

Oberlin

Digital Commons at Oberlin

Honors Papers

Student Work

2022

La mirada masculina en Nadie me vera llorar de Cristina Rivera Garza: Reflejos e imagenes fragmentadas del cuerpo y de la mente femenina

Riley T. Davis
Oberlin College

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.oberlin.edu/honors>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Repository Citation

Davis, Riley T., "La mirada masculina en Nadie me vera llorar de Cristina Rivera Garza: Reflejos e imagenes fragmentadas del cuerpo y de la mente femenina" (2022). *Honors Papers*. 858.
<https://digitalcommons.oberlin.edu/honors/858>

This Thesis - Open Access is brought to you for free and open access by the Student Work at Digital Commons at Oberlin. It has been accepted for inclusion in Honors Papers by an authorized administrator of Digital Commons at Oberlin. For more information, please contact megan.mitchell@oberlin.edu.

Oberlin College

**La mirada masculina en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza:
Reflejos e imágenes fragmentadas del cuerpo y de la mente femenina**

A thesis submitted in partial satisfaction for the requirements of the degree Bachelor of Arts in
Hispanic Studies

By

Riley Davis

Directed under Patricia Tovar

April 2022

Índice de contenidos

Introducción: reflejos sobre mi propia imagen.....	3
Capítulo 1	
La objetividad del diagnóstico: la mirada clínica y su evaluación del cuerpo y la mente de la mujer.....	12
Capítulo 2	
Creando y poseyendo “mis mujeres”: el encuentro de la mirada masculina con el cuerpo femenino por la lente de la cámara.....	31
Capítulo 3	
Reflejos de su luz: el empoderamiento de Matilda Burgos a través de las imágenes de otras.....	50
Conclusión: espejos, lentes y piezas de vidrio	67
Bibliografía.....	71
Apéndice.....	74

Introducción

Reflejos sobre mi propia imagen

Al crecer en plena época de las redes sociales, uno de los dilemas centrales de mi adolescencia era “¿cómo puedo representarme para que los demás sepan quien soy?” o más honestamente, “¿para que ellos me perciban cómo yo quiero parecerles?” Mientras que me siento afortunada por haber experimentado con mi propia imagen (aunque lo hacía durante mis años más vulnerables y confusos), este proyecto ha sido una oportunidad de reflexión y análisis de mi propia experiencia como persona que se identifica como mujer y con la feminidad debajo del ojo patriarcal. A la vez que mis amigas y yo experimentamos con nuestras voces artísticas, presentando una imagen “empoderadora” nuestra existencia en varios sitios, poses, o disfraces (el maquillaje, la ropa) en nombre de la lucha feminista, la experimentación de nuestra *performance* de feminidad era algo bastante personal que nos ayudó en el camino del autoconocimiento. La “yo” adolescente nunca habría pensado que su experimentación pubescente con la imagen formaría parte de la culminación de mis estudios universitarios, ni que mis aprendizajes y pensamientos sobre el tema, recaudados a través de los años, llegarían a informar un proyecto apoyado por numerosas teorías y ejemplificados en una novela que leería en una clase universitaria.

La profesora difunta Sandra Lee Barkty (1935-2016) definió la feminidad como un “espectáculo” que los demás observan constantemente (144). En su *performance* de feminidad, la mujer asume una postura física “apretada y constreñida”— un lenguaje corporal que “habla elocuentemente, aunque en silencio, de su estatus subordinado en una jerarquía de género”(145). Esta vigilancia internalizada combinada con la *performance* pública de la feminidad desempeña lo que consideramos la mirada masculina o *male gaze*, que es más que una tendencia masculina a

cosificar a cualquier mujer que se le cruce en el camino. La mirada masculina aprehende a la mujer en un panóptico mental, social y físico dentro del cual le somete a un estado de vigilancia en espera de una *performance* para los espectadores. Como consecuencia, la conciencia de la mujer le hace replicar el comportamiento de una existencia panóptica: dentro de su mente, “reside un conocedor varón” que la cohibe y la mantiene “bajo su mirada y su juicio” (145). Debajo de la mirada masculina, la mujer experimenta su propio cuerpo “como si...fuera visto por otro, por un Otro patriarcal anónimo” (Ibíd).

Incapaz de funcionar al nivel racional del hombre dada su naturaleza emotiva, el patriarcado reduce a la mujer a este rol tangente en el que debería estar contenta existiendo como *performance* de sí misma, aunque no sea para ella misma. En “Women and Madness: the critical phallacy”, Shoshana Felman establece que el patriarcado ha reducido el papel social de la mujer a uno de “*serving an image, authoritative and central, of man*” (7-8). Su disposición para el servicio la lleva a desarrollarse como esposa, ama de casa, madre, pero nunca puede existir sin ser definida en relación a él. Si no satisface este rol reducido de sirviente— que conlleva al completo agotamiento mental, de energía y tiempo—significa que ha perdido la cordura. Y mientras que la mujer es naturalmente propensa a la locura (un hecho que la ciencia ha “comprobado”) su servicio al hombre de manera efectiva —y en su mejor imagen de feminidad posible— demuestra que ella está en pleno uso de sus facultades mentales. Por el contrario, si exhibe capacidades racionales, independientes y críticas —cualidades “masculinas” que la desvían de su “sex-role stereotype”— se le considera loca. Para las mujeres que entienden que un comportamiento crítico les haría terminar en un manicomio, es obvio que fingir una *performance* del estereotipo asignado ha sido la mejor opción.

Desde las civilizaciones antiguas, las instituciones y los medios patriarcales han codificado y siguen codificando lo que es la *performance* de feminidad. La enigmática criatura femenina ha obsesionado al Hombre, quien la ha convertido en su objeto de observación desde diferentes campos de estudio y del arte. Por siglos, estos sujetos femeninos, mientras eran explorados, estudiados, analizados, y representados por ojos masculinos, no han podido verse, ni estudiarse, ni explorarse, ni representarse a ellas mismas. Con el paso del tiempo y conforme cambian los roles sociales, las féminas están reclamando la representación de sí mismas gradualmente. Este es el caso de *Nadie me verá llorar* (1999), escrita por Cristina Rivera Garza, que representa un *pocket* de la historia de esta mirada masculina sobre la mujer. Matilda Burgos, la protagonista, pasa por diferentes etapas de su vida en las que siempre hay un hombre que la observa, con distintas intenciones. Así, la novela explora las interacciones entre el patriarcado y la mujer que se complican por las imperfecciones y complejidades del amor, la política, la adicción y la locura. Las negociaciones que suceden alrededor del cuerpo y mente de la mujer en un contexto clínico, doméstico y artístico son los enfoques de este trabajo. El objetivo del proyecto es identificar las profundas implicaciones de la mirada masculina a través de la cual el hombre impone lógica, científica y artísticamente su perspectiva. Como hemos establecido, la existencia de la mujer se reduce a una *performance* de servicio y feminidad bajo la mirada masculina supervisora del patriarcado que busca vigilar, controlar y apropiarse de esta imagen. Su propósito, como bien lo dijo Virginia Woolf, es entender su propia existencia.

Los capítulos de este proyecto dividen los temas principales de *Nadie me verá llorar* en tres. Primero, analizo la mirada clínica y “objetiva” que evalúa la competencia mental de la mujer. Segundo, examino la mirada artística y subjetiva del artista (en este caso, un fotógrafo) que expone la vulnerabilidad (física y mental) de la mujer para mostrarla en su “verdadera”

esencia. Por último, exploro el reclamo de Matilda sobre su persona, su re-interpretación y re-definición como mujer por ella misma, una práctica que requiere una comunidad.

I. La mirada “objetiva” de la ciencia

Por siglos, la enfermedad mental de la mujer ha sido explicada a partir de sus genitales y su sistema reproductivo. Con una fascinación (sexual) con su biología, los psicólogos han diagnosticado causas de locura para probar sus ideas preconcebidas de la histeria. En este primer capítulo, analizamos la mirada masculina en un contexto clínico y la actitud del campo médico hacia el cuerpo y la mente femeninos que prioriza castigar y corregir en lugar de entender. Critico la falsa “objetividad” de la práctica clínica, e identifico las actitudes y diagnósticos de los doctores como efectos del patriarcado que pretenden someter a la paciente femenina.

Examino a dos personajes de *Nadie me verá llorar* que encarnan esta mirada racional y “objetiva”. El primero es el tío Marcos, hermano del papá de Matilda, quien se mudó de joven a la capital y se convierte en un respetado doctor y científico que basa sus experimentos dentro de la ciudad, observando el comportamiento de la población para buscar el mejor camino hacia el progreso social y económico. A Marcos le incomodan la locura y el desorden, y siempre está en la búsqueda de un método para ordenarlo todo y tenerlo bajo control, incluida Matilda que viene del campo con un historial de alcoholismo en su familia. Su investigación médica emplea los postulados de la eugenesia en la que se culpa a los pobres de “la locura moral” (Rivera Garza 135). Para Marcos y sus colegas, “castigar era importante, pero más lo era corregir” (137). Sin embargo, lo que se ve es que la práctica médica estándar prioriza el castigo (internando a los pacientes aislándolos de la sociedad) como forma de corrección del orden social, sin considerar

una investigación profunda para entender las circunstancias sociales del paciente que le llevó a su condición y realmente corregir lo que está mal con el enfermo.

El segundo personaje que encarna este ojo científico es Eduardo Oligochea es psicólogo de Matilda en el manicomio La Castañeda. Como buen estudiante de psicología de los años veinte, él y sus colegas explican cualquier trastorno mental en base a la “constitución” (biológica) del paciente. Les satisface comprobar sus hipótesis sobre la histeria en la mayor parte de sus pacientes femeninas. Ofrecen una explicación para el comportamiento de la mujer que se basa en su género, sin tomar en cuenta las restricciones o limitaciones sociales ni el trauma de la violencia patriarcal en sus pacientes. Tanto las observaciones del tío Marcos como los diagnósticos de Eduardo Oligochea no cumplen con los supuestos estándares “objetivos” del método científico dado que realizan sus trabajos con verdades *a priori* en la mente. No solamente tienen autonomía científica que no les hace responsables por las consecuencias de sus acciones, sino que también les recompensa sus aportaciones porque se alinean a las pautas del sistema patriarcal. Sus trabajos científicos proveen una base para los científicos del futuro, manteniendo el ciclo de investigación en donde las nociones preconcebidas personales tienen validez.

Los capítulos dos y tres de *Nadie me verá llorar* también son de utilidad en cuanto a este estudio. El capítulo dos narra la infancia de Matilda en Papantla, Veracruz lo que, según el tío Marcos, le puede causar una propensión a la locura (Rivera Garza 79). A la llegada de Matilda en la ciudad de México, observamos cómo el tío Marcos la convierte en su conejillo de indias al intentar demostrar cómo las buenas costumbres, la rutina estricta doméstica y la higiene puede convertir a cualquiera en un ciudadano modelo. Este capítulo también narra el cambio social y el desarrollo tecnológico e industrial de la ciudad de México en esta época, estableciendo la corriente que lleva al tío Marcos a su obsesión con el progreso y la higiene social. En el capítulo

tres, conocemos a algunas de las pacientes de La Castañeda y es de interés analizar sus diagnósticos. Como se puede esperar, vemos que cuando el comportamiento de las pacientes contradice las expectativas sociales de la mujer, los psicólogos les diagnostican como histéricas, en base a su género y no a sus síntomas mentales. Estos casos (que Rivera Garza obtuvo del archivo histórico de La Castañeda), nos presentan pistas sobre la historia y personalidad de cada una de las pacientes, en sus propias palabras, y sin embargo, todas reciben el mismo trato, los mismos diagnósticos y las mismas explicaciones médicas.

II. La mirada “estética” en el arte (la fotografía)

En el arte, quizá más que en cualquier otro campo, la mujer ha sido sujeto pasivo utilizado, como dijo Woolf, para explorar la propia visión del artista sobre el mundo. Los artistas han explorado a la mujer como objeto de belleza, y cómo escogen representarla evidencia la perspectiva masculina sobre su utilidad como sujeto y cuerpo. En este contexto, las negociaciones entre fotógrafo y su sujeto son documentadas por la lente de la cámara, una extensión de la mirada masculina del artista.

El capítulo uno de la novela nos presenta a Joaquín Buitrago, sus tendencias artísticas y su manera de vivir. Vive una existencia miserable, preso por su búsqueda de la luz y de su adición a la morfina. Guarda con él las fugaces interacciones breves entre él y sus sujetos; literalmente guarda las fotos que toma en un libro, pero también estas interacciones con estas mujeres –las dueñas de la luz– las guarda en su mente. Observamos interacciones entre el ojo artístico y el ojo clínico (Joaquín y Eduardo respectivamente) y como discuten las mujeres. Descubrimos el pasado de Joaquín que le inspiró a fotografiar, que incluye su fascinación con la muerte y el cuerpo desde la perspectiva médica (Rivera Garza 40). Esta narrativa de Joaquín

sirve como oportunidad para deconstruir la subjetividad artística que moldea a la mujer cómo sujeto representado exclusivamente por el hombre. Al analizar las motivaciones de Joaquín para fotografiar, sus técnicas y tendencias artísticas, las relaciones que forma (o no forma) con sus sujetos, se concluye que a él le motiva una perversión personal de capturar a sus sujetos que les quita agencia y empoderamiento. Sus trabajos ejemplifican la función de la mirada estética masculina, que lejos de apreciar y admirar a la mujer, la somete.

III. La representación de la mujer por la mujer

La autonomía y autodeterminación de la mujer no había sido posible (con algunas excepciones) hasta comienzos del siglo XX. En este último capítulo del proyecto, analizo la subversión de la mirada masculina por las mujeres en la novela. A través de un análisis de las relaciones de Matilda, discuto el empoderamiento de la mujer a partir de la sororidad con otras mujeres, el empleo del arte para contradecir enseñanzas patriarcales, la creación del espacio subversivo, y el uso de “lo erótico” (en los términos de Audre Lorde)— todas tácticas que funcionan contra la mirada masculina.

A lo largo de gran parte de la novela, la protagonista, Matilda Burgos, se define a partir de su relación con el hombre en turno: es paciente de Oligochea, es modelo artístico de Joaquín, y es experimento para su tío quien la educa a su gusto. Ella valida la profesión, conocimiento y experiencia de cada uno de ellos y cada uno de ellos —o sus perspectivas desde los diferentes campos— tiene implicaciones concretas sobre ella. De entre los tres, Joaquín es quien más la valora y lo demuestra obsesionándose con el pasado de Matilda a tal punto que ella se convierte en “la clave para su propia vida” (Rivera Garza 130). En el capítulo cinco, titulado “La

diabla”, Matilda deja de estar bajo la tutela y protección de un hombre y por razones financieras empieza a trabajar en un burdel en la ciudad de México, llamado La Modernidad, en donde tendrá la libertad de experimentar con su sexualidad y su voz artística al lado de su amante— otra prostituta— Ligia Morales. La experiencia del burdel le permite desviarse de su papel al servicio del hombre y subvertir el comportamiento de una señorita de la buena sociedad (que, a la larga, le pondrá dentro del manicomio). Además de Ligia, hay otra mujer importante que inspira a Matilda a vivir en autonomía. Cuando todavía vivía con su tío Marcos, Matilda conoce a Diamantina, quien le enseña a priorizar su libertad de expresión (autodeterminación), su activismo político y sus habilidades artísticas. Las relaciones entre Matilda y estas mujeres le informan de otra manera de ser mujer dentro de una sociedad patriarcal. Identifico “lo erótico” como una táctica de resistencia de estas mujeres— todas viven de acuerdo con su intuición interna en vez de cumplir con la reducción a ser un objeto tangencial que apoya la vida del hombre. Las relaciones (platónicas, románticas, y sexuales) de Matilda patentizan la profundidad e intimidad entre mujeres —es el poder “erótico” que contrasta agudamente con las relaciones heterosexuales que se presentan en el libro. A través de sus relaciones con estas mujeres y sus experiencias, Matilda encuentra partes de sí misma, transformándose a cada paso en una mujer que rechaza el ojo patriarcal, liberándose del encarcelamiento ideológico y mental.

El alcance de este proyecto evalúa interacciones entre la mirada masculina y la mujer a través del libro de *Nadie me verá llorar* en el que todos los personajes son cisgéneros y, la mayor parte, heterosexuales. La novela se contextualiza en el principio del siglo XX en México, y mi análisis de la obra es apoyado por autores globales (incluyendo estadounidenses y chicanas, españoles, chicanas, israelíes) además de teóricas feministas mexicanas que escribían mayormente a mediados del siglo XX.

Capítulo 1

La objetividad del diagnóstico: interacciones entre la mirada clínica sobre el cuerpo y la mente de la mujer

Introducción

La mirada “objetiva” de la medicina es una perspectiva científica presuntamente indiscutible encargada de decidir la causa de la enfermedad física o mental. En el contexto del siglo XX, esta objetividad era definida por un grupo exclusivo de profesionales (hombres) que daban sentido a las enfermedades por medio del estudio de la condición humana, la que interpretaban según sus propias experiencias y realidades como hombres de razón.¹ Los doctores eran informados por una perspectiva patriarcal que diferenciaba a las mujeres de los hombres, por ser criaturas débiles física y mentalmente. Esta especulación científica se convirtió de una hipótesis a una teoría apoyada por la evidencia, y de allí nació la objetividad indiscutible que categoriza a la mujer por su naturaleza y condición defectuosa. Con esta predisposición médica en contra de la mujer, el rigor del método científico se utilizaba para comprobar la teoría de su inferioridad mental y su propensión a la locura.² En el campo de la psiquiatría, se puede decir que los doctores no entendían los padecimientos de sus pacientes femeninas porque no entendían completamente el funcionamiento de la mente femenina, que, según ellos, es *muy* diferente a la masculina. Como consecuencia, las mujeres eran frecuentemente apresadas y mandadas a los manicomios para curarlas de cualquier hábito que se considerara “anormal” y que indicara su nivel de locura.

¹ Pensemos en Sigmund Freud y sus diagnósticos sobre la histeria, los experimentos iniciales de la ciencia reproductiva, y claro que no podemos olvidar de los estudios de la eugenesia.

² Phyllis Chesler explica que “since clinicians and researchers, as well as their patients and subjects, adhere to a masculine standard of mental health, women, by definition, are viewed as psychiatrically impaired—whether they accept or reject the female role—simply because they are women” (*Women and Madness* 368).

De esta forma, partimos de la premisa que el posicionamiento “objetivo” de la ciencia era todo menos objetivo. En su deconstrucción de las ideas de Michel Foucault, Gary Gutting explica que la categoría de las enfermedades mentales “...is a construction of a psychology and psychiatry in the service of our society’s attempt to control (by excluding and silencing) those who do not conform to its basic values”(67). Los “anormales”— las mujeres que no cumplían su deber doméstico con una sonrisa en la boca— sufrían de las decisiones de su esposos de internarlas en un manicomio para sanarlas de su locura. En su libro, *Women and Madness*, Phyllis Chesler lo pone sencillamente: “Most women in asylums were not insane” (76). La mayor parte de ellas eran mujeres que llegaban a su punto de ruptura ante el trauma que aguantaban por parte de un esposo abusivo, violencia sexual, la pérdida de un hijo o de “locura moral”, es decir por su incapacidad de cumplir con expectativas inalcanzables.

En la Edad Clásica, los enfermos mentales eran los que escogían no participar en la sociedad, que escogían “turning away from the world of human realities to a world of delusions”.³⁴ Estos “locos” optaban seguir sus propias ideas e instintos que conformarse a las reglas y expectativas construidas por la sociedad. Por lo tanto, el loco decide ser “by his own choice, outside the human world, an animal” (Gutting 89). El binomio naturaleza y civilización se contraponen: una mente que no es lógica y racional pertenece más a la barbarie animalística. Al reconocer a los enfermos mentales como una parte deficiente de la sociedad durante el siglo XIX, nacieron los campos de estudio de psicología y psiquiatría, campos que querían diagnosticar y curar a los enfermos mentales (hacerlos que volvieran a participar de las reglas sociales), en lugar de negarles su potencial humano. Sin embargo, sus trastornos eran intensos e

³ “Our society [Western culture], however, refuses the mad even a marginal place and instead claims— on the allegedly scientific authority of psychology and psychiatry— that madness has no status beyond that of an objective mental deficiency”(Gutting 67).

⁴ “Mental patients are somehow less ‘human’ than either medical patients or criminals. They are, after all, ‘crazy’; they have been abandoned by (or have abandoned dialogue with) their ‘own’ families. As such, they have no way—and no one—to ‘tell’ what is happening to them” (Chesler 211).

impedían su participación social. Los científicos lo tomaron como un reto y la locura se convirtió en una perturbación en el entramado social que debían corregir. Había que reformar a los locos, pero no sin antes avergonzarlos por su estado: “the madman was made to feel *guilt* over his condition” (90). Según Chesler, “Madness—as a label or reality—is not conceived of as divine, prophetic, or useful. It is perceived as (and often further shaped into) a shameful and menacing disease, from whose spiteful and exhausting eloquence society must be protected” (210).

En la sociedad mexicana del siglo XX, la función de la mujer “normal” era enseñar la moral y el buen comportamiento a los niños, mientras que simultáneamente cuidaba de la casa, atendía a las necesidades del esposo, mantenía su vida social, se educaba sobre la política y la sociedad (pero no demasiado), y obviamente se vestía y se maquillaba perfectamente siempre.⁵ Sin embargo, estas expectativas de ser la más responsable, moral, y sabia (y transmitir estas cualidades y enseñanzas a la próxima generación) coexistían con una presuposición sobre el frágil estado mental de la mujer atado a su biología defectuosa. El campo de la psicología de la época afirmaba que la mujer era incapaz de llegar al potencial máximo de una humana “civilizada” debido precisamente a su condición natural.⁶ Al saberse naturalmente locas, debido a su biología, no es sorprendente que eventualmente estas amas de casa llegaron a un manicomio para tratar sus casos de histeria.

Para la Ciudad de México, a principios del siglo XX, la construcción de un nuevo manicomio fue necesaria para separar a la gente que entorpecía el progreso de la que se dedicaba a fomentarlo. Durante el Porfiriato, bajo el lema *orden y progreso*, se priorizaba la racionalidad y la productividad sobre todas las cosas. Los que no fueron aptos para funcionar dentro de esta sociedad moderna sufrieron de lo que se llamó en esa época “locura moral”—una fiebre incurable

⁵ Evelyn P. Stevens. “El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina.” *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*. Vol. 10, No. 1. 1974. pp. 20-21

⁶ *Ibíd.*, 17.

de nervios que no es particular de ninguna clase social.⁷ Rivera Garza explica que en la Ciudad de México– que crecía exponencialmente bajo un presidente “obsesionado con la idea de transformarla en una vitrina de modernidad”– “se pedía a hombres y mujeres que crearan versiones idealizadas de sí mismos como ángeles domésticos y trabajadores severos y productivos” (130). Las condiciones sociales y políticas de la época crearon expectativas rígidas, amenazando a la población con la posibilidad de equivocarse en su rol y enloquecer (especialmente en el rol riguroso de género femenino construido).

La trama de la novela *Nadie me verá llorar* toma lugar al comienzo del siglo XX en México cuando se redefinía el rol del buen ciudadano y sus responsabilidades en la sociedad dentro de un gobierno totalitario. Cualquiera que no quisiera o pudiera incorporarse a la modernidad porfiriana se le hacía a un lado (mandándoles a la cárcel o internándoles en un manicomio). En el primer capítulo, conocemos a tres arquetipos de gente de la sociedad en esta época: Joaquín Buitrago, el artista atormentado; Eduardo Oligochea, el joven profesional; y Matilda Burgos, una mujer sometida. Todos se encuentran en el mismo lugar– La Castañeda, el manicomio de mil pacientes ubicado en las afueras de la Ciudad de México– y desde aquí los flashbacks nos contarán las historias de sus pasados. Sus caminos se cruzan, y a pesar de compartir el mismo espacio, todos se mantienen fijos y separados en sus posiciones dentro de la institución: uno entra como fotógrafo, otro como doctor, y la otra como paciente.

El trabajo de investigación de Rivera Garza, para la elaboración de esta novela, conversa con el ojo vigilador masculino a nivel individual e institucional y nos presenta un panorama del extenso tema del patriarcado (la vigilancia y control de la sociedad en general) así como escenarios específicos (el ojo médico sobre la complejidad y mente femeninas) y la experiencia concreta de Matilda Burgos, como mujer y paciente, que se desenvuelve a causa de estas

⁷ Cristina Rivera Garza, *La Castañeda*, 130.

interacciones con el ojo masculino vigilador desenfrenado. Su situación ejemplifica la falta de responsabilidad médica hacia la mujer y que, como resultado, crea verdades científicas que se usan para categorizar los estatutos de la realidad y las condiciones “naturales” (socializadas) para cada género y clase. A lo largo de la narrativa, somos testigos de las maneras (no tan) sutiles y obvias en las que el patriarcado intenta reclamar y utilizar la objetividad científica para reforzar el poder de su “verdad” sexista.

Esta sección se enfoca en el análisis del capítulo tres “Todo es lenguaje” en el que aprendemos más sobre Eduardo Oligochea, psicólogo principal del manicomio La Castañeda. Como el título lo dice, a este personaje le da gran satisfacción encontrar la palabra perfecta para categorizar a los pacientes, obviamente desde una perspectiva médica y “objetiva”. Su poder es la precisión del conocimiento expresado en la eficacia del lenguaje. También de interés es el capítulo cuatro, “Las buenas costumbres”, que narra su llegada a la Ciudad de México en donde conoce, por primera vez, a su tío Marcos y su esposa, Rosaura. Marcos es un doctor al servicio del gobierno y representa la confluencia de las ideas sobre la medicina y la modernidad porfiriana. Para él, vocero de la clase burocrática, la clase baja es culpable por todo lo que está mal con el país. A través de su estancia con ellos, Matilda aprende (y el lector con ella) las pautas del comportamiento adecuado, decente y normal de una mujer mexicana moderna.

El poder y las instituciones modernas: un nuevo contexto

En su libro *La Castañeda: narrativas dolientes desde el manicomio* (2010), Cristina Rivera Garza explica que la atención a la salud mental en México empezó al principio del periodo colonial mexicano con el establecimiento de San Hipólito y el Divino Salvador, hospitales dedicados al cuidado de hombres y mujeres, respectivamente, por la iglesia católica

(39). Casi cuatro siglos después, el gobierno mexicano inauguró el Manicomio General de la Castañeda en 1910, el cual representó la transición “de la custodia y la caridad a la terapia y la corrección” (Ibíd). Así, las últimas dos décadas del siglo XIX, la época de oro del régimen porfiriano, “fueron testigos del surgimiento de una miríada de proyectos urbanos, médicos y sociales con los cuales Porfirio Díaz y su gabinete, formado por los autonombados científicos, esperaban ratificar el carácter moderno del régimen”(39). Hubo una gran inversión en la construcción de edificios e instituciones que “reflejaban la ideología [progresivista] del régimen con toda claridad,” como La Castañeda (43). Modernidad, progreso y orden motivaban el gobierno porfiriano a extender la mano a los “proscritos” de la sociedad e incluirlos en su construcción de la sociedad moderna. En La Castañeda, construida bajo el modelo de una ciudad, se reproducían las estructuras y jerarquías sociales, que a su vez ponían en manifiesto los remanentes del giro económico del agrarianismo hacia la industria. Así, se reprodujeron las jerarquías tanto burocráticas como médicas y sociales en el propio hospital psiquiátrico (131).

En medio de la “locura moral”, había los que miraban hacia el conocimiento y la ciencia para encontrar respuestas y el orden dentro del caos.⁸ Uno de ellos es el tío Marcos quien tiene “una fe ciega en las posibilidades abiertas del futuro, en el progreso de la nación” (*Nadie me verá llorar* 132). Al llegar a la Ciudad de México, Marcos decide esconder su pasado –que lo ata a una familia indígena, pobre y campesina de Papantla– para poder inventarse una vida nueva, como un hombre educado y productivo. Se dedicó a su práctica médica antropológica, experimentando con teorías apostando que “la influencia civilizadora de la higiene podría convertir en un buen ciudadano hasta al más primitivo de los seres humanos” (135). Si “el

⁸ En 1906, se organizó un plan por la Junta Organizadora del Partido Liberal Mexicano en que invitaron las exigencias de los sectores sociales pobres y medios del campo y la ciudad por correo. El programa buscó “terminar con la estructura del estado oligárquico porfirista y los cimientos que lo apuntalaban– el ejército, los gobiernos estatales, los poderes de la unión, los terratenientes y los banqueros– para crear un poder democrático”(Gobierno de México, <https://www.gob.mx/>). Para el Tío Marcos, este plan indicó que la sociedad se había enfermado con “caso de locura colectiva”(Rivera Garza 164).

régimen en verdad creía en el orden y el progreso”, los médicos eran los que iban a transformar la Ciudad en un centro del progreso y la modernidad con programas de higiene para toda la población, según Marcos.

En sus observaciones de la clase trabajadora de la Ciudad de México, Marcos concluyó que “todas las patologías estaban directamente relacionadas con la falta de higiene tanto física como mental del populacho” (134). Para él, la clase baja entorpecía “el progreso y la eventual gloria de la nación” por su falta de higiene, la inestabilidad de sus familias, su promiscuidad, y la adicción a ciertos “vicios”. En su perspectiva darwiniana, todo lo que había observado era una consecuencia natural evolucionaria ya que estos individuos no “apuntaba hacia el futuro sino al pasado”(135). A pesar de que decía que la higiene era un derecho de todos los ciudadanos, Marcos creía que “ni la disciplina ni la higiene bastaban para mitigar los instintos irracionales de los primitivos con los que compartía todo el país” (164). De acuerdo con Marcos y sus colegas, hay una clara distinción natural entre las clases sociales, los ciudadanos buenos y los pobres e inclusive entre los adictos. Y aunque Marcos y su colega Guerrero están de acuerdo de que “castigar es importante, pero más lo era corregir”(137), ambos caen en una contradicción: ¿la higiene puede o no puede sanar y limpiar a la nación de sus pobres, prostitutas, y adictos? ¿Existe o no el determinismo social? Con un miedo profundo al desorden y una dedicación social para erradicar los vicios sociales con hábitos higiénicos, Marcos encuentra una oportunidad óptima para poner a prueba sus principios aplicándolos a su sobrina Matilda y transformarla de su estado analfabeto y campesino a una mujer decente, educada y moderna (135).⁹ Para Marcos (y varios otros hombres), Matilda rápidamente se convierte en “la personificación misma del

⁹ Según sus “Lecciones de Higiene”, las mujeres deben evitar el uso de cosméticos y de perfumes, “los primeros dañan la piel y los segundos causan neurastenia y otras malformaciones nerviosas” (Rivera Garza 131). Además, durante los períodos menstruales, Marcos aconseja bañarse tres veces al día, y evitar “cualquier esfuerzo físico e intelectual que pueda ocasionar disfunciones en el sistema nervioso”, especialmente para aquellas “cuya fragilidad mental es proclive a los exabruptos y las manías” (131).

enemigo al que, más que derrotar, había que subyugar, convencer, domesticar” (138).

Desafortunadamente para Marcos, realmente Matilda no representa a la gente perdida en la sociedad que necesita un poco de higiene para cambiar sus vidas. Los “proscritos”, los que entorpecen el progreso, los enfermos, no son tan identificables por ser clase trabajadora:

A últimas fechas el manicomio ha sido invadido por una nueva camada de locos [que] no son los campesinos muertos de hambre cuyas visiones de indios lanzando flechas entre las nubes... ni los jornaleros sin empleo atacados por los hechizos de fuerzas inhumanas [que les roban] la voluntad y la razón...ni las provincianas cuya pobreza combinada con su absoluta carencia de sentido moral las ha arrojado a la parálisis progresiva ocasionada por las últimas etapas de la sífilis. ...Son, por lo regular...oficinistas, farmacéuticos, estudiantes de leyes o de medicina. Gente cómo él (105-106).

Los “locos” ya no son los pobres, hambrientos, marginales— sino que son gente moderna y educada, gente que normalmente se considera la más astuta mentalmente.¹⁰ El ambiente volátil de México de esta época trae nuevos pacientes al manicomio, los que son víctimas de la presión del progreso y la inquietud de la ciudad, y gente como Marcos o los doctores que trabajan dentro del manicomio se ven a ellos mismos reflejados en su sufrimiento y desesperanza. La gente en el manicomio ya no son los locos convencionales— son jóvenes estudiantes y profesionales que se pierden en la búsqueda de la modernidad, y han entrado en el “escenario institucional” como castigo por haberse caído del tren del progreso y la productividad. Aunque la sociedad no quiere

¹⁰ Un paciente adicto de la morfina le dice directamente al doctor Eduardo Oligochea que, “gentes como usted, doctor, van a llevar al país directamente a la ruina”(108).

reconocerse “in the ill individual whom it rejects or locks up”, es imposible negar el reflejo de la sociedad en las condiciones de los pacientes.¹¹

El porfiriato había creado un espacio designado para los “locos” para mantenerlos separados de la sociedad, y para que no intervinieran con el progreso y la modernidad de la nación con sus pensamientos incoherentes e irracionales. Antes de construir La Castañeda, un lugar con el objetivo de exiliar a los pacientes de la ciudad, ellos podían andar por las calles del centro, aunque eventualmente volvían a los hospitales en brazos de la policía o por su propia voluntad (*Nadie me verá llorar* 103). La Castañeda se convirtió en su propia ciudad, “una ciudad de juguete” que era “tan [pequeña] y tan [hermética] como el interior de una nuez” (45-46). En esta institución, el dolor “nunca se acaba” (Ibíd). Era, en efecto, un lugar de locura rodeado por “paredes...manchadas por el paso de las ánimas nocturnas, por los fantasmas de yodo de un tiempo circular”, en donde “nunca reina la paz”(105). Por su configuración jerárquica, en cada ala del manicomio, los pacientes sólo tienen contacto con otros pacientes con los mismos padecimientos lo que produce un *positive feedback loop* en donde se normalizan las afecciones, alejándose de la cura. No hay un interés auténtico para reintegrarles a la sociedad, porque es más fácil negarles y castigarles que corregirles. Aquí entramos en un área gris de qué es corregir y qué es castigar. Además, ¿por qué se castigaría a alguien no sano mentalmente? ¿Quién tiene la responsabilidad de su inestabilidad mental?

¹¹ Bartky, Sandra Lee. “Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal”. *Teoría y pensamiento feminista*. 2008. 65.

El comportamiento afuera y adentro del manicomio

Mucho antes de llegar al manicomio, Matilda llega a la ciudad de México y se queda con sus tíos Marcos y Rosaura.¹² La educación necesaria que recibe allí es la de ser ciudadana contribuyente y mujer decente. Durante su educación, Matilda se da cuenta de una práctica esencial de una buena ciudadana: “una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres tiene que empezar por aprender los nombres exactos de las horas” (127). En el caso de Matilda, esto incluyó “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” (Ibíd). En la casa de sus tíos, la vida de Matilda como ama de casa se definía por el tiempo. Como argumenta Sandra Lee Barkty en Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal –el tiempo del cuerpo en los regímenes del poder– es “rigidly controlled as its space” (26). Matilda está doblemente controlada por el tiempo y el espacio doméstico. Sin embargo, ella no es la única ya que el silbato de la fábrica o la campana en la escuela “mark a division of time into discrete and segmented units that regulate the various activities of the day” (Ibíd). Sin una vigilancia rígida, ni una división del tiempo, un control tan preciso no es posible. Como diría Foucault, estas instituciones y sus regímenes encarcelan a sus participantes, confinándolos a cumplir sus roles designados como obreros, estudiantes o amas de casa. Irónicamente, al entrar al manicomio, las mujeres, normalmente presas del tiempo y de los horarios de sus familias, están fuera del espacio doméstico y de la productividad de cada una de las horas.

Dejando las buenas costumbres atrás, muchas han olvidado sus estados callados y mansos, y amenazan a los doctores con ofertas sexuales, subyugándolos a frases y gritos perversos a todas horas de la noche (*Nadie me verá llorar* 104-105). En vista de esto, los

¹² Matilda fue mandada a la ciudad de México por la decisión de conocidos de la familia de Papantla, quienes decidieron que su padre (quien enloqueció) y su madre (quien era predispuesta a la locura) no eran aptos para criarla (*Nadie me verá llorar* 88).

doctores diagnostican a las pacientes de celos, indignación, o comportamiento vulgar.¹³ Por ejemplo, en el archivo de la paciente Roma Camarena se lee que llegó al manicomio enferma de celos. De manera muy lúcida, Camarena culpa a su esposo de su locura y su situación— fue él quien le mandó al manicomio. “La culpa es del cerdo de mi marido. ...Me hizo guaje. El desgraciado. El cochino”(108). Los doctores no eran los únicos que tenían la jurisdicción sobre el estado de mente de la paciente. Los esposos —hombres frecuentemente infieles, abusivos, ausentes, y sin título médico alguno— podían declarar a su esposa en un estado de locura, mandándole al manicomio para deshacerse de la responsabilidad del matrimonio y las expectativas de su pareja. Estas decisiones de los esposos (y sus diagnósticos) eran apoyados por los psicólogos.

En este caso, los doctores le han diagnosticado a Camarena con “locura intermitente” y “[violentamente] celosa”.¹⁴ Su delirio le había llevado a portarse sin pensar en los demás, sin sacrificarse al silencio, alejándose de las buenas costumbres. No pedía ayuda de nadie y no estaba indefensa— estaba rabiosa y viva. Al perder todo su honor como mujer, los doctores notaron una excitación notable cuando “veía personas del sexo contrario” (algo no normal y mucho menos decente para la mujer), que ha sido corregido por los ellos exitosamente (110). Le han curado de su “delirio de ideas” y de su estado “libre e indigente.”

Cualquier tipo de rechazo de los roles de género asignados a la mujer la convierten en candidata para la locura y la debilidad mental. Así lo confirma Shoshana Felman en “Women and Madness: the critical phallacy” cuando nota que lo que consideramos la locura es el “acting of the devalued female role or the total or partial rejection of one’s sex role stereotype” (8). Por lo tanto, “for a woman to be healthy she must adjust to and accept the behavioral norms for her sex

¹³ Capítulo tres de *Nadie me verá llorar*.

¹⁴ Los doctores escriben que, “Está, según ella, enferma de celos porque su marido le ha faltado muchas veces”(109).

even though these kinds of behavior are generally regarded as less socially desirable” (7). El ajuste del comportamiento femenino a las expectativas se equipara a la cordura, que irónicamente involucraba una falsificación de una misma (y la creación de una identidad fabricada superficial).¹⁵ Además, Felman también introduce las cualidades “help-seeking” y “help-needing” que deben guiar el comportamiento de la mujer normal (8). Ella tiene que depender de él para la seguridad y sabiduría, y adquirirá conocimiento del mundo por medio de los consejos del hombre. La responsabilidad del hombre es domesticar y educar a la hembra salvaje, sacarla de la jungla mental y hacerla parte de la sociedad civilizada en donde siempre necesitará los consejos y la guía del hombre. La colonización de la mente hembra es un deber del macho racional, y rechazar esta “ayuda” de la lógica varonil convierte a las mujeres independientes en “locas”.¹⁶ El espacio del manicomio irónicamente libera a las pacientes de una manera (estas aspiraciones y expectativas de la mujer buena), nuevamente libres para expresarse sin (más) consecuencias sociales.

El sexo y la psicología de las pacientes

Mientras que la presión social era suficiente para llevar a cualquiera a la locura, la mayoría de las pacientes en el manicomio han sido víctimas de algún tipo de trauma. En las que han luchado con la adicción o la represión religiosa, por ejemplo, los doctores les diagnostican con dipsomanía, insanidad moral, o delirio religioso (*La Castañeda* 101, 97). Sin embargo, llegar a estos diagnósticos es un proceso diferente para pacientes femeninos y masculinos. La evaluación de los pacientes involucraba métodos diferentes para los doctores, incluyendo

¹⁵Phyllis Chesler explica que la paciente tiene que “suppress a natural characteristic flow of spirits or talk...[she must] sit in lady-like attire, pretty straight in a chair; with a book or work before [her], ‘inveterate in virtue,’ and that this will result in being patted panegyrically on the head, and pronounced ‘better’”(Lunt en Chesler 212).

¹⁶ La razón del hombre responde a la locura de la mujer “by trying to *appropriate* it: in the first place, by claiming to ‘understand’ it, but with an external understanding which reduces the madwoman to a spectacle, to an *object* which can be *known* and *possessed*” (Felman 15).

formular preguntas diferentes para cada sexo (135). El único caso de un paciente masculino en el capítulo tres es el de Mauricio Garza, quien sufre de alucinaciones religiosas en las que habla con dios en el cielo (115).¹⁷ Después de una deliberación y una consulta con el paciente y sus doctores pasados, Oligochea y los doctores del manicomio deciden que estaba listo para volver a la sociedad. Notan que “ha estado indebidamente en este hospital por un largo periodo de tiempo” (116).

A diferencia de Mauricio y sus grandes alucinaciones de voces y figuras en el cielo, las pacientes del manicomio sufren de enfermedades mucho más graves, peligrosas e inestables. En el diagnóstico de Matilda Burgos, los doctores la describen como una persona “sarcástica y grosera, [quien] habla demasiado”, cualidades que indican una “locura moral” y un estado “libre e indigente” (118). Cuando les cuenta su historia, ellos la reducen a reina de “ciertos congales y numerosas orgías”, por lo que Matilda requiere aislamiento de la sociedad. Otra paciente, Lucrecia Diez, relata su trauma a los doctores:

El señor mi esposo se casó a los veinte años. En diez años que viví con él tuve ocho hijos de los que viven cuatro. Dos se ahorcaron con el cordón y dos nacieron muertos por haber tenido albuminuria. También tuve cuatro abortos por causa de la vida tan difícil que llevaba con el señor mi esposo (98).

Después de escuchar los detalles de su matrimonio, su trauma posparto, y su difícil experiencia de maternidad, los doctores le diagnostican dipsomanía e insanidad moral (101). En sus palabras, “no hay método”, según los doctores, y lo que dice es solamente “un cuadro histérico” de su vida

¹⁷ Mientras que el hospital psiquiátrico en esta época era típicamente construido para alojar 500 pacientes, el Manicomio General alojaba mil internos, siendo la más grande administrada por el Estado de México. De estos pacientes, los planificadores dispusieron más espacio para las mujeres que para los hombres “pues como se ha demostrado, el número de mujeres dementes es mayor que el número de hombres dementes y, por este motivo, obviamos nociones de simetría para dar más espacio a la sección de las mujeres”(La Castañeda 44). De los cinco casos que Rivera Garza presenta en *Nadie me verá llorar*, Mauricio es el único paciente masculino.

(100).¹⁸ Para apoyar su diagnóstico de histeria, los doctores notaron un dolor en el ovario izquierdo que es el causante de todos los padecimientos de la enferma; sin tomar en cuenta el valor de la violencia ni la pérdida de sus hijos (101). Pareciera que el trabajo de los doctores del manicomio no es curar a las pacientes, sino explicar su locura en términos que confirmen y fortalezcan los principios de la psicología, al comprobar –en cada paciente– los vínculos entre la biología femenina y la histeria. Aun cuando las pacientes les cuentan lúcida y detalladamente sus vidas llenas de trauma psicológico, los doctores buscan la manera de conectar sus trastornos a un defecto o mal funcionamiento del sistema reproductivo.

Lo que destaca de la vida de Lucierna Diez no son los cuatro abortos ni las cuatro muertes de sus hijos, ni la infidelidad de su esposo que le dejó “un vacío del alma”, sino las conexiones de su desarrollo prolongado de la locura conjunto con etapas sexuales de su vida como una mujer. Su línea narrativa vinculaba “su desequilibrio mental con etapas de su vida apenas basadas en una interpretación sexual de la condición femenina”, inevitablemente conectando su condición inestable a su biología (*La Castañeda* 132). Debido a la preconcepción de que su condición femenina le hace más susceptible a la locura, las historias contadas por las pacientes eran las verdades de ellas pero no para el hombre científico que sabía más sobre la irracionalidad y la tendencia femenina hacia la inestabilidad.

Desarrollada por ginecólogos e higienistas de finales del siglo XIX, la práctica del hospital psiquiátrico se basaba en una fascinación perturbadora con el sexo femenino, junto con creencias sexistas sobre el sistema reproductivo de la mujer. Convencidos de que “los ovarios y el útero [eran] centros de acción que se [reflejaban] en el cerebro de las mujeres”, los doctores determinaron las condiciones enfermas y nerviosas de sus pacientes a su biología defectuosa (*La*

¹⁸ Lucrecia sigue siendo una señora bien educada que no hace preguntas, ni añade información innecesaria en sus conversaciones con los doctores (*Nadie me verá llorar* 97). Solamente habla “si se lo piden” (Ibíd). Aun así, ella no escapa de su diagnóstico como loca.

Castañeda 135). Entre los doctores porfirianos, “obsesionados con su supuesta falta de conocimiento acerca del sexo femenino”, era común esta conexión (131). En el caso de Diez, los doctores identifican el origen de su “condición nerviosa” a estar “[enraizada] en la realidad de su cuerpo, y de manera más específica, en su desarrollo y en su comportamiento sexual”(132). Además, encontrar la información sobre las pacientes involucraba una violación de la decencia femenina, en la que los médicos estaban determinados en su “misión...por obtener conocimiento científico sobre el sexo femenino”(135). Era crucial recibir “información que legitimizara los modelos que, en primer lugar, ellos empleaban para ver a las pacientes. Con ello, los psiquiatras hicieron importantes contribuciones a la creación de una ciencia sexual en las inmediaciones de la modernidad en el México revolucionario” (135). Para los psiquiatras varones,— “quienes en su mayoría recibieron su educación en el México porfiriano”— los hechos conocidos sobre el género fueron más que suficiente para explicar la irracionalidad de la mujer y fueron esenciales para incluir en sus diagnósticos (133). Los doctores “infundieron nociones normativas de género y clase en sus diagnósticos y detectaron signos de enfermedad mental en casos donde la conducta humana se desviaba de los modelos socialmente aprobados de la domesticidad femenina en un escenario modernizador.”¹⁹ Si la mujer moderna se aleja de estos modos del comportamiento, nace un caso psicológico para resolver.²⁰

¹⁹ En *La Castañeda*, Rivera Garza explica que “...los médicos varones observaban a las dementes a través de los lentes de los modelos normativos de feminidad que las representaban como ángeles domésticos y detectaban signos de enfermedad mental cuando las conductas femeninas se desviaban de la norma”(135).

²⁰ En *Discipline and Punish, the Birth of a Prison* (1979), Foucault argumenta que las instituciones tienen la meta de disciplinar el cuerpo. En el caso del ejército, la escuela, y el hospital, implementaron “A policy of coercions that [acted] upon the body, a calculated manipulation of its elements, its gestures, its behavior” (Barkty 25). La disciplina produce “subjected and practiced bodies, ‘docile’ bodies,” que requería que “an uninterrupted coercion be directed to very processes of bodily activity, not just their result; this ‘micro-physics of power’ fragments and partitions the body’s time, its space and its movements”(Foucault en Barkty 26). La sociedad no quiere reconocerse “in the ill individual whom it rejects or locks up: as it diagnoses the illness, it excludes the patient”(65). Los doctores niegan el impacto de un pasado traumático o experiencias formativas que afectan a los pacientes, y los categorizan como “locos” sin racionalidad. La práctica histórica de la psiquiatría y la psicología niegan la encarnación de experiencia social como una fuente de trauma y enfermedad física y mental.

El Dr. Eduardo Oligochea

“Los psiquiatras todavía son poetas, hombres subyugados por las profundidades ignotas del alma, quienes, en su tiempo libre, escriben tratados metafísicos y obras de teatro. ...Eduardo Oligochea es distinto. Entre las palabras y el olor, él busca uniformidad, exactitud. Un método científico”
(*Nadie me verá llorar* 47).

La novela se enfoca en varios personajes que intentan esconder sus pasados al mundo y enfocarse solamente en el futuro. Las historias de Joaquín y Matilda nos llevan al manicomio, en el que encontramos a otro personaje buscando la razón de su existencia. Para los científicos y doctores, el sentido de la vida viene de su entendimiento del mundo en términos de categorizaciones y diagnósticos.

Dentro del manicomio, el doctor Eduardo Oligochea busca la razón por su propia manera. Semejante al Tío Marcos, Oligochea tiene una obsesión con el control, el orden y la organización. Es un “observador”— alguien “enamorado de las palabras que designan a las cosas para verlas de lejos y no tocarlas”(102). Cómo todos los personajes en el libro, sus relaciones románticas le han llevado a aceptar el trabajo en el manicomio en donde pretende distraerse con los diagnósticos y olvidarse del pasado. El doctor es la voz de la práctica psicológica, la mente que interpreta al mundo a través de un “método científico”, intentando encontrar la razón en un lugar en donde tal vez no exista. Oligochea pasa las noches contemplando su “propia incertidumbre”, aliviando su miedo con su único placer, fumar cigarrillos (104). Encarna el poder institucional médico que vigila y categoriza a los pacientes. Cuando falla su “método científico” para categorizar y racionalizar el comportamiento “irracional” de los pacientes, Oligochea continúa la práctica orgullosa de su campo psicológico, aventurando razones que expliquen los trastornos de sus pacientes.

Sin embargo, sus diagnósticos no varían mucho cuando se trata de pacientes femeninas a las que típicamente describe en estados rabiosos, indigentes y excitadas. Oligochea conecta el malestar mental con una u otra forma de desorden que tiene que ver con un funcionamiento impropio del sistema reproductivo y por lo tanto los diagnósticos se reducen a histerias o excitaciones psíquicas crónicas, además que “locura intermitente”, celos violentos, o accesos maníacos (110). Lo que notamos es que al doctor le importa mucho mantener distancia entre él y sus pacientes (¿imagina que eso es la “objetividad”?), y esto le lleva a simplificar las complejidades de los traumas de la vida:

En manos del doctor Oligochea, condiciones descritas como accesos de locura moral en mujeres pervertidas o jovencitas desobedientes de finales de siglo se transforman, dependiendo de la agudeza de los síntomas, en casos de histeria o principios de esquizofrenia que a su vez corresponden, junto con los delirios, las neurosis y las psicosis, a la plétora de enfermedades constitucionales (111).

Ordenar las cosas y decidir diagnósticos le da sentido al mundo y Oligochea cree firmemente en su objetividad científica y las bases racionales de su conocimiento. No obstante, podemos ver que sus diagnósticos se basan en el sexismo imperante de la época, que también se ve desde los inicios del campo de estudio de la psicología. En *La Castañeda*, Rivera Garza explica los esfuerzos de los psiquiatras para formar un diagnóstico basado en el aspecto social de la ciencia:

La incorporación de adjetivos pomposos y/o populares en un diagnóstico médico también evidenció el frágil terreno de intercambio social y cultural que crearon tanto internos como especialistas, una perspectiva que de manera implícita cuestiona el totalitarismo y el control social absoluto que con frecuencia se adscribe a los hospitales psiquiátricos (133).

Mientras que a Oligochea le importa aplicar el “método científico”, cómo a cualquier científico profesional, hay ciertos términos “clínicos” que “lo hacen sonreír con una arrogancia difícil de ocultar: los diagnósticos de «imbecilidad», «psicosis masturbatoria», «susto», «locura razonada», entre otros” (110). Además de categorizar y diagnosticar a sus pacientes, a Oligochea le gusta repasar archivos viejos y revisarlos para agregar “...una nueva terminología con su pluma fuente. «Toxicomanía», «histeria», «esquizofrenia»” (110). Le satisface corregir los dictámenes pasados porque le da una sensación de más conocimiento y más poder sobre sus predecesores sin considerar que al igual que revisa los juicios de doctores anteriores, sus propias palabras serán revisadas por otra pluma fuente de otro doctor joven en el futuro. Esto demuestra que los diagnósticos son temporales, definidos por su lugar y su tiempo, y que la “verdad” científica es más frágil de lo que parece.

El personaje de Oligochea nos ayuda a entender la perspectiva sobre los enfermos mentales, o mejor dicho sobre las personas que la sociedad no entiende o no acepta porque no participan en la sociedad según las expectativas. En este caso literario, las pacientes mujeres son las que reciben los diagnósticos más críticos y son a las que menos se les comprende. Su estatus de enferma mental no necesariamente está informado por la ciencia, sino por la medida que su comportamiento se ajusta a las expectativas de la sociedad y la determinación de sus doctores de transformarla en una ciudadana productiva y responsable.

Conclusión

Cristina Rivera Garza, y los otros críticos que se han citado a lo largo de este capítulo, apuntan a la falta de objetividad clínica en el campo de la medicina y sobre todo en la psiquiatría. Como argumenta Foucault, cada institución intenta subyugar a sus pacientes, trabajadores, o estudiantes, haciéndoles sujetos controlados. En el contexto del manicomio, los pacientes funcionan como objetos de estudio que sirven como evidencia, comprobando las teorías prejuiciosas de los doctores que ya las toman como un hecho. El manicomio también marcó un cambio social en la sociedad mexicana, con el que el gobierno prioriza el progreso y la modernidad, intentando “depurar” a la ciudad de los que no contribuyen a la meta porfirista. Vimos cómo el personaje de Matilda es víctima de las condiciones de una mujer en esta época: en primer lugar se le enseña el comportamiento adecuado de la mujer decente, pero rápidamente busca la liberación de la limitación de sus funciones dentro de la sociedad, lo que eventualmente le lleva al manicomio. Al contar las razones de su llegada al manicomio, a Oligochea no le importa su historia, tampoco le cree, ni le importa. La diagnostica con los mismos términos clínicos que impone sobre las otras mujeres del manicomio. El gran fallo de la mirada objetiva científica es que construye la realidad a partir de los prejuicios del patriarcado y no hay consecuencias porque apoya al sistema que privilegia la supremacía del hombre.

Capítulo 2

Creando y poseyendo a “mis mujeres”: El encuentro de la mirada masculina sobre el cuerpo femenino por la lente de la cámara

Introducción

En el capítulo uno, consideramos la manera en que la mirada científica y el campo de la medicina interactúan con el cuerpo y la mente de la mujer (las locas diagnosticadas y las locas por naturaleza –es decir, todas las mujeres). Al final, se concluye que los campos de estudio objetivos realmente no existen, y que todos los estudios que tienen que ver con la condición humana se basan en enseñanzas patriarcales que definen a la mujer como un ser naturalmente predispuesto a la locura y la irracionalidad. Según la formación médica, el sistema reproductivo defectuoso de la mujer la predispone a una crisis nerviosa y limita su capacidad de desarrollar el nivel de racionalidad que nunca será como el de los hombres –esos seres humanos aptos para la civilización ya que se han liberado exitosamente de sus tendencias emocionales y su conexión con lo animal y lo natural. Como se vio, en *Nadie me verá llorar*, las pacientes del manicomio desarrollan trastornos que evidentemente provienen de traumas pasados, lo que les llevó al manicomio, como la violencia doméstica, el aborto espontáneo, el engaño y el abandono. Desatendiendo estas causas conectadas a la emoción, los doctores del manicomio, informados con las prácticas psicológicas del siglo XX, buscan respuestas en la materialidad de los sistemas reproductivo y nervioso de las pacientes, inevitablemente llegando al diagnóstico de histeria, o cualquier otra condición producida por un sistema reproductivo defectuoso de la mujer.

En este capítulo, el enfoque es sobre los hombres a quienes, de manera estética, les fascina esta locura: los artistas. La mirada subjetiva del artista y su uso de sujetos femeninos ha

sido venerado por décadas: desde las pinturas de Titian y Botticelli a las de Gustav Klimt a las fotos desnudas de Man Ray y de Henri Cartier-Bresson, el desnudo femenino y la manipulación de su figura ha sido un punto culminante de las carreras de estos artistas, y una obsesión de la cultura del Norte global.



Fig. 1

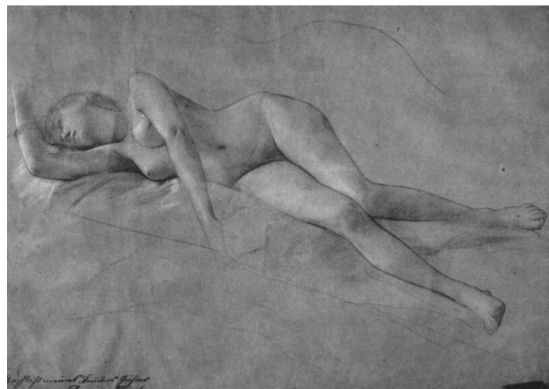


Fig. 2



Fig. 3

Tanto el campo del arte como el de la medicina requiere un análisis feminista de su exploración y su exhibición de la mujer y del cuerpo femenino. Consecuentemente, las pacientes y los sujetos fotográficos por igual son objetos de estudio y observación. En la fotografía, cada imagen de la mujer reafirma la “naturaleza” de su feminidad. Los dos campos, dominados históricamente por los hombres y la mirada masculina, se distancian de la feminidad puesto que se considera como sinónimo de la locura, la belleza, la vulnerabilidad, y la ternura. Para el

hombre, la imagen de la mujer representa todo lo que el hombre no es, aunque –ahora sabemos– estos atributos son construcciones sociales, no rasgos naturales.²¹ Inspeccionar a la mujer como encarnación de estas cualidades (locura, belleza, vulnerabilidad, ternura) le separa del mundo humano (léase: masculino) de la racionalidad, la ciencia, y la teoría. De esta manera, los profesionales tanto del campo científico como del artístico usan herramientas y métodos de observación que confinan la feminidad al rol pasivo de objeto de examinación. En la historia de la humanidad, los hombres no han usado los diversos campos de estudio para aprender más sobre la mujer, sino para comprobar sus limitadas hipótesis sobre la naturaleza femenina –cada indagación ha reforzado las ideas patriarcales del observador puesto que los hombres son los que examinan, los que dictaminan, los que aplican y los que someten.

En este capítulo, hago uso de la escritura de Susan Sontag, Roland Barthes, Sally Haslanger y otros más para analizar la relación entre el fotógrafo y su sujeto femenino. A través del personaje de Joaquín Buitrago y sus interacciones con sus sujetos, propongo que el fotógrafo ocupa una posición colonizadora que captura e invade al cuerpo femenino. Junto con una incapacidad de separar sus propios gustos y perversiones de su trabajo artístico, el ojo artístico masculino utiliza el sujeto femenino para explorar y contrastar la experiencia del hombre. Muestro trabajos de fotógrafos masculinos que ejemplifican una obsesión con la fragmentación del cuerpo, la vulnerabilidad, y la muerte (¿metafórica?) de la mujer.

El arte es un método para reflexionar sobre el universo externo del yo y el universo (mental, emocional, y espiritual) interno. Sirve para exponer el interior de una persona a sí mismo o a los demás para que descubran algo de ellos mismos o de la perspectiva del artista. La fotografía literalmente captura lo que está viendo el artista, dejando que el público vea lo que vio

²¹ Haslanger, Sally. “On Being Objective and Being Objectified.” *A Mind of One’s Own: Feminist Essays on Reason and Objectivity*, editado por Louise M. Antony y Charlotte E. Witt, Westview Press, 2002. 229.

en el momento que el obturador hizo clic. Este uso del arte por los hombres de la novela les ayuda a perseguir una respuesta para la existencia e intentan buscar un significado en las interacciones que tienen entre ellos y con las mujeres que han conocido. Al buscar respuestas que no pueden encontrar por su cuenta, los hombres les someten a las mujeres a exámenes (casuales y profesionales; clínicas y artísticas; mentales y físicas) para aprender más de ellos mismos.

Cada personaje de *Nadie me verá llorar* presenta sus pérdidas, arrepentimientos, vulnerabilidades y las acciones que le han llevado a las situaciones en las que les encontramos en la novela. Cada uno intenta dar sentido al mundo y entender su situación por su propia manera—unos utilizan la ciencia o los mapas, mientras que otros buscan un significado a través de la música o el arte visual. Uno de los protagonistas de la novela es Joaquín Buitrago, un fotógrafo y adicto a la morfina a quien, en su juventud, le gustaba tomar fotos de prostitutas en su tiempo libre. A lo largo de la novela, su enfoque artístico cambia de las prostitutas a las pacientes de La Castañeda, gente que, como él, están descontentas de su realidad y buscando algún refugio para su sufrimiento. Su fascinación con la enfermedad y su búsqueda constante de la luz—de la que hablaré en seguida—le inspira a tomar fotos de estas mujeres, objetos incomprensibles de luz y de belleza en un mundo oscuro. Él se identifica con ellas porque sufre de insomnio, lo que lo hace un habitante de la oscuridad que “sólo se siente cómodo en los márgenes de los días, detrás de los espejos” (22). La morfina le ayuda a evadir su soledad por las noches y, durante el día, Joaquín utiliza la fotografía para interactuar con otras habitantes de los márgenes de la sociedad—las prostitutas y las mujeres con discapacidades mentales— y así escapar su propia realidad. Estas mujeres, sin cohibiciones ni vergüenzas, encarnan su fascinación morbosa con el sexo y el cuerpo arrastrado de la mujer; en ellas hay una vulnerabilidad que las mujeres decentes no

revelarían. La gran contradicción de Joaquín es que apesar de no poder ocultar “su porte aristocrático y la apariencia de poseer propiedades y dinero”, él “[convive con el] fracaso y lo [invita] a sentarse junto a él” (31-32). En varias partes lo dice, Joaquín es “un perdedor...un miembro más de la legión de los derrotados,”— nadie entiende lo que quiere hacer con su arte o con su vida (194, 31). Su única salvación de la oscuridad y del fracaso es la existencia de la mujer— una guardiana de luz a quien él persigue implacablemente.

Esta perspectiva romántica de Joaquín de la función de la mujer, le motiva a buscar a estas mujeres marginales para capturar su luz y aprender a verla.²² Sin embargo, veremos cómo su motivación es realmente egoísta y su objetivo final —compilar las fotos como tarjetas coleccionables— es adueñarse de ellas, de su belleza, de su luz: “Cada placa contenía la imagen de una mujer desnuda, una mujer cubierta de deseo y expuesta. Mirando por los dos oculares del visor revisó los retratos uno por uno. Su rostro mostró satisfacción” (*Nadie* 25). Por tanto, las mujeres no son personas para Joaquín, son cuerpos desnudos que le satisfacen. Él no está acostumbrado a oír la voz de los sujetos a quienes él llama “sus mujeres”. Para Joaquín, la esencia de la mujer no es más que su piel expuesta y sus poses. Por su parte, cada una de ellas debía de “haber estado inmóvil y asustada, con los ojos perdidos”, cómo ciervas (23). Su visión artística de la mujer es una fantasía que él inventó y que solo él cree. Además, aunque toma posesión de ellas al llamarlas suyas, no se responsabiliza con ninguna de ellas. La experiencia de fotografiarlas y las imágenes producidas sirven para entretenerlo, evadir su realidad y para secuestrar su luz.²³ Mientras que reconoce la belleza del cuerpo femenino, su ojo artístico se educó bajo la formación del patriarcado que percibe a la mujer puramente como objeto de

²² Joaquín intenta comunicar su visión a sus compañeros sin lograrlo. Según ellos, el misterio de la mujer era algo que habría que inventar de nuevo. Sin embargo Joaquín afirma que es algo que siempre ha existido— lo que tenían que hacer era “aprender a ver” (31).

²³ Cómo argumenta Susan Sontag, “the photographer is always trying to colonize new experiences or find new ways to look at familiar subjects— to fight against boredom” (Sontag 115).

decoración y/o de placer, y bajo su propia necesidad para adueñarse de la chispa de luz que poseen.

Motivaciones para fotografiar

I. La búsqueda de la luz

Antes de conocer a “la primera mujer” que marcará su vida, las únicas mujeres con quienes Joaquín había estado cerca “eran su madre, la sirvienta de largas trenzas y una que otra prima rechoncha y fea. Pero ellas, más que mujeres, eran familiares: seres asexuados a los que lo unían la coincidencia o la fatalidad” (48). No fue hasta que Joaquín va a estudiar a Roma, en donde conoce a Alberta –a quien él llama “la primera mujer”, que comprende el poder del sexo femenino puesto que Alberta es única a las demás: un ser con agencia sexual que además es la dueña original de la luz que él procura a lo largo de toda la novela.

Sin entender el impacto de Alberta en su vida, antes de dejarla, Joaquín le afirma que “ni siquiera por [ella]” podría dejar los viajes, libros, y exposiciones que le esperaban en los Estados Unidos. Ingenuamente Joaquín dice que “lo único que necesita para ser feliz es una lente, un cuarto oscuro, los productos químicos que develan imágenes inéditas frente a los ojos del mundo” (231). Muy tarde reconoce el valor de Alberta y pronto lamenta la pérdida de su “primera mujer” y se da cuenta que es por lo que ella guardaba: “había luz; dentro de su boca nacía la luz, dentro de sus ojos moría la luz” (29). Joaquín pierde todo lo que representa Alberta para seguir sus estudios de fotografía. Solamente después de que la pierde se da cuenta del regalo de luz que alguien como Alberta le ofrecía y que eso es irremplazable por modelos en fotos. A partir de ese momento todo es fracaso: “Todo fracaso comienza con la luz, con el deseo de

atrapar la luz para siempre” (25). Todos sus trabajos después de perder a Alberta son intentos para revivir su historia con ella.

Joaquín, un hombre fracasado, usa la fotografía y la morfina para “detener la rueda del dolor del mundo que cada vez giraba a mayor velocidad bajo las luces”(41). Capturar e interactuar con la luz le salva a Joaquín de la oscuridad de su adicción y su soledad.²⁴ Sus sujetos, las prostitutas y luego las mujeres con enfermedades mentales, le acercan a la luz de la feminidad. No lo inspira un impulso artístico o político el exponer la belleza rara de sus sujetos marginalizados al mundo. Su pasión por la fotografía proviene de una frustración sexual y emocional al intercambiar la mujer real por la imagen, que le lleva a buscar otra que pueda iluminar su cuarto oscuro.

Años después de haber roto con Alberta, cuando Joaquín ya ha regresado a México, empieza a recibir fotografías que ella le manda. Recibe fotos durante meses:

Cada imagen supera a la anterior en técnica y en atrevimiento. El pubis de Alberta. Alberta entre cuerpos de mujeres desnudas. Dedos masculinos dentro de los labios de Alberta. Alberta apoyada a la pared, con la falda sobre las rodillas flexionadas y el sexo a plena luz. Alberta con las manos perdidas entre el ángulo de sus propias piernas (236).

Joaquín admira el cuerpo de Alberta y lo que representa sexualmente, pero no solo es el contenido erótico de las fotos lo que obsesiona a Joaquín, sino también las técnicas artísticas de las imágenes. Las fotos son de ella misma, representada por ella misma con la ayuda de un fotógrafo. Alberta escribe su nombre en la esquina de la imagen, igual que los artistas firman sus obras. A través de estas imágenes, ella demuestra su destreza como fotógrafa que supera por

²⁴ Joaquín desesperadamente utiliza la luz literal de su departamento para iluminar a sus sujetos, deseando “[iluminar] la historia de la mujer, cada ángulo de su rostro, cada marca que el tiempo haya dejado en las rodillas, en los ojos. Más que tener [la luz] dentro de sí y a oscuras, Joaquín necesita tenerla alrededor, luminosa” (22).

mucho la de Joaquín, quien ha hecho estudios en la academia de arte. Sus técnicas artísticas logran capturar la chispa femenina intangible que él nunca podrá obtener. Las fotos de Alberta le dan a Joaquín placer máximo, que nunca más volverá a experimentar. Joaquín confiesa que si Alberta le hubiera mandado cartas de amor “habría acabado por olvidarla en un par de años, su recuerdo disminuido por la misma intensidad de sus ruegos”. (236). Sin embargo,

lo que ella me mandaba desde Roma eran mis propios ojos. Mis ojos mirando la técnica impecable de su triunfo, la planicie inmensa de mi derrota. Amo su pornografía, la falta absoluta de dulzura, la carencia de misericordia. ...Todas sus fotografías terminan cubiertas de semen dentro de bolsas de papel en una esquina del baúl de latón. (Ibid)

Alberta gana el juego de Joaquín al mandarle “sus propios ojos”. Alberta gana el juego porque entiende mejor la técnica y poses fotográficas para la representación del cuerpo y deseo femenino; es la que Joaquín intenta emular para producir imágenes parecidas, que rindan la misma satisfacción dichosa. Sin embargo, para las futuras modelos de Joaquín es imposible presentarse como seres sexuales y empoderadas dadas las condiciones sociales patriarcales y conservadoras del momento. También es necesario considerar que entre fotógrafo y modelos no hay ninguna relación amorosa, por lo que ellas posan para un desconocido. Alberta, quien a pesar de ser marginalizada, tiene agencia sobre sí misma, es la primera que logra encarnar su poder sexual lo que la hace una persona de luz. En la novela, es la única mujer que logra controlar su imagen y representarse efectivamente por medio de la fotografía.

II. Una fascinación con los freaks

A semejanza de Joaquín, a la fotógrafa estadounidense Diane Arbus le fascinaba la belleza de la periferia social y se sentía cómoda con los “fracasados” sociales. Nacida en 1923 en Nueva York, Arbus empezó su carrera fotográfica con su esposo, Allan Arbus, con la creación de su negocio comercial que producía fotos que llegaban a las páginas de revistas como *Glamour*, *Seventeen*, y *Vogue*.²⁵ Buscando algo más satisfactorio, dejó su trabajo comercial después de diez años, y decidió vagar por las calles de Nueva York, conociendo a sus sujetos de manera *impromptu*.²⁶ Arbus confiesa: “I always thought of photography as a naughty thing to do— that was one of my favorite things about it...and when I first did it I felt very perverse”(Arbus en Sontag 17). Sontag explica que se podría pensar en una “fotografía traviesa” si el fotógrafo busca sujetos considerados “disreputable, taboo, marginal” (18). Para Arbus, estos sujetos presentan la gran variedad de temas sobre la identidad social y de la *performance*— puesto que algunos de ellos se esconden debajo de maquillaje o de máscaras pero siempre enfrentándose a la cámara.

Arbus capturaba muchas versiones de estos “freaks”²⁷: personas con discapacidades, mujeres “feas”, gente mirando a la cámara con el ceño fruncido, las caras retorcidas de bebés llorando, o una vieja sonriendo. Para Arbus, la cámara es algo que captura de todo, seduce “subjects into disclosing their secrets” (Sontag 114); el sujeto se entrega al artista (el fotógrafo) quien establece un lazo de confianza, se adentra en sus secretos— físicos e internos— y al final el artista los expondrá al público. Por lo tanto, la meta de un fotógrafo no es espiar a sus sujetos, sino establecer una relación de confianza que no los lleve a “hide from the camera but to stare

²⁵Muir, Robin. "Woman's Studies". *The Independent* (London), October 18, 1997.

<https://www.independent.co.uk/life-style/woman-s-studies-1236593.html>

²⁶ “Diane Arbus Biography, Life & Quotes.” *The Art Story Foundation*,

<https://www.theartstory.org/artist/arbus-diane/life-and-legacy/>.

²⁷ Utilizo la terminología de Sontag aquí; “Arbus found plenty of material close to home. New York, with its drag balls and welfare hotels, was rich with freaks” (45).

straight at it” (97).²⁸ En los trabajos de Arbus, su uso de la pose frontal era tan “arresting” por el hecho de que sus sujetos eran “people one would not expect to surrender themselves so amiably and ingeniously to the camera”(104).²⁹ Sontag argumenta que esta cualidad de atención en el trabajo de Arbus, “–the attention paid by the photographer, the attention paid by the subject to the act of being photographed”– produce el elemento teatral de sus retratos (47). En lugar de sorprender a los sujetos cuando no se dan cuenta, su intención era conocerlos y hacerlos sentirse cómodos para que se revelaran ante la lente. Aún así, Arbus considera que fotografiar a sus sujetos era “necessarily cruel” (114).



Fig. 4



Fig. 5

Tanto para Arbus como para Joaquín, la fotografía permite una entrada al mundo de los *freaks*, los *castaways* de la sociedad.³⁰ Hay un reconocimiento de la belleza de estos cuerpos en

²⁸ Esto se nota en Joaquín quien espera pacientemente el momento cuando las modelos “empezaban a fluir” conforme avanzaban las sesiones. El lo atribuye a su capacidad de “crear un tenue de confianza” (27).

²⁹ Roland Barthes confiesa que “...once I feel myself observed by the lens, everything changes: I constitute myself in the process of ‘posing,’ I instantaneously make another body for myself, I transform myself in advance into an image.” (11). Es posible ser agente de su *performance* (como hizo Alberta), sin embargo el sujeto todavía existe debajo de la subjetividad del ojo del fotógrafo.

³⁰ Para Arbus, “Photography was a license to go wherever I wanted and to do what I wanted to do”(Arbus en Sontag 115).

vez de miedo o incomodidad. Los sujetos femeninos de Joaquín son mujeres desdeñadas por la sociedad, gente que debería de tener vergüenza y esconderse en su propia piel. A pesar de la corriente normal, Joaquín las busca precisamente a ellas e intenta develar la belleza de su imagen. Hay un aspecto del empoderamiento en su fotografía, una interacción de apoyo en que él les da atención a los cuerpos olvidados, los considerados sucios y feos por la sociedad.³¹ Para Joaquín, ver a sus sujetos volverse

hacia adentro, hacia donde se veían como ellas mismas querían verse...era precisamente el lugar que el fotógrafo anhelaba conocer y detener para siempre. El lugar en que una mujer se acepta a sí misma. Allí la seducción no iba hacia afuera ni era unidireccional; allí, en un gesto indivisible y único, la seducción no era un anzuelo sino un mapa. Joaquín estaba convencido de que era posible llegar a ese lugar (27).

No obstante, es difícil separar las motivaciones egoístas y pervertidas de Joaquín y su aprovechamiento de estas mujeres vulnerables de la (supuesta) aceptación y reverencia para sus cuerpos. Es probable decir que es un sentimiento de incomodidad lo que excita a Joaquín en estas fotos— no es una aceptación del cuerpo “sucio” sino una sexