Joaquín, le dice al fantasma de Alberta que es hora de dejarla ir, de soltarla para que él pueda continuar, es el único momento en que ella tendrá voz en la narración:

Y la obrera romana que lo ha guiado por callecitas escondidas, cantinas con olor a vino agrio y atardeceres sin fin, enciende un cerillo y lo coloca bajo la palma de su mano.
—Maldigo el día en que te conocí, Joaquín Buitrago. Maldigo a tu padre y a tu madre, a los hijos que no tendrás, a las mujeres que tengan la mala suerte de dormir a tu lado. Maldigo tu casa, las calles por las que camines de noche y de día, los cielos que te nublen la cabeza. Tú nunca triunfarás. Maldigo tus ojos que no saben ver. Esta quemadura te la debo a ti, Joaquín. Esta quemadura te va a doler el resto de tus días (p. 232).

Lo último que sabe Joaquín de Alberta es que muere. La noticia le llega en un telegrama, acompañado por una fotografía donde se ve la cicatriz que él recuerda cuando lo maldice. Llega una segunda carta dos meses después y así sucesivamente le van llegando imágenes, fotografías de

ella, que lo único que le provocan son masturbaciones constantes. Hasta aquí el análisis de la construcción de los personajes femeninos de *Nadie me verá llorar*.

Para concluir el presente capítulo, quiero mencionar que la narratología permite el estudio de la voz narrativa, la temporalidad y el espacio ficcional en el relato, por lo que me pareció pertinente hacer uso de ella para el análisis de la construcción de los personajes femeninos en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza.

De tal manera que, para el caso del personaje principal de la obra, es decir, de Matilda Burgos, considero que el personaje se construye y transforma de acuerdo con el espacio y tiempo en el que el narrador la coloca, sufriendo así al menos cinco versiones de ella misma: Matilda marcada por su infancia en Papantla, Veracruz; Matilda y el estricto régimen progresista que le impone su tío Marcos Burgos como parte del proceso de modernización que acontece en la Ciudad de México a principios del siglo XX; Matilda prostituta como parodia de una de las novelas más famosas de la época, *Santa* de Federico Gamboa y el forjamiento de su carácter como la mujer que no se deja de nadie; Matilda ‘enamorada’ en Real de Catorce en San Luis Potosí de un extranjero que nadie conoció y Matilda ‘loca’, cansada de lo apresurada de la vida, de la gente, hastiada de lo mismo y reclusa en El Manicomio General de La Castañeda.

Otros personajes femeninos como Diamantina Vicario o Ligia “La Diamantina” se construyen a partir de la voz y focalización de los personajes principales: Joaquín Buitrago y Matilda Burgos y, aunque su participación es secundaria, no dejan de ejercer una función de “parteaguas” dentro de la vida de estos, pues cambiarán su rumbo y visión de la vida, ocasionando repercusiones en su camino. En el caso de Alberta, es un personaje femenino que solamente aparece en los recuerdos de Joaquín y su relación es directamente con él, se construye a partir de evocaciones del pasado y una voz que lo atormenta en su presente.

El tiempo narrativo en su mayoría está presentado por medio de la analepsis, es decir, se cuenta un hecho en el presente ocurrido en el pasado y la descripción de los espacios ficcionales tienen referentes culturales, esto es que se mencionan lugares extratextuales de la vida real que ayudan a que el lector complete su lectura con base en ese conocimiento previo.

En lo referente a la intertextualidad en *Santa*, me permito hacer una comparación de construcción narratológica para obtener cualidades y diferencias entre ambos personajes. Así, mientras Santa está condenada a caer a la prostitución y morir no sin antes ser redimida por el autor por medio del único personaje que no la puede mirar; Matilda al principio se ve obligada a obedecer, sin embargo, a partir de su convivencia con Cástulo y Diamantina Vicario comienza a decidir por ella misma sus decisiones y acciones, liberándose del progreso impuesto de su tío, elige ser prostituta y posteriormente una loca. Muere encerrada en el Manicomio y no hay nada de lo cual tenga que ser redimida. Ambas son huérfanas y comparten ejercer el oficio más viejo del mundo, pero mientras una es construida para ser parte de un ejemplo moralizador, la otra es construida como parodia y enajenación del proceso de modernización que le toca vivir. Y es en esta superposición de textos donde se hace presente el uso de la parodia, la intertextualidad y el fin de la incertidumbre, todos elementos característicos de la nueva novela histórica.

Hasta aquí el segundo capítulo, a continuación, muestro el análisis de la construcción de los personajes a través de la memoria narrativa que también es un elemento importante y se hace presente en la obra de Rivera Garza.

Capítulo III. El papel de la memoria en *Nadie me verá llorar*

Como mencioné en la introducción de la presente tesis y como parte de uno de los objetivos de la misma, la construcción de los personajes en *Nadie me verá llorar* por medio de la voz narrativa se apoya por la memoria. Por lo que en este último capítulo me enfocaré en el análisis de este tópico literario aplicado en los personajes principales: Matilda Burgos y Joaquín Buitrago, pues a partir de sus recuerdos, invocaciones y evocaciones, la historia y los demás personajes se dibujan en la narración. De igual manera, y como último tema de ésta tesis, desarrollo en el presente capítulo lo relacionado al olvido, entendido como la ausencia de recuerdos y que ejerce, en menor medida, una forma complementaria a la construcción de la historia y, por tanto, de los actantes de la novela.

Debido a que ya existen numerosos estudios respecto al concepto y uso de la memoria no sólo en literatura sino en diversas disciplinas como la psicología o la medicina, considero innecesario repasar las teorías que existen acerca de la misma, por lo que para fines de análisis en la presente tesis me enfocaré en la noción de memoria-imagen que explica Henri Bergson en *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* por ser la que más se acerca y figura en la novela a estudiar.

Los antecedentes del concepto de memoria-imagen podrían retornarse al evento de Simónides de Ceos⁷³. En *El arte de la memoria*, Frances Yates menciona que, tras un derrumbe, el poeta griego fue capaz de evocar las caras de la gente de acuerdo a sus lugares en el banquete, con base en la relación entre objeto y espacio, proponiendo relacionar las palabras con determinados lugares para evitar la ayuda de un soporte escrito:

Infirió que las personas que deseasen adiestrar esta facultad habrían de seleccionar lugares y formar

⁷³ En una reunión donde el poeta fue convocado ocurrió un derrumbe. Simónides de Ceos se encontraba fuera cuando aconteció el desastre, los cuerpos quedaron irreconocibles y él, con tan sólo recrear la forma en que estaban sentados pudo identificar los cuerpos.

imágenes mentales de las cosas que deseasen recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preservara el orden de las cosas, y las imágenes de las cosas denotaran las cosas mismas, y utilizaríamos los lugares y las imágenes respectivamente como una tablilla de escribir de cera y las letras escritas en ella⁷⁴.

Otra referencia previa de memoria-imagen, de acuerdo con el estudio que realiza Paul Ricoeur, es la metáfora de la tablilla de cera que retoma de Platón, donde el recuerdo es una marca que se queda en ella. La tabla representa el alma de las personas, en algunos es más pura que en otros, de tal manera que lo que se graba en ese material se convierte en recuerdo, pues permanece su imagen; por el contrario, lo que se borre o no se haya grabado, se desconoce.

Aristóteles, por su parte, distingue entre *mneme* y *anamnesis*; el primero es el recuerdo que aparece en la mente, mientras que el segundo hace referencia al producto de la indagación: “por un lado, el simple recuerdo sobreviene a la manera de una afección, mientras que la rememoración consiste en una búsqueda activa”⁷⁵, es decir, el recuerdo es una pintura mental que se convierte en objeto de contemplación y remite a algo distinto, siendo pues una representación semejante de una cosa o situación. De tal manera que, a partir de que concibe a la memoria como algo puramente sensorial, las imágenes son copias de lo que han transmitido los sentidos.

Por último, San Agustín, en el “Libro X” de las *Confesiones* habla de aproximaciones a la memoria como edificios, almacenes, cuevas, tesoros e imágenes:

Llego así a los campos y anchos seños de mi memoria en donde están los tesoros de innumerables imágenes de toda clase de cosas aportadas por los sentidos. Allí está escondido también cuanto pensamos aumentando, disminuyendo o variando del modo que sea las cosas que han llegado a los sentidos y cualquier otra cosa que se haya confiado o encomendado a la memoria y que aún no se haya olvidado o arrinconado. Cuando estoy allí, pido que se me presente lo que quiero, y algunas cosas se presentan inmediatamente, otras hay que buscarlas durante más tiempo y se presentan como si vinieran de unos almacenes más ocultos [...] Ahí están guardadas de modo concreto y según sus géneros todas las cosas que entraron por su propia puerta, como la luz y todos los colores y formas de los cuerpos por los ojos, toda clase de sonidos por los oídos; todos los olores por la puerta de las narices; todos los sabores por la boca y todo lo duro y lo blando [...] por el sentido del tacto extendido

⁷⁴ Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Trad. de Ignacio Gómez, Ediciones Siruela, Madrid, España, 1966, pp. 17-18.

⁷⁵ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, 2ª Edición, México, 2008, p. 36.

por el cuerpo⁷⁶.

Para San Agustín, la memoria está en estrecha relación con los sentidos, pues se recuerda a través de ellos. La imagen o la sensación del momento del pasado, devienen al presente para repetir la sensación que causó cuando sucedió.

Aunado al término de memoria-imagen, me parece pertinente mencionar el uso de la invocación y la evocación de los que habla Salvador Elizondo en su ensayo “Invocación y evocación de la infancia” que retomaré más adelante. De tal manera que busco encausar el papel de la memoria en la novela a partir de la creación de imágenes como formas del recuerdo que solicitan o rememoran los personajes principales y de los cuales parte el desarrollo de toda la historia: Matilda Burgos y Joaquín Buitrago.

3.1. Memoria y narración en *Nadie me verá llorar*

Quisiera comenzar intentando construir una definición de memoria que funcione de la mejor forma en la presente tesis, sin pretensión de ser verdadera o única, sino con la intención de que esté más cercana a su relación con la imagen que retomaré de los autores antes mencionados. Así, la memoria podría definirse como la garantía de lo que ocurrió antes de que se formara un recuerdo de ello, hasta cierto punto, funge en medio del olvido y el recuerdo.

La desaparición y la conservación del recuerdo dependen directamente de la memoria y ésta puede reprimir, falsear, confundir o crear evocaciones de acuerdo con el momento presente en que se realice la indagación de lo ya acontecido. Las relaciones que establece la memoria con el pasado están determinadas, en gran medida, por la situación presente de quien o quienes recuerdan. Es decir, la memoria es la capacidad por la cual se retiene y recuerda el pasado de modo voluntario y

⁷⁶ San Agustín, *Confesiones*, Edición de Olegario García de la Fuente, Akal, Madrid, España, 1988, pp.243-244.

en el momento necesario; da significación a algo que tuvo lugar, un hecho que sucedió o un acontecimiento ocurrido antes de que se pueda declarar que se tiene recuerdo de ello; es la referencia del pasado y su intención es serle fiel: “No tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello”⁷⁷.

Paul Ricoeur, en su libro *La memoria, la historia y el olvido*, comienza con los siguientes cuestionamientos: ¿De qué hay recuerdo? ¿De quién es la memoria? y señala que la acción de recordar es tener un recuerdo o ir en su búsqueda; es acoger y recibir una imagen del pasado, es el trabajo de evocar los saberes aprendidos que están ordenados en un espacio mental. En este sentido, los fenómenos de la conciencia, es decir, las cosas tal y como se muestran en la realidad, en la memoria se ven opuestas debido a la presencia de la imagen como representación del pasado. La búsqueda del recuerdo es una lucha contra el olvido.

Partiendo de la noción de que la memoria es la garantía de lo que ocurrió antes de que se formara un recuerdo y que tiene referencia en el pasado; procedo a enfocarme en el desarrollo de la concepción de memoria-imagen de Henri Bergson. El filósofo francés parte de la idea de que el cuerpo es un conductor de movimientos y, al mismo tiempo, el encargado de transmitirlos, en este sentido es un conjunto de imágenes⁷⁸ que actúa recibiendo y devolviendo movimiento, eligiendo la manera de restituir lo que acoge:

Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada, mi cuerpo [...] Toda imagen es interior a ciertas imágenes y exterior a otras; pero del conjunto uno no puede decir que nos sea interior ni que nos sea exterior, puesto que la interioridad y la exterioridad no son más que relaciones entre imágenes⁷⁹.

⁷⁷ Ricoeur, *op.cit.*, p. 23.

⁷⁸ La imagen es el universo, es un cuerpo social y es un cuerpo individual. En este sentido es como la memoria preserva las imágenes pasadas que sobreviven ya sea por mecanismos motores o por recuerdos independientes.

⁷⁹ Henri Bergson. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Editorial Cactus, Buenos Aires, Argentina, 2006, p. 41.

Así, Bergson concibe la memoria como un hábito, como la repetición de un mismo esfuerzo, un esfuerzo que exige la descomposición para luego recomponer la acción total. Esta constante integración y desintegración de la memoria se da a partir de imágenes pasadas que sobreviven en un largo período de tiempo y que se mezclan con la percepción del presente y pueden incluso sustituirla.

Por lo que la memoria-imagen es la asociación mental de ideas, esquemas, ejercicios sistemáticos, repeticiones, etc., para facilitar el recuerdo de algo; están vinculadas al recuerdo como experiencia y a la memoria como capacidad. Las imágenes se conservan para volverse útiles, es decir, complementan la experiencia presente enriqueciéndola con la experiencia adquirida, siguiendo un proceso de recubrir y sumergir otra:

Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar [...] incluso el pasado que remontamos de este modo es él mismo escurridizo, siempre a punto de escapársenos, como si esta memoria regresiva fuera contrariada por la otra memoria, más natural, cuyo movimiento hacia adelante nos lleva a obrar y a vivir⁸⁰.

La memoria, entonces, es un progreso del pasado al presente que se proyecta al futuro enfocado en la idea de duración, equivale a una pluralidad continua de tiempos produciendo una contradicción, pues mientras el pasado es una idea, el presente se muestra como una idea-motor. La memoria intercala pasado con presente y tiene que ser independiente de la materia:

Ella (la memoria) tiene por función principal evocar todas las percepciones pasadas análogas a una percepción presente, recordamos lo que ha precedido y lo que ha seguido, sugerimos de este modo la decisión más útil. Pero eso no es todo. Al hacernos captar en una intuición única momentos múltiples de la duración, nos libera del movimiento en curso de las cosas, es decir, del ritmo de la necesidad⁸¹.

Para Bergson, la base de la memoria es el recuerdo que a su vez está ligado por adherencia a la totalidad que le precede. El recuerdo sigue y será útil si complementa y esclarece la situación

⁸⁰ Bergson, *op. cit.*, p. 94.

⁸¹ Bergson, *op. cit.*, p. 232.

presente, por lo que el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro, su función sería de esclarecedor de la acción. El presente consiste en tener conciencia del cuerpo, es la actitud frente al porvenir inmediato y desde él se hace el llamado al recuerdo, entonces el recuerdo es la representación de un objeto ausente, una percepción debilitada y su progreso consiste en la materialización en el presente.

Bergson distingue entre dos tipos de recuerdo: el recuerdo espontáneo, caracterizado por ser perfecto, ya que el tiempo no podrá añadir nada a su imagen, conservará para la memoria su ubicación y su fecha; y el recuerdo aprendido, que surgirá del tiempo a medida que la lección esté mejor aprendida se volverá impersonal y extraño a la vida pasada. Entre más claro e intenso sea un recuerdo puede convertirse, de manera gradual, en percepción, el trabajo de localizarlo consiste en realizar un esfuerzo creciente de expansión, por el cual la memoria incrementa sus recuerdos hasta el momento en que encuentra el lugar del recuerdo que busca.

Si una percepción evoca un recuerdo, lo hace con el objeto de que las circunstancias que han precedido, acompañado y seguido a la situación pasada arrojen alguna luz sobre la situación actual y muestren el camino por donde salir de ella, de esta manera la percepción es una selección, cuya labor es la de eliminar del conjunto de imágenes, todas aquellas que no tengan ningún motivo de ser.

Aunado a la percepción, Bergson distingue tres ramas en la memoria, constituidas en primer lugar por el recuerdo puro, pasando por el recuerdo-imagen para llegar finalmente a la percepción. El recuerdo puro es la representación de un objeto ausente. Mientras que el recuerdo-imagen es el acto por el cual se retoma el pasado en el presente denominándose como reconocimiento o reproducción de percepciones pasadas y requiere del recuerdo puro para hacerse presente en forma de imagen. Por último, el recuerdo que surge a partir de la percepción se da de manera interior como una ocasión para recordar:

Resulta pues que percibir consiste en desprender del conjunto de los objetos la acción posible de mi cuerpo sobre ellos. La percepción entonces no es más que una selección. No crea nada; su papel es al contrario el de eliminar del conjunto de las imágenes todas aquellas sobre las cuales no tendría ningún asidero; luego de cada una de las imágenes retenidas, todo lo que no compromete las necesidades de la imagen que llamo mi cuerpo [...] las imágenes desbordan la percepción por todas partes⁸².

La memoria, de acuerdo con Bergson, se debe diferenciar de la percepción, pues ella no es más que un medio por el cual se puede desencadenar el recuerdo. La percepción no interviene en la memoria y la memoria es libre de la influencia de la percepción; sin embargo, existe un fuerte vínculo entre ellas, pues las percepciones están impregnadas de recuerdos e inversamente un recuerdo no puede volverse presente mas que tomando del cuerpo alguna percepción en la que se inscribe, ambas están dirigidas hacia el ahora y también hacia el porvenir.

Ahora bien, Bergson hace mención de la evocación y la invocación de recuerdos. Ambos conceptos los retomaré a partir de “Invocación y evocación de la infancia” de Salvador Elizondo.

En *Cuadernos de escritura*, el autor de *Farabeuf*, señala que la evocación es:

[...] un intento de recrear [...] mediante la concreción del recuerdo de las sensaciones experimentadas durante un período. Es decir, que más que volver a un mundo específico, lo que hacemos, cuando evocamos, es colocarnos en una situación propicia a la re-experiencia de las sensaciones, sino de los estímulos. La evocación se atiene invariablemente a los datos perceptivos es un procedimiento, digamos, sensorial [...] La relación entre el presente y el pasado se establece mediante la identidad de las sensaciones sin las cuales esta evocación sería imposible⁸³.

En la evocación existe una imagen que creemos corresponde de manera entera a la que era, sin embargo, el tiempo se interpone para que el recuerdo de entonces, que es traído al presente, no sea el verdadero: “La evocación, como retorno a los orígenes siempre es incompleta, deficiente. Es un acto inscrito dentro de la temporalidad, y es esto lo que la convierte en una hipótesis –*a posteriori*– acerca de nuestros orígenes”⁸⁴. La evocación se logra gracias a su relación con los

⁸² Bergson, *op. cit.*, pp. 232-233.

⁸³ Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia” en *Cuadernos de escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, p. 18.

⁸⁴ Elizondo, *op. cit.*, p. 19.

sentidos del cuerpo, pues el recuerdo se siente, se huele, se oye, se ve y sabe cómo en “aquel entonces”, por lo que se requiere de un objeto para que quien recuerde lo perciba de la misma manera.

La invocación por su parte, es “hacer presente algo que, como el futuro, de hecho está desprovisto de referencias sensoriales [...] la invocación nos lleva al destino de nostálgicos mediante el proferimiento de la palabra que –como en los encantamientos– encierra la clave del misterio”⁸⁵. En este punto existe un deseo consciente por producir un determinado efecto, es una búsqueda voluntaria en las combinaciones verbales que implican la reconstrucción del pasado a partir de la palabra, es el llamado de la reproducción de un momento o imagen del pasado.

A partir de los conceptos antes mencionados de memoria-imagen, así como de evocación e invocación, continúo con el análisis de la memoria en *Nadie me verá llorar*, dividiéndolo en dos partes correspondientes a los personajes principales: la memoria en Matilda Burgos y la memoria en Joaquín Buitrago, que en un tercer apartado será compartida para la construcción de un personaje femenino con el que ambos convivieron, Diamantina Vicario.

Primeramente, me parece importante mencionar que toda la novela está escrita a partir de la memoria, la constante mención de una misma pregunta con sus variantes durante todos los capítulos hace que sea una historia circular que devuelve al lector al inicio de la misma de manera constante.: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” “¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de putas?” Doce veces se realiza la pregunta durante la narración, ocasionando que la lectura sea llevada, de manera constante, del pasado al presente y del presente al pasado, pues Joaquín es fotógrafo durante toda su vida, pero el sustantivo en la pregunta es el que va a determinar la época; así es de “locos” cuando vive en el Manicomio y es de “putas” antes de su reencuentro

⁸⁵ Elizondo, *op. cit.*, pp. 22-24.

con Matilda Burgos.

A partir de este momento, se realiza el acto de invocación del que habla Elizondo. Pues aparece, en primera instancia, lo que está desprovisto de referencias sensoriales, de tal manera que la reconstrucción de los pasados para fabricar los recuerdos en el presente será por medio de la palabra. También considero importante señalar que al iniciar *Nadie me verá llorar* con la pregunta “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” lleva al lector a relacionar la captura de imágenes duraderas con la historia que se planteará. En este sentido, la reconstrucción del recuerdo tiene una fecha y una hora fijas, la invocación del pasado en el presente inicia con una promesa entre los dos protagonistas:

—Prometiste contarme cómo se convierte uno en una loca, ¿te acuerdas?

—Es una historia muy larga—le contesta la mujer, mientras se abrocha la esclava en la muñeca izquierda sin tener la cortesía de darle las gracias o mirarlo siquiera.

—No te preocupes, tenemos todo el tiempo por delante.

Están en una habitación del manicomio, junto a una ventana, protegidos de la luz del sol por las ramas de los castaños en flor. Ninguno de los dos se da cuenta de que está lloviendo. La lluvia de julio (p. 34).

Los cuestionamientos de Joaquín a Matilda son los que guiarán la narración. Así, mientras la protagonista cuenta la historia de su vida en un tiempo pasado, ellos crean en el presente una vida juntos. Los tiempos de la narración entonces se entremezclan. El lector, al igual que Joaquín, construye la imagen de la historia de la prostituta al mismo tiempo que la ve contarla en el Manicomio, en la ciudad, en el viaje en el tren camino a la ciudad, etc., se crea la ilusión de estar viendo dos películas al mismo tiempo, con los mismos personajes, pero en diferentes momentos.⁸⁶

⁸⁶ De esta manera se complementa el análisis de la construcción de los personajes femeninos, pues el capítulo II de esta tesis lo hace a partir de las nociones de voz narrativa; y la memoria, tema de éste último capítulo, reconoce que la historia traída al presente de la narración, la rememoración de recuerdos, permite ir dibujando tanto a la protagonista como a los personajes secundarios que giran en torno a ella, concediendo al lector los hechos totales de la historia.

3.1.2. La memoria en Matilda Burgos

Como personaje principal de toda la obra, Matilda Burgos será el centro de toda la narración, en torno a ella se construirán o entremezclarán los demás personajes por lo que la única “verdad” de la que es provisto el lector está cerrada a una sola y única versión, pues no existen testigos o pruebas de los acontecimientos de historia de la protagonista más que su propia voz. De tal manera que la autenticidad de la historia será subjetiva y Matilda es el único personaje que refuerza el recuerdo a partir de los elementos relacionados con cada etapa de su vida.

En este sentido, es importante mencionar que cada una de las evocaciones e invocaciones de la memoria que ella realiza se introducen por una pregunta: “¿Ha visto volar a los hombres como pájaros, Joaquín?” para referirse a su infancia en Papantla; “—Las manecillas de un reloj, ¿las ha visto bien, Joaquín?” para contar su vida bajo las reglas estrictas de Marcos Burgos; “¿Le conté de mi vida entre doctores, Joaquín?” para relatar su trabajo con Columba y la etapa en que conoció a Diamantina Vicario“ —Las llamaradas, Joaquín. ¿Ha visto una casa en llamas?” para describir su etapa de enamorada con el extranjero Paul Kamáck. Acompañando estas preguntas introductorias estarán las imágenes vinculadas al recuerdo para que al ser evocadas en el presente puedan materializarse.

Papantla, primer espacio ficcional invocado por Matilda, posee tres elementos determinantes en su primera versión como personaje. Lo que conserva Burgos como recuerdo de este lugar es la imagen de su padre, las características del lugar, así como sus habitantes y la flor de vainilla.

Lo que Matilda conservó de su padre no fue la ira, sino la amargura con la que vendió sus tierras y con la que se contrató como jornalero en el beneficio de Juventino Guerrero. Lo que siempre recordó de su madre fueron los brazos alrededor de su cuerpo, el latir pausado de su corazón junto a su oído derecho [...] Existen otros recuerdos. Imágenes de alegría desatada. Risas cuyos ecos todavía hacen temblar la piel del tiempo. Días de carnaval. Guaguas. Tocotines. Tamales de camarón con calabaza y atole morado. Guerras de confeti. 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 de un combate simulado (pp. 85, 79).

Los recuerdos de Matilda, de acuerdo con la clasificación de Bergson, son espontáneos, ya que el tiempo no ha añadido nada a su imagen. Así, lo que conserva de su infancia son las sensaciones, las emociones, los sabores, la añoranza de un tiempo mejor en el que ella no debía preocuparse más que por ponerle listones a sus trenzas.

Por otro lado, su memoria, al igual que ella, se adapta a las circunstancias. Le toca vivir el presente porque ha sido arrancada de su pasado en contra de su voluntad, el futuro se le muestra incierto y entonces del recuerdo no queda nada: “La ciudad de México. En un principio no echa de menos nada. La velocidad de los acontecimientos no deja tiempo alguno para la nostalgia. El presente se vuelve absoluto. El pasado no existe. Sus días empiezan en el interior de un cuarto amplio de techos altos y paredes blancas cuyo olor a naftalina y cloro sugiere pulcritud, orden” (p. 124).

Como ejemplo de invocación de la memoria, Matilda le pide a Joaquín que le dé el nombre de alguna calle para que ella pueda traer al presente la imagen que se le quedó grabada de cada rincón de la ciudad que aprendió cuando trabajaba para Columba:

–Diga el nombre de una calle, Joaquín, y le dibujo un mapa de la ciudad [...] Una vez sobre las banquetas, sin embargo, sus ojos se vuelven ansiosos. En desorden, con la voracidad de los autodidactas, sus ojos se abren más para captarlo todo. Cada ventana, cada cornisa, cada nube, todos los colores, cada hombre y cada mujer que pasa a su lado dejan huellas indelebles en su memoria. – Lo recuerdo todo, absolutamente todo, Joaquín (p. 129).

La memoria a veces es un castigo. Como selección, quien quiere conservar los recuerdos no controla algunos que se cuelan y forman el presente en contra de su voluntad. Así, Matilda considera que bien puede olvidar el momento en que conoció a Cástulo Rodríguez y, sin embargo, tiene presente al momento de contar cómo lo encontró en su cuarto, cada una de sus heridas y expresiones: “– ¿No es extraño, Joaquín, que uno no recuerde muchos años y, luego, que uno no pueda olvidar los detalles de un solo momento?” (p. 145).

El recuerdo también es una espera y un abrigo, cuando Cástulo se va y la deja sin noticias incluso de Diamantina, Matilda vive con su ausencia sin saberlo: “Hay personas que crecen en la ausencia. En los meses que siguieron a su partida, Matilda cree cada minuto en la promesa de Cástulo. Sabe muy poco de ellos, casi nada, pero de cualquier manera se deja abrigar por sus recuerdos” (p. 153).

La ausencia es tolerable porque mantiene la esperanza de que existieron, de que los conoció y de que, en algún momento, quizá el menos esperado, aparecerán. Los recuerdos que tiene de ellos es lo que la mantendrá al pie del cañón esperando: “Envuelta por el olor del copal, con las llamas de las velas reflejadas en los ojos, Matilda recuerda sus nombres en secreto. Su expectación crece día con día. A veces cree que todo es inútil, que el encuentro se producirá en el momento menos propicio, cuando ella ya no lo esté esperando” (p. 154).

Cuando Matilda se une al grupo revolucionario de Cástulo y Diamantina, cuyas reuniones eran en la casa de Santa María la Ribera, hace algo parecido a su tío cuando es cuestionada respecto de sus orígenes: “En los meses que pasan juntos no se cuentan la historia de sus vidas. El pasado no existe, el presente es efímero, sólo el futuro es firme y vasto. Usando medias verdades a su favor, Matilda menciona que nació en Papantla, que es la hija de un hombre que perdió sus tierras y su dignidad debido al alcohol y a la saña del beneficiador Juventino Guerrero. Lo demás lo cubre de silencio, y cuando éste no basta, lo disfraza con evasivas” (pp. 157-158). La memoria como elección permite la ausencia de un pasado donde el presente se va como agua para construir un futuro.

De manera especial ocurre la invocación de su vida con Paul Kamáck, pues es ambigua y ocurre fuera de la Ciudad de México, en un espacio ficcional que sólo habita ella y del que no constan ni siquiera objetos. Él está muerto y a ella le quedan las imágenes, los recuerdos de algo que no está del todo segura que haya ocurrido, la duda:

Ésta es la historia que Matilda recuerda en el tren que los lleva desde Mixcoac a la Ciudad de México. Fuera. Es de mañana y, por la ventanilla, el paisaje parece iluminado por una luz irreal [...] En la ventanilla que los protege de la intemperie hay reflejos, imágenes fragmentarias, colores sobrepuestos en el bastidor de un tiempo estático, irremediable. Ésta es la historia que Matilda se cuenta a sí misma en silencio mientras los dos dejan el manicomio en el olvido. Hay lugares a los que sólo podrán entrar por puertas distintas, palabras que no compartirán con nadie (p. 167)

Así inicia el capítulo de su vida en San Luis Potosí. Al ser ella sobreviviente de ese pasado es como si se construyera como personaje a partir de la ausencia, a partir de los recuerdos de otro que ya no existe pero que le dejó marcas: “Lo que siempre recordará de él es la facilidad con la que menciona cifras y fechas, números. Su manera concentrada de observar [...] Matilda lo llamó Pablo desde un inicio y olvidó su apellido” (pp. 197-198).

Matilda se crea una imagen de Kamáck relacionada con el lugar en el que viven: el desierto, las minas, los silencios, los sueños del extranjero, permanecerán en su mente como imágenes de ese pasado: “Pablo habla poco y, cuando lo hace, sólo menciona los nombres de las minas. Ana. Edwige. Concepción. En el desierto el lenguaje se vuelve tenue como la memoria. La vastedad inunda el pecho y no deja lugar para más. Matilda, en esos años, aprende todas las estrategias del silencio” (p. 213).

Ella es consciente de que si las cosas no hubieran sucedido de esa manera tan inesperada quizá lo hubiera olvidado; sin embargo, Kamáck se quedó con ella hasta ese presente con Joaquín Buitrago: “Si lo hubiera conocido antes, en otro lugar, Matilda no recordaría el nombre que recuerda mientras avanza entre las hojas afiladas de la gobernadora y las piedrecillas que alguna vez le pertenecieron al mar” (p. 210). Al final de su vida, Matilda Burgos está cansada de tener tantos recuerdos. Toda su vida viviendo de ausencias y de fantasmas que no pueden convertirse en personas reales, que no es posible que vuelvan, la llevan a pedir paz. Ya contó su historia, ya se resignó a permanecer en el Manicomio, ya aprendió a vivir con los recuerdos de otros.

Para concluir este apartado respecto de la manera en que la memoria-imagen complementa

la construcción de Matilda Burgos como personaje, me parece pertinente mencionar la relación de sus invocaciones y evocaciones en el presente de la historia por medio de los sentidos del cuerpo humano.

La memoria-imagen se relacionará con el sentido de la vista de Matilda cuando al mirar un mapa, evocará los años que vivió con Paul Kamáck; con el sentido del oído, en dos momentos: el sonido de las manecillas del reloj, invocará su etapa de adolescente educada bajo las leyes del positivismo, y con el ruido de la explosión en las minas potosinas; por último, los sentidos del tacto y el olfato están relacionados con la flor de la vainilla, que además de marcar su infancia, lleva consigo durante toda su vida como una forma de cargar el pasado y de recordar sus orígenes, mientras que el olor de la planta, la hará evocar la imagen de su padre.

3.1.3. La memoria en Joaquín Buitrago

La memoria en este personaje desatará el comienzo de la historia en *Nadie me verá llorar*. Así, desde las primeras líneas, el cuestionamiento que Joaquín se hace a sí mismo colocará al lector en una fecha y una hora, como una especie de pacto donde el recuerdo se ha quedado en un rincón esperando a ser redescubierto:

A las ocho de la mañana del 27 de julio de 1920, Joaquín recordó con absoluta certeza dónde había visto antes a Matilda Burgos. [...] Recordó sus veintiocho años. [...] Volvió a creer en la posibilidad de fijar la singularidad de un cuerpo, un gesto. La posibilidad de detener el tiempo. Ahí estaban una vez más, imperecederas, las poses únicas de las mujeres de las casas de citas. Mis mujeres. [...] No recordaba sus nombres ni el de los lugares. [...] Lo único que Joaquín fue capaz de recordar estaba almacenado en reflejos, gradaciones de luz, imágenes [...] La placa número diecisiete era de Matilda Burgos, y Joaquín, sin despegar los ojos de los cilindros del visor, sonrió (pp. 25-26).

Joaquín, por medio de un murmullo y la confirmación de identidad de su recuerdo a través de la fotografía, recuerda al personaje principal femenino: Matilda Burgos; así, son dos las fotografías en tiempos distintos lo que unirán el pasado con el presente, Joaquín tiene la imagen de Matilda prostituta y la imagen de Matilda loca. La evocación de recuerdos suscitada por la

fotografía es parcial en la medida en que sólo implica sensaciones visuales, omitiendo la textura, el olor y la esencia de las cosas.

En cuanto a la relación de la imagen o fotografía con la memoria en la narración, y que se hace presente sobre todo en la figura de este personaje masculino, Adriana de Teresa señala que: “la fotografía comparte con los recuerdos el hecho de que con el transcurso del tiempo van perdiendo claridad, hasta que se transforman en una imagen borrosa de un hecho o suceso del pasado”⁸⁷.

Es por eso que Joaquín requiere de la búsqueda de la primera foto para confrontarla con la actual, para así confirmar que la persona es la misma, aunque sea una diferente imagen, otro tiempo, otro lugar. Posterior al descubrimiento o reencuentro del morfinómano con la loca, la memoria se encausará hacia la evocación y la invocación del recuerdo para devenir la memoria-imagen.

Joaquín no solamente tiene las fotografías de Matilda como prueba de su existencia, sino que de a poco se han impregnado en su mente y en su ser esperando que llegue a él. Aunque sabe desde un principio que no la podrá tener ni mantener a su lado, va a intentarlo, va a buscar la manera de que suceda y decida quedarse con él. En su intento por olvidar a la segunda mujer, Matilda será parte de la lista de mujeres que necesitó Joaquín Buitrago para subsanar las heridas que le dejó Alberta:

Por momentos, cuando logra olvidarse de sí mismo, Joaquín tiene la certeza de que Matilda llegará. Luego, casi inmediatamente, cuando una ráfaga de aire lo hace temblar, se da cuenta de que su esqueleto es débil, que su envoltura de piel poco lo puede proteger contra la intemperie de la humanidad. Joaquín no puede albergar a ninguna mujer ya. En la pared derecha de su habitación los perros rojos de la melancolía guardan silencio. Un cigarrillo a medio consumir cuelga de sus labios. En la sonrisa que se dibuja en su rostro no hay alegría sino piedad. Joaquín es un hombre que conoce la debilidad. Matilda. Su nombre vuela en su mente como una palomilla alrededor de un foco. La luz. La esperanza. ¿Valdrá la pena? Esperará (p. 124).

⁸⁷ Adriana de Teresa Ochoa, *Farabeuf. Escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 30.

Y, en este sentido de no permanecer, de no pertenecer a ningún lado, de que Matilda es extranjera donde quiera que vaya, para Joaquín es un recuerdo que intenta conservar, que intenta no olvidar, aunque por momentos parece que es así: “La mayoría de sus frases lo desconciertan. Tiene la sensación de haberlas escuchado, y olvidado, casi en el mismo momento. Todo en el pasado. En este momento. Siempre.

Cuando cierra los ojos y trata de fijar su rostro en los párpados, siempre hay algo que no acaba de embonar. Un guiño. Las uñas rotas. La carcajada. El rictus de seriedad. Matilda no es uniforme. Matilda es difícil de recordar” (p. 241). Matilda es como una imagen fragmentada que Joaquín intenta pegar intento tras intento y que no logra del todo construir.

Otro tipo de recuerdos son los que atormentan a Buitrago y que ayudan a la construcción del personaje femenino de Alberta. La memoria es un recuerdo que se muestra en el presente, interrumpe su tranquilidad mientras realiza su trabajo y además tiene la capacidad de cuestionarlo. Es un fantasma, un sueño que se le aparece constantemente:

Un hombre rara vez puede confesar que toma fotografías de mujeres para volver al lugar de una sola mujer. Alberta. En esos casos, prefiere la soledad. Prefiere guardar el recuerdo de Alberta dando de vueltas, diciéndole: “Todo es posible, Joaquín, excepto la paz, ¿no te habías dado cuenta?” [...] La imagen de Alberta, abandonándolo, dejándolo varado para siempre a la orilla de un río, lo siguió de cerca todo el camino de regreso a su casa. El perro azul de la memoria le mordió los tobillos (p. 28).

Alberta, como mencioné en el segundo capítulo, es el personaje femenino que se construirá en la narración por medio de la focalización del narrador en Joaquín Buitrago. En este sentido, su papel es ser una constante imagen que no lo deja vivir, por lo que se construye a partir de la percepción que tiene de ella por lo que vivieron juntos, pero pertenece más a una lucha contra el olvido que retomaré al final de este capítulo.

3.1.4. La memoria compartida. La construcción de Diamantina Vicario a partir de Matilda Burgos y Joaquín Buitrago

Diamantina Vicario merece una especial mención en el papel de la memoria por ser el personaje femenino que conocen ambos protagonistas en la misma época, en el mismo lugar, pero en diferentes tiempos. Una vía de reconstrucción de recuerdos consiste en la confrontación de distintas versiones de un mismo hecho, en este caso, la partida de la revolucionaria es colocada a partir de dos perspectivas.

Cuando Joaquín se entera durante la narración que Matilda conoció a esta segunda mujer tan importante para él, aparece dominado por una incapacidad brutal de acceder al mundo sensible que lo rodea y a su pasado, generándole una carga de angustia, cuya única posibilidad de hacerle frente se plantea a través de métodos racionales. De manera que se representa una lucha constante, obsesiva, entre la realidad que se escapa, que se difumina y la mente que intenta fijarla: “La respiración de Joaquín se detiene en seco. Hay sucesos que no puede olvidar, calles que permanecerán en su memoria para siempre. Agujeros luminosos. Diamantina Vicario. Un ataque súbito de nervios lo hace tartamudear. Mesones 35” (p. 149).

Por lo que se pasará de la invocación a la evocación. Es decir, al no haber sido testigo de la despedida entre Matilda y Diamantina, las palabras van construyendo poco a poco una imagen que se interpone en el tiempo y que no es verdadera en el presente de Buitrago. Él se coloca en ese pasado como si estuviera en un punto fuera del acontecimiento donde logra construir la escena gracias a lo que Burgos le cuenta: “Ya sentado en cuclillas en la esquina de su cuarto la conmina a continuar con el relato de su vida. Enciende un cigarrillo. Aspira al humo. Quiere oír la historia. Quiere verlas. Juntas. Mientras la voz de Matilda sigue cayendo pausada y neutra sobre la habitación a oscuras, Joaquín efectivamente logra verlas” (p. 149). Confirmándose que el recuerdo es imagen.

La manera en que los protagonistas conocen a Diamantina ocurre de forma parecida pues Matilda va en su búsqueda por encargo de Cástulo Rodríguez, el diálogo entre ellas es oído por Buitrago desde ese espacio en el que se encuentra muchos años después: “Joaquín tiende sus manos, las yemas de sus dedos rozan con ternura la piel perdida. Tras de las gafas sus ojos inquietos de ratón oscuro, tienen la misma determinación, la misma inteligencia que lo espantaba. Diamantina debe tener casi cuarenta años. No tiene hijos. A su lado no hay nada.” (p. 151) A Matilda le llama la atención que Vicario toque el piano, e incluso con ese pretexto la sigue viendo. Joaquín, al igual que ella, tiene el recuerdo de la primera vez que la vio, en una reunión familiar:

Los recuerdos de Joaquín se reducen a un par de fiestas, alguna reunión campestre donde su figura delgada y hosca se difumina con facilidad. Luego, mientras lo observa de reojo en su recorrido por Bolívar, se le vienen sucesos a la memoria. Uno en particular. Hay música de Liszt en el piano, ruido de copas que chocan y discretos cuchicheos cuando Joaquín se acerca a la pianista sin ver a nadie más. “Llámame Diamantina”. Todo mundo la oyó (p. 223).

Cuando parte comparten el recuerdo en el presente de que el único que la despidió fue Buitrago, entonces ambos, desde el ‘hoy’, son capaces de construir esa imagen de la despedida:

¿Por qué elige a Joaquín? Ya no existe nadie que pueda darle la respuesta. Joaquín vuelve a decirle adiós otra vez en el andén lleno de gente, antes, mucho antes de todo. “Cultiva la imaginación.” Un beso ligero en los labios. Los amantes se despiden sin saber cuándo volverán a encontrarse. Por primera vez desde que escucha sus palabras, Joaquín le pide a Matilda que guarde silencio. Una mancha de aceite se extiende en la laguna de su cabeza que, al contacto con la luz del sol, emite reflejos morados. No quiere presenciar el final (p. 164).

Aunque en el momento de la invocación de la despedida los protagonistas siguen desconociendo la manera en que Tina muere, comparten además del recuerdo, el dolor de su ausencia. Ambos, desde la huella que les dejó en la memoria la revolucionaria, nunca logran superar del todo que se haya ido para no volver. De alguna manera, Matilda y Joaquín compartieron un pasado sin saberlo y lo descubren en su presente tras invocar y evocar los recuerdos y las imágenes de las vidas pasadas. Matilda incluso, al tener en las manos su fotografía, le pide que le

hable sin obtener alguna respuesta de regreso. A continuación, desarrollo el último tema de la presente tesis: el olvido.

3.2. El olvido en *Nadie me verá llorar*

Como mencioné al comienzo de este capítulo, el último tema a desarrollar en la presente tesis es la ausencia de recuerdos: el olvido. Basada en la teoría de Marc Augé propuesta en su libro *Las formas del olvido* donde señala tres figuras que considera como representaciones del olvido y que se hacen presentes en la vida, en la medida en que se es consciente de la misma, y en los libros, en la medida en que los libros hablan de la vida. A partir de esta premisa, en este apartado iré alternando la teoría y su aplicación en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza.

Augé señala en el prólogo de su obra que: “Hay que saber olvidar para saborear el gusto del presente, del instante y de la espera, pero la propia memoria necesita también el olvido: hay que olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado remoto”⁸⁸. Es decir, se olvida para existir, para sobrevivir, para poder continuar en el tiempo actual sin que los fantasmas de lo que ya no existe atormenten. El olvido es un constante intercambio de presentes que se mezclan en la memoria: “El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para volver al inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles”⁸⁹.

A partir de lo anterior, puede decirse que lo que se olvida es un acontecimiento que ha causado impresión. Sin embargo, no es posible olvidar ni recordarlo todo; tanto olvidar como recordar son procesos de selección, hay recuerdos que se deben eliminar porque ya no sirven,

⁸⁸ Marc Augé, *Las formas del olvido*, Editorial Gedisa, Madrid, España, 1998, p. 9.

⁸⁹ Augé, *op. cit.*, p. 104.

porque no son útiles al presente y no permiten florecer más, son piedras que atorán el camino y se escogen para poder continuar. En este sentido, Augé parafrasea un famoso refrán: “Dime qué olvidas y te diré quién eres”⁹⁰. Ahora bien, el autor define que: “El olvido, en suma, es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de ésta”⁹¹.

En *Nadie me verá llorar* se busca la memoria, se evocan los recuerdos y no se olvida del todo, no siempre. Se olvida para progresar, para seguir adelante, para olvidar el pasado y poder existir en el presente. En busca de la memoria se encuentra el olvido y a su vez, la memoria tiene dos caras: “El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia. La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejar al pasado, o mejor por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la mediocridad ordinaria la forma horrible de lo inmemorable”⁹². En lo que respecta a las formas del olvido, propone que:

a. La primera figura del olvido es la del retorno, “[...] su principal pretensión es recuperar un pasado perdido, olvidando el presente –y el pasado inmediato con el que tiende a confundirse– para reestablecer una continuidad con el pasado más antiguo, eliminar el pretérito ‘compuesto’ en beneficio de un pretérito ‘simple’”⁹³.

En esta primera figura se involucran más personas que pudieron vivir el mismo acontecimiento de quien está olvidando, o bien presentes durante el acontecimiento, o ser la tercera persona que funge como olvido. Se entra en un juego de poseedor y poseído; el primero es quien domina la memoria del segundo, su papel entonces es olvidarlo. Augé indica que se debe olvidar un episodio en cuanto se finaliza después de haber sido poseído por un tercero:

⁹⁰ Augé, *op.cit.* p. 24.

⁹¹ Augé, *op.cit.* p. 28.

⁹² Augé, *op.cit.* p. 102.

⁹³ Augé, *op.cit.* p. 66.

La presencia de otro en él, o de otro él mismo, se borra entonces de su conciencia, pero los demás, quienes le rodean, han sido testimonios de esta posesión y a veces destinatarios del mensaje que la fuerza poseedora entregaba por boca de su poseído. El poseído, por su parte, ‘vuelve en sí’ o ‘recupera el sentido’, expresiones del lenguaje corriente que se aplican literalmente a la descripción del ‘retorno’ del poseído⁹⁴.

Señala, además, que de las tres figuras, ésta es la más difícil de llevar a cabo con éxito: “requiere una gran capacidad del olvido: no conseguir olvidar su último pasado o el último pasado del otro es prohibirse anexionar el pasado anterior”⁹⁵. En este sentido, creo acertado considerar que esta primera forma del olvido es la que predomina en la narración de Rivera Garza.

Quien representa de manera predominantemente la figura de ‘poseído’ de la que habla Augé, desde mi perspectiva, es Alberta. Ella, aunque no tiene una participación activa como tal dentro de la historia de Buitrago y Matilda, ejerce como el recuerdo, como la persona que está subordinada y ‘poseída’ todo el tiempo por el morfinómano:

—No recuerdo nada en realidad—murmura—, a veces una se vuelve loca de esto, de no poder recordar, ¿verdad? Joaquín le responde que sí, y al hacerlo se libra de su mano de inmediato. Él lo sabe bien. Él sabe perfectamente bien lo que es tener una laguna en la cabeza, bajo la piel, en la larga médula de todos los huesos. Él sabe de esos lugares solos donde nada tiene nombre y el aire se vuelve repentinamente escaso. Él conoce la asfixia. Él lleva ya doce años sin poder respirar (p. 128).

Como mencioné en el segundo capítulo, y al analizar a este personaje femenino en particular, considero que Alberta existe solamente porque Joaquín la evoca e invoca, porque la lleva tatuada, porque la crea con sus recuerdos. Ella como tal no tiene una figura que le permita al lector conocer si ella es consciente de lo que es Joaquín Buitrago en su vida, como lo es ella en su vida. Alberta es el recuerdo que nunca deja de perseguirlo y del que ya no quiere escapar. Por momentos, en otros puntos de la narración y en otras circunstancias, parece que Alberta y Joaquín invierten papeles. Ella es quien lo posee a él, de manera constante y justo en el momento en que Joaquín

⁹⁴ Augé, *op.cit.* p.66.

⁹⁵ Augé, *op.cit.* p.72.

decide (re)iniciar una nueva vida con Matilda, se aparece en su presente para sumergirlo en las aguas del olvido de las que el morfinómano creyó haber salido ileso.

Él es quien la abandona por viajes y otras oportunidades mejores, la deja a pesar de que ella lo maldice, y queda grabado en su memoria el recuerdo de Alberta como el de la quemadura que lleva en la palma de su mano: “Joaquín observa sus manos agrietadas, sonrío. –No hay ninguna marca, ¿te das cuenta?– Su voz es baja, casi inaudible, irónica. –Continúa. –Sólo esa palabra, nada más” (p. 232).

Esta imagen de la quemadura en su mano a causa del cerillo es la que prevalecerá en la cabeza de Joaquín, es el recuerdo que Alberta le implanta por el resto de sus días y que él olvida por momentos para no ser poseído por ella: “–No te voy a echar de menos –repite con la voz de alguien que lucha contra sí mismo” (p. 233). La intervención de Alberta ocurre en el presente de Joaquín, cuando en la casa de Santa María, Matilda lo saca de su lucha contra el olvido y le entrega el telegrama con la noticia de que murió la romana: “–Ahora no te podré olvidar, Alberta –dice Joaquín en to no de sordo reproche, el tono de alguien que ha cometido un error mortal”. (p. 233).

Los tiempos, pasado y presente se entremezclan en la narración para que el lector sea colocado entre ambas figuras femeninas, en el ‘hoy’ Joaquín está reconstruyendo y buscando construir una nueva vida con Burgos, pero Alberta continúa poseyéndolo desde el pasado: “Dos meses después llega la segunda carta. Otra fotografía. La cara de Alberta aparece entre los pliegues de una almohada y, sobre ella, cortando la nariz, el horizonte de un hombre cubre todo el resto de la imagen. Los ojos de la mujer están entreabiertos, a su alrededor gestos de dolor o de placer. ‘¿Me estás echando de menos ya?’” (p. 235).

Alberta busca, quiere y desea, desde su papel de olvido, que Joaquín la extrañe. Nunca le perdonó que su olvido, su abandono y que la dejara atrás, que la pusiera por debajo de sus planes de fotógrafo. Alberta nunca dejó de extrañarlo y vivió su ausencia. En el presente, lejos de él, como

un fantasma, lo atormenta cómo puede y a voluntad para no dejarlo vivir. Lo mínimo que pide es que, al igual que ella, él la extrañe y no pueda hacer nada más que vivir con ese sentimiento de ausencia.

Por esa razón, no deja de enviarle fotografías de ella en los meses posteriores a su muerte, lo que sea que le haga recordar su apellido, los lugares en los que estuvieron, quien es ella:

Mascardelli. En esos días lo que más amé de ella fue su inteligencia, la crueldad de su inteligencia. Si hubiera mandado cartas de amor y súplicas por escrito habría acabado por olvidarla en un par de años, su recuerdo disminuido por la misma intensidad de sus ruegos. Pero lo que ella mandaba desde Roma eran mis propios ojos. Mis ojos viéndola, espionando sus rincones luminosos. Mis ojos mirando la técnica impecable de su triunfo, la planicie inmensa de su derrota. Amo su pornografía, la falta absoluta de su dulzura, la carencia de su misericordia. Ten piedad de nosotros, Alberta, por lo que más quieras. Todas sus fotografías terminan cubiertas de semen dentro de bolsas de papel en una esquina del baúl de latón. Luego, cuando ya me he acostumbrado a esperarlas, las cartas dejan de llegar. Sin aviso. Y entonces, hasta entonces, empiezo a echarla de menos (p. 236).

Alberta, al final, consigue su objetivo, su venganza. De ser poseída ha logrado ser ella quien posee al otro. Así, se da la última mención de este personaje en la novela, cuando Joaquín ha caído en el mismo infierno que la mujer romana abandonada tuvo que pasar:

Los hombres que añoran a una mujer consumen más energía en ese acto que en cualquier otra cosa que hagan durante el día. Sus rostros amanecen agotados, los músculos que tienen que soportar el peso de los grilletes alrededor de los tobillos están permanentemente tensos. No hay descanso alguno, nunca hay paz. Los calambres de la necesidad atosigan las manos y los muslos. Y esa bola de acero que es la ansiedad termina por doblegar la espalda. “Si, te estoy echando de menos ya. ¿Estás contenta? ¿Cuándo termina todo esto? (p. 237).

Hasta aquí el análisis de la figura del retorno en *Nadie me verá llorar* que se representa en la pareja Joaquín Buitrago-Alberta Mascardelli.

Para completar esta primera forma del olvido, Augé agrega que: “La mayor parte de los relatos sobre el retorno se interpreta a varias manos [...] se refieren a la imposibilidad y la impotencia del espacio frente al tiempo; pero miden el tiempo pasado en función de la ausencia (la relación perdida) y no hablan de otra cosa que del paso de la nostalgia a la soledad”⁹⁶.

⁹⁶ Augé, *op.cit.* p.78.

En este sentido, tanto Joaquín como Alberta miden su tiempo en cuanto está ausente el otro. La soledad del primero el vivir en la nostalgia de no tenerla, lo lleva a seguir fotografiando mujeres; en el prostíbulo, en el Manicomio, en cualquier lado, buscándola. La soledad de la romana; la lleva a esperarlo toda su vida, a morir no sin antes maldecirlo y a quedarse en su presente en forma de recuerdo que no lo deja avanzar ni vivir en paz, ocasionando así un fracaso del retorno que provoca el nacimiento del recuerdo:

Lo más difícil de imaginar, después de la figura del retorno, es la continuidad. Las discontinuidades de la duración vivida impiden en general recuperar íntegramente aquello que habíamos dejado, retomar las cosas donde se habían quedado, reencontrarse con uno mismo inmutable [...] hay que recurrir a la fuerza de las sensaciones que se apoderan del que vuelve a lugares en los que ha vivido y tienen la sensación de no haberlos abandonado nunca⁹⁷.

La diferencia entre Joaquín y Alberta es que él continuó su vida, pero evadiendo por momentos las sensaciones que le ocasionaban los lugares en los que estuvieron juntos, incluso olvidándola a ella. Así, en lo que implica la figura del retorno que es olvidar siendo el único testigo otro, Alberta es ese recuerdo diciéndole todo el tiempo que vive en una discontinuidad. Ella, por el contrario, no pudo mostrarse inmutable ante el olvido, y vivió el abandono esperándolo. Ella no permaneció en el presente ni en el futuro, se quedó en el pasado.

b. La segunda figura del olvido es la del suspenso:

[...] su pretensión principal es recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro y, más exactamente, olvidando el futuro por cuanto éste se identifica con el retorno del pasado [...] quien representa el rol de la inversión [...] juega a abolir en él la presencia del mismo y no puede descartarse que caiga en el propio juego: deja de ser lo que era y olvida lo que será nuevamente o llegará a ser [...] El suspenso equivale a una estatización del instante presente que únicamente puede expresarse en futuro perfecto: 'Habré vivido por lo menos esto'⁹⁸.

Para esta segunda figura del olvido me parece que quien está más cercano a la abolición de sí mismo es Marcos Burgos. Él decide olvidar su pasado para reconstruirse, para crearse un futuro

⁹⁷ Augé, *op.cit.* p.84.

⁹⁸ Augé, *op.cit.* pp.66-67.

sólido y no quede pie a ningún cuestionamiento de los orígenes:

Cuando Marcos Burgos llegó a la Ciudad de México conservó el apellido pero se deshizo de todo lo demás. El proceso fue casi inmediato y, además, natural. Cuando aprendió a leer y a escribir había deseado tan ardientemente no ser lo que era que, una vez fuera de Papantla, se dedicó con todo ahínco y disciplina a edificarse de nuevo. No se inventó un nuevo pasado porque carecía de la imaginación para tal tarea, pero optó por ocultarlo con silencio y, cuando éste no funcionaba, hizo uso de las evasivas. Empleando medias verdades a su favor, mencionaba, por ejemplo, que era hijo de inmigrantes españoles a los que la suerte y las circunstancias habían obligado a convertirse en procesadores de vainilla en Veracruz. Nunca dijo, sin embargo, que su padre había escogido como mujer a una india de la región, que había crecido en una casa con dos pisos de tierra o que antes de llegar a la capital sólo había calzado zapatos en días de fiesta [...] Como todos los que quieren triunfar sobre su pasado, Marcos desarrolló una fe ciega en las posibilidades abiertas del futuro, en el progreso de la nación (pp. 131-132).

Marcos Burgos decide huir de su pasado, deja atrás Papantla por voluntad, al contrario de Matilda quien lo deja porque la mandan y no le queda de otra. En su creencia de que para ser un buen ciudadano se debía educar bajo las líneas positivistas del progreso y la modernidad, y que quienes no estuvieran regidos bajo estas premisas eran condenados al fracaso, él se dedica a sí mismo para “componerse” de sus orígenes y poder crear un presente sin indicios de pasado o de futuro.

El tío de Matilda decide dejar en suspenso la historia de su pasado, el origen de sus padres y las carencias que tuvo de niño. No lo olvida, pero tampoco lo tiene presente, evade decir verdades y sólo se dedica a estatizar el presente, viviendo lo que tenga que vivir. Como estudiante de la Escuela de Medicina, se caracterizó por no hablar mucho, permaneció en el anonimato y se dedicaba a repasar las lecciones en las que creía: “Para describir a Marcos Burgos todos usaban el futuro. Siempre fue más fácil adivinar a dónde llegaría que saber quién era” (p. 133).

Al contrario que en la figura del retorno; la figura del suspenso no requiere de testigos presentes de lo que el poseído olvidó, el suspenso se da de manera individual, de tal manera que puede ser que el entorno sea quien olvide el acontecimiento mientras que quien lo representa quede oscilando en este punto entre pasado y futuro:

Antes de tener nombre, Marcos no fue nadie. A la dueña de la casa de huéspedes donde alquilaba una habitación le bastaba saber que era un estudiante. Los maestros solamente ponían atención a sus calificaciones y la promesa viva de su talento en ciernes. La curiosidad de los compañeros de clase se satisfacía con anécdotas apresuradas y súbitos cambios de conversación. Marcos logró atenuar su acento costeño un par de meses. Después de observar detalladamente a sus maestros, no sólo imitó su manera de vestir sino que además pudo desarrollar la misma ingravidez de movimientos y la mesura pacífica de sus miradas. Pronto, todos olvidaron que era de Veracruz y, de la misma manera, todos estuvieron de acuerdo con su brillante futuro. (p. 134).

De esta manera, Marcos Burgos sobrevive al presente, se adapta y aprende de los otros que le rodean, de lo que la Ciudad de México le ofrece a su llegada y durante sus estudios. Deja a un lado su acento veracruzano e imita a los superiores a él para ser como ellos, para vivir por lo menos las ideas de otros con tal de no seguir el camino al que aparentemente estaba condenado: la marginación.

Otro ejemplo de figura de suspenso podría ser la memoria de Ligia “la Diamantina”, de quien el lector no conoce su pasado porque no existe, al menos no una sola verdad del mismo porque ella constantemente lo cambia para mantenerse en el presente:

Ligia, que se había convertido en una verdadera hija de la alegría y princesa de la noche, no había tenido una infancia feliz. Los recuerdos eran muchos y se le atoraban en la boca por falta de saliva que provocaba la marihuana. [...] Sin orden, en una secuencia cuya lógica pertenecía sólo a ella, sus experiencias aparecían y desaparecían hasta formar un collage caprichoso, un laberinto sin puertas o un caleidoscopio (p. 190).

Ligia le cambia la historia de su vida a Matilda por lo menos siete veces. De vivir en un orfanato, a veces pasaba a una casa de vecindad; a veces vivía en un paraíso que añoraba; su padre pasó por ladrón, poeta o su madre había sido lavandera y en otras ocasiones, evangelista. Así es como Ligia se olvida de sí misma para crearse un presente sin un pasado o un futuro que nadie conozca.

Por último, menciono la tercera de las formas del olvido de las que habla Augé y la cual considero es representante, sin duda alguna, el personaje de Matilda Burgos.

c. La tercera figura es la del comienzo o re-comienzo:

[...] su pretensión es la de recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno [...] Lo que entonces se borra o se olvida, en el instante que surge una nueva conciencia del tiempo, es simultáneamente aquel ser que el iniciado ya no es y aquel otro que aún no es, el mismo y el otro en él. El futuro que se ha de recuperar no tiene aún forma, o más exactamente es la forma incoativa del presente⁹⁹.

Matilda en cada una de las evoluciones psicológicas que he mencionado en el segundo capítulo se presenta enmascarada, ha dejado de ser la del principio, ha dejado de ser la niña inocente y pura que salió de Papantla lejos de su familia y en cada etapa de su vida va cambiando de máscaras del olvido para adaptarse a un presente. En lo que hace referencia al pasado remoto, su máscara de olvido es signo de una tentativa de irrupción anacrónica que se va multiplicando y lleva a Joaquín a quererla descubrir, pues descubrir su pasado es destapar cada uno de los antifaces del olvido.

La primera vez que Matilda tiene que olvidar su pasado para recomenzar es cuando sufre su segunda transformación bajo las reglas de su tío Marcos Burgos: “Matilda olvidó Papantla no por voluntad sino por distracción. Cuando el tío Marcos vio sus ojos una mañana de invierno de 1904 se sintió satisfecho de su obra” (p. 142). De esta manera, Matilda logra vivir en una casa donde sus trenzas se convirtieron en chongo, donde como buena ciudadana debía levantarse y acostarse a ciertas horas, donde va dejando de a poco a la niña que había crecido entre plantas de vainilla y que había mirado pirámides en Veracruz.

A Matilda no sólo le toca como personaje olvidarse de sí misma, sino que le toca ver partir a las personas que quiere y no conforme con eso, asume la obligación de olvidarlas para no tener que estancarse en un presente de ausencias y poder continuar su vida sin que ello le afecte.

Dos son las ocasiones en que Matilda asume esta forma del olvido mediante un nombre: Diamantina. Y un nombre que se le repite dos veces, dos ocasiones, dos adioses que la dejan destrozada. La primera Diamantina, cuando decide marcharse le rompe el mundo a Matilda.

⁹⁹ Augé, *op. cit.* pp.67-68.

Ocasiona que de alguna manera Burgos salga de su zona de confort positivista para que se enfrente al mundo real: “Después de abandonar la casa de su tío, Matilda Burgos caminó por la ciudad sin rumbo y sin memoria, las tres vainas de vainilla entre sus dedos dentro de los bolsillos de la falda. La soledad de un aire sin Diamantina la asfixiaba” (p. 171).

El olvido, al igual que la memoria, es una selección. De esta manera, Matilda elige cada uno de los recuerdos que creó con Vicario y mandarlos al vacío para que no le doliera: “Así, la ausencia de Diamantina fue toda suya. Coleccionó sus recuerdos y, uno a uno, los colocó en un lugar recóndito. Después cerró la puerta y le puso el candado del silencio. ‘Nadie me verá llorar. Nunca.’ Más que el dolor mismo, Matilda temía la compasión ajena” (p. 172).

De manera parecida, decide olvidar a La Diamantina, pero de ella no conserva los recuerdos para sumirlos en el fondo del mar, sino que repite su nombre infinitamente hasta que su cerebro crea y entienda que ella ya no existe más:

Matilda continuó pronunciando su nombre como si fuera un talismán, su única salvación pero, como es común cuando una palabra se repite muchas veces, con el tiempo perdió significado y poder. Después lo siguió haciendo con ese objetivo. Algún día el nombre no atraería recuerdo alguno; algún día, al oírlo de otros labios, tendría que recapacitar uno o dos segundos antes de relacionarlo con algo real; algún día, al pronunciarlo, únicamente sentiría frío (p. 192-193).

La Diamantina como persona, como nombre, como recuerdo pierde su sentido con el paso del tiempo, pierde alguna relación o asociación con algo en el presente porque ya no existe en los días presentes. Solamente ya no está y al no estar no se le puede buscar en los lugares donde debería existir, donde estuvo y ya no. Para cerrar esta idea, me gustaría recurrir al otro tipo de recuerdo que menciona Bergson: recuerdo aprendido.

Entendido como elección y creado a partir de la repetición, en ningún momento se hace presente en *Nadie me verá llorar*, ya que en la novela predomina el recuerdo espontáneo. De tal

manera que el nombre de Diamantina en los labios de Burgos aparentemente funciona como una repetición que en lugar de impregnarse para mantenerse se duplica infinitamente para olvidar.

Ahora bien, otro momento de recomienzo por el que transita Matilda es después de vivir con Paul Kamáck. Solamente ella es testigo de su vida con él, nadie más la vio y cuando éste muere tras la explosión, ella queda perdida en San Luis Potosí sin nadie que le crea que estuvo casada años con el extranjero:

En el tren de regreso a la capital lo único que oye es el eco de la explosión; lo único que ve a través de las ventanas son las llamaradas tras las cuales desapareció su vida. Lo único que toca es el mapa de Real sobre el que, hace muchos años, un hombre sin rostro y sin voz le hizo una promesa que ya olvidó.

—Nadie me creyó. Lo dije tantas veces y nadie me creyó. Cuando llegué a la ciudad de México dije que venía del desierto y nadie, ni una sola alma, me creyó (p. 128).

De esta manera, Matilda Burgos, en las distintas etapas que ya he señalado anteriormente, busca recuperar un futuro que no sabe del todo si existe pero que crea olvidando el pasado. Matilda a diferencia de Santa, el personaje femenino de Gamboa, se construye las condiciones de un nuevo nacimiento cada vez que le toca olvidar. Así, Matilda no solamente es una mujer distinta dadas las circunstancias, sino también dados los olvidos.

La última invención de Matilda se da en conjunto con Joaquín Buitrago, cuando se van a vivir juntos y todos sus fantasmas, miedos, historias se reúnen para ser guardados en algún rincón del mundo y que ellos dos, como pareja, puedan vivir un presente sin temor a que el pasado los alcance. Así, regresó a la ciudad cuando el tiempo y la vida han pasado, y los hechos y los acontecimientos más importantes del país han ocurrido, Matilda puede volver a ver los mismos edificios en los que estuvo sin que le duela: “En esa casa adornada con un festón Matilda vivió siete años bajo las reglas de un hombre al que jamás conoció y una mujer cuyo nombre no recuerda. [...] En el mapa de su ciudad sentimental los monumentos son transparentes y la escala desigual. A Matilda y a Joaquín no les gusta llorar” (p. 221).

Sin embargo, comparten la ausencia de la misma mujer que les cambió el mundo: Diamantina Vicario. Y, aunque resignados a vivir con su olvido y hasta cierto punto abandono, se van a vivir a su casa en la cual también barren fantasmas, recuerdos, la llenan de olvido para que pueda ser habitable: “Lo que ellos hacen en esos días es arreglar la casa de Santa María la Ribera. Ya se deshicieron de todas las sábanas fantasmales y ahora limpian los pisos, los techos manchados con lagunas color yodo y las esquinas llenas de telarañas con escobas, plumeros y trapeadores con jabón. Cuarto por cuarto” (p. 221).

Así es como se manifiestan en la novela de Rivera Garza las tres figuras del olvido de las que habla Marc Augé. Retorno, suspenso y recomienzo son figuras presentes desde el principio y hasta el fin de la obra. Me gustaría señalar además que *Nadie me verá llorar* concluye en olvido: “Ésta es la única conversación que entra en los recuerdos de Matilda antes de caer. Es un segundo apenas. Un agujero luminoso. Después no hay nada más. Derrame cerebral. 7 de septiembre de 1958. ¿Cómo se convierte uno en una loca? A su lado no hay nadie que lamente lo que ha sido, lo que es” (p. 258). Matilda antes de morir, está llena de olvido y se lleva consigo la plática que tiene con Cástulo Rodríguez y el extrañamiento que nunca la dejó, la ausencia de Diamantina Vicario. Matilda Burgos sobrevive como personaje gracias a que olvida y se reconstruye constantemente para poder continuar, ella elige sus olvidos. Y, aunque las ausencias duelen, aprende que contemplarlas no la dejan avanzar.

Para concluir este capítulo considero que tomar como punto de partida que la memoria es la garantía de lo ocurrido antes de que se formara el recuerdo de ello, permite relacionarlo con el concepto que tenía el poeta Simónides, San Agustín o Aristóteles de su reciprocidad con la imagen. Partiendo de que el tipo de memoria que predomina en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza es aquella en la que se asocia lo mental con sentidos del cuerpo humano, es como se puede analizar la manera en que Matilda Burgos y Joaquín Buitrago evocan e invocan el pasado para

contar una historia en el presente que al mismo tiempo se va alternando con la construcción de las imágenes de la narración.

La memoria incluso puede ser compartida, al ser Diamantina Vicario el único personaje con el que tienen contacto los dos protagonistas, creando dos versiones distintas del mismo hecho. Así, mientras que en Joaquín la memoria es una mujer, en Matilda el recuerdo se ve representado mayoritariamente por la flor de la vainilla.

En lo que respecta al tema del olvido, Marc Augé señala tres figuras que se manifiestan indudablemente en la novela de la tamaulipeca. Así, retorno, suspenso y recomienzo forman parte de la manera en que personajes como Matilda, Joaquín, Marcos Burgos o Ligia “La Diamantina” olvidan, ya sea para poseer los recuerdos de alguien más, para comenzar de nuevo o para permanecer en el suspenso del presente, tomando en cuenta el pasado para construirse un futuro.

Conclusiones

Para propósitos de esta tesis describí el contexto literario en el que está inserta Cristina Rivera Garza y su obra literaria, con el fin de tener una base desde la cual se pueda analizar *Nadie me verá llorar*. Aunque se le considera por algunos críticos parte de la Generación del Crack y por otros como integrante de la llamada literatura de la frontera, la autora se ha deslindado de manera pública de ambos grupos. Por lo que opté por relacionarla con la nueva novela histórica, ya que la obra es el resultado de una investigación histórica que realizó sobre el Manicomio de La Castañeda, basada en autoras como Magdalena Perkowska quien sostiene que la fragmentación y la intertextualidad son algunos de los elementos de éste subgénero literario, los cuales se inscriben en la obra a estudiar.

Al analizar el listado de María del Gesso sobre las características que conforman la nueva novela histórica, encontré que *Nadie me verá llorar* comparte el uso de la parodia, la ironía, la inversión de papeles que implica contar la historia desde los marginados, así como la cercanía entre los discursos ficcionales y no ficcionales; argumentos que complementan la afirmación de Alicia Magaña respecto al cuestionamiento del discurso de la modernidad y la historia es mostrada desde otra perspectiva; Cristina Pons, por su parte, a partir de la noción de que las nuevas novelas históricas hacen uso de personajes ficticios de determinada clase social, posición política, ideológica, cultural o religiosa con un pasado recuperado que permite reconstruir la historia, me permitió cerrar el foco en el estudio de los actantes que inmersos en una determinada época histórica no son los representantes de los grandes acontecimientos, por el contrario, hacen oír la voz de los marginados, de los que se quedaron fuera de la idea de progreso y el cambio de siglo.

Así que para analizar la construcción del personaje femenino como tal, recurrí a la narratología tomando como base nociones de espacio ficcional, voz narrativa, temporalidad en el relato y características de los personajes literarios. Con base en la noción de Gérard Genette de relato y de Luz Aurora Pimentel sobre espacio ficcional y narrador, concluyo que en *Nadie me verá llorar* existen espacios que se oponen: ciudad y provincia son representantes de variantes de adentro y afuera; por su parte, el modelo temporal permitió contextualizar los años que abarca el relato dentro de la narración así como los referentes históricos más importantes; mientras que el modelo espacial que está en relación con los objetos que pertenecen a determinado lugar y la relación que se tiene con los actantes, de tal manera que permite la identificación a partir de su trato; por último destaca el modelo cultural, ya que al ser predominante en el relato los referentes extratextuales, el lector ubica y recrea fácilmente estos espacios por ser referenciales.

Llegué a la conclusión de que en *Nadie me verá llorar* la temporalidad está basada en los factores que Gérard Genette señala en *Figuras III*: orden, duración y frecuencia. Destacando en el primer factor el uso de la analepsis interna en sus dos formas: heterodiegética y homodiegética; mientras que en lo que compete a la duración, pausa descriptiva, escena y elipsis se hacen presentes en la narración; por último, la frecuencia se manifiesta en su forma de relato singulativo y relato repetitivo.

Sobre el tipo de narrador llegué a la conclusión de la presencia de más de un tipo. Lo que implica que existan, a lo largo y en distintos momentos de la historia, narradores de tipo extradiegético-heterodiegético e intradiegético-homodiegético con variantes también de focalización interna y en grado cero que dependerán del personaje en el que recaiga el turno de relatar.

Consecuentemente, en esta tesis recurrí a autores como Philippe Hamon y Angélica Tornero para tomar como base sus nociones respecto de los personajes y sus características, por lo que su

clasificación gira en torno al grado de acción que tengan en la historia, así como el modo de relacionarse con los demás personajes y/o su distribución y función en el relato, por lo que serán o principales o secundarios.

Una vez teniendo la base de las nociones de espacio ficcional, temporalidad, voz narrativa y características de los personajes literarios, en la presente tesis realicé el análisis de la construcción de los personajes femeninos en *Nadie me verá llorar*: Matilda Burgos, Diamantina Vicario, Ligia “La Diamantina” y Alberta fueron las actantes a estudiar. Determinando de manera general que cada una de ellas se edifica a partir del espacio ficcional en el que están insertan.

Así, el personaje principal es Matilda Burgos, quien al estar en constante cambio de espacios va a ir transformándose como una forma de adaptación en ellos, de ella resultan cinco versiones en tiempos narrativos distintos: Matilda niña ubicada en Papantla, Veracruz; Matilda adolescente y educada bajo las estrictas reglas de su tío y su pensamiento positivista en la Ciudad de México; Matilda prostituta en La Modernidad donde se muestra más fuerte y segura de sí misma; Matilda enamorada espacialmente ubicada en Real de Catorce; y, finalmente, Matilda “loca” ubicada en el Manicomio General de La Castañeda donde concluye y al mismo tiempo regresa al lector al punto de inicio del relato.

En lo que se refiere a Diamantina Vicario, este personaje es secundario y quizá el tercero más importante de toda la obra, pues influirá en la vida tanto de Matilda Burgos como de Joaquín Buitrago, por lo que se construirá en la narración a partir de la focalización y papel de narradores de los mismos. Espacialmente se desarrollará en su casa ubicada en Mesones donde se llevarán a cabo pequeñas reuniones revolucionarias, su profesión de pianista, su inteligencia así como su espíritu revolucionario y de inconformidad con la sociedad es lo que la caracterizará.

Por su parte, Ligia “La Diamantina” en oposición y al mismo tiempo como una extensión de Diamantina Vicario, se edificará a partir de los dos narradores presentes en la novela; su

descripción será desde un punto de vista extra e intradiegético de Matilda. Espacialmente está ubicada en La Modernidad y será amante y compañera de Matilda Burgos, influirá por lo tanto en este personaje y su etapa de prostituta. De igual manera, Alberta, último personaje femenino analizado en la presente tesis, se construirá por medio de los dos narradores, pero desde la focalización de Buitrago. Espacialmente está ubicada en Roma y en la memoria del personaje masculino, y aunque no tiene una relación con más personajes o una participación directa en la historia, descontrolará constantemente el presente de Joaquín.

Por último, en lo referente a la intertextualidad con *Santa* de Federico Gamboa y al hacer una breve comparación de similitudes y diferencias con la obra, determino que aunque están ubicadas temporalmente en los mismos acontecimientos históricos, los narradores son totalmente opuestos así como su construcción dentro del relato; de manera que, aunque comparten la profesión de la prostitución, Santa está destinada a cumplir un papel moral que la conducirá a la muerte mientras que Matilda trabaja y termina su vida en el Manicomio por voluntad propia.

Ahora bien, en lo que concierne al tema de la memoria y el olvido como elementos complementarios para la construcción de los personajes femeninos en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, acudí al concepto de memoria-imagen que estudia Henri Bergson, cuyos orígenes se remontan a la historia del griego Simónides de Ceos, la metáfora de la tablilla de cera, Aristóteles y San Agustín.

De tal manera que la memoria-imagen retomará el pasado en el presente para reconocerlo o reproducirlo, es la representación de lo ausente y tiene como base el recuerdo. Lo anterior me permitió concluir que el recuerdo que predomina en toda la narración es el de tipo espontáneo; mismo que se hace presente por medio de la invocación y evocación, terminologías tomadas de Salvador Elizondo y Adriana de Teresa.

Por tanto, mi resultado derivó en que la memoria en Matilda es la que construye toda la historia; y está condicionada al igual que su edificación como personaje, en los distintos espacios ficcionales en los que se desenvuelve que se verán introducidos por una pregunta relacionada con la invocación y evocación de la memoria-imagen. Mientras que la memoria de Joaquín, siempre es una fotografía, se invoca y evoca una imagen, de tal manera que este recurrir a los recuerdos construyen al mismo nivel a dos personajes femeninos: Alberta y Matilda. También, concluí que la memoria puede ser compartida, a partir de la memoria-imagen de ambos protagonistas, es como Diamantina Vicario se dibuja en la novela.

Por último, desarrollé el tema del olvido en la novela con base en la teoría de Marc Augé. La figura del retorno se ve representada por Joaquín y Alberta; la figura del suspenso por un lado por Marcos Burgos; que si bien es cierto no es personaje femenino, la manera en que olvida influye en la educación positivista que posteriormente enseñará a Matilda Burgos, y Ligia, alias “La Diamantina”; Matilda Burgos será la máxima exponente de la última figura del olvido, la del (re) comienzo, representada en cada una de las transformaciones durante la narración.

Finalmente, puedo asegurar que los objetivos propuestos al inicio de la presente tesis se cumplieron. Al hacer uso de la narratología en *Nadie me verá llorar*, demostré que la construcción de los personajes femeninos por medio de la voz narrativa depende de un espacio y tiempos ficcionales que también las va a determinar física, social y psicológicamente. También, queda cumplido el objetivo de demostrar que la memoria es un apoyo en esta edificación y al mismo tiempo, el olvido ejerce como seleccionador de historias que permitirá una narración más libre de la historia de estos personajes.

Por consiguiente, a partir del marco teórico establecido en esta tesis mi aportación sobre otro tipo de interpretación de *Nadie me verá llorar* contribuyó a un enfoque distinto en Matilda como personaje principal, más allá de su relación con *Santa* de Gamboa. Contantemente ella está

cambiando psicológica y físicamente; ayudada o rodeada de los personajes secundarios femeninos se construye y deconstruye dentro de la narración. Diamantina Vicario en la segunda versión de Matilda, la incita a rebelarse de manera inconsciente contra su tío Marcos Burgos, invitándola a que forme parte de los partidarios revolucionarios; Ligia como su compañera prostituta la acompaña en su tercera versión; mientras que si no fuera por la imposibilidad de Joaquín de olvidar a Alberta, él no buscaría a Matilda para enamorarse y aferrarse a algo real en un tiempo presente narrativo donde se evocan e invocan recuerdos.

Así, recalco mi aspiración a que *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, sea leída desde otro enfoque y llame la atención a muchos más lectores no sólo en esta obra, sino en el resto de los géneros literarios que la tamaulipeca practica.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc, *Las formas del olvido*, Madrid, España, Editorial Gedisa, 1998.
- AÍNSA, Fernando, “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Karl Kohut (editor), Madrid, España, Vervuert, 1997.
- BARTHES, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 8ª. Edición, 1991.
- BERGSON, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Cactus, 2006.
- BERUMEN, Humberto Félix, “La frontera en el centro” en *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX. Tomo II.*, Ed. de Alfredo Pavón, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2013.
- CORONADO, Juan. “Narradores mexicanos de fin de siglo” en *Anuario de Letras Hispánicas. Glosas hispánicas, 2011*. Vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
- DE TERESA OCHOA, Adriana. *Farabeuf. Escritura e imagen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- DOMENELLA, Ana Rosa, “Del canon a la parodia: posible diálogo entre Santa y La Diabla” en *Santa, Santa nuestra*, Ed. de Rafael Olea Franco, México, El Colegio de México, 2005.
- ELIZONDO, Salvador. “Invocación y evocación de la infancia” en *Cuadernos de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- FERNÁNDEZ LEVÍN, Rosa, *El autor y el personaje femenino en dos novelas del siglo XX*, Madrid, España, Editorial Pliegos, 1997.

- GALLO, Marta, “*Nadie me verá llorar: devenir de unas lágrimas no derramadas*”, en *Realities and Fantasies. In Memoriam Tim Mc Govern (1965-2006)*, Ed. Sara Poot Herrera, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- GAMBOA, Federico, *Santa*, México, Promexa Editores, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Trad. Carlos Manzano, Barcelona, España, Lumen, 1989.
- GIRALDO, Luz Mery, “Fin de milenio y la escritura del vacío” en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Karl Kohut (editor), Madrid, España, Vervuert, 1997.
- GUZMÁN, Nora. "La transgresión en distintos niveles temáticos. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza" en *Actas del XV Congreso AIH Vol. IV*, Beatriz Mariscal, Aurelio González, Blanca López de Mariscal y María Teresa Miaja (editores), México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- HAMON, Philippe, “La construcción del personaje” en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, España, Crítica, 2ª. Edición, 2001.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.” en *Poétique*, Ed. du Seuil, París, febrero 1981, no.45, Trad. de Pilar Hernández Cobos.
- LÁMBARRY, Alejandro, *et al.*, “La cuentística de Cristina Rivera Garza o la dispersión narrativa desde el posestructuralismo” en *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, Puebla, Ediciones E y C/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.
- MAGAÑA, Alicia, Diálogos subversivos: ficción e historia en *Nadie me verá llorar*, Tesis de maestría, Universidad de Colima, 2004.
- MARTÍNEZ, José Luis, *El mundo de Santa*, México, Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2005.

- Memorias del Tercer Congreso Internacional de Literatura. Propuestas literarias de fin de siglo*, Alejandra Herrera, Luz Elena Zamudio y Ramón Alvarado (compiladores), México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- MUNGUÍA, Martha Elena, “El derrumbe del idilio en *Santa*”, en *Santa, Santa nuestra*, Ed. de Rafael Olea Franco, México, El Colegio de México, 2005.
- “*Nadie me verá llorar. Entrevista a CRG*” en *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, Blanca Estela Treviño (coordinadora), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Madrid, España, Cátedra, 2015.
- PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid, España, Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001.
- _____, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 3ª. Ed., 2005.
- PONS, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª Edición, 2008.
- RÍOS BAEZA, ESCOBAR FUENTES, DURÁN RUIZ, Antonio, et. al., *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio sobre su obra literaria*, Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lámbarry, et. al., (coordinadores), México, Benemérita Universidad de Puebla, 2015.

- RÍOS Felipe, *et al.*, “Visos de la narrativa posmoderna: de *Nadie me verá llorar* a *Lo anterior*” en *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, Puebla, Ediciones E y C/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.
- RIVERA GARZA, Cristina. *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, México, 1910-1930*, México, Tusquets, 3ª. Edición, 2010.
- _____, *Nadie me verá llorar*, México, Tusquets Editores, 4ª. Edición, 2008.
- San Agustín, *Confesiones*, Edición de Olegario García de la Fuente, Madrid, España, Akal, 1988.
- SULLA, Enric, “Introducción. La teoría de la novela en el siglo XX” en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, España, 2ª. Edición, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*, Premiá, 8ª. Edición, México, 1991.
- TORNERO, Angélica, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, Casa Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México, 2008.
- _____, *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, Porrúa, México, 2011.
- VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth. *La marginalidad en tres narradores mexicanos contemporáneos: Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza*, Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2003.
- YATES, Frances A. *El arte de la memoria*, Trad. De Ignacio Gómez, Ediciones Siruela, Madrid, España, 1966.

HEMEROGRAFÍA

AGUILAR, Yanet. “La escritura, una aventura extrema” en *El Universal*, 2 ene, 2007, p. 2Cult.

KEIZMAN, Betina. “Para elegir el fracaso. *Nadie me verá llorar*”, *La Jornada Semanal*, 297, 12nov, 2000.

LICONA, Sandra, "*Nadie me verá llorar*, novela histórica sin la matrícula decadente del pedagogismo", *Crónica*, 2 oct, 2000, p.14B.

RENATO, Miguel, “Circula su novela *Nadie me verá llorar*. Mi idea es hacer más creativa a la historia: Cristina Rivera”, en *El Financiero*, 17 de septiembre 1999, p. 59.

SABORIT, Antonio. “Las alas del deseo. Las letras y el tiempo. *Nadie me verá llorar*”, “El Ángel”, 294, 12 sep., 1999.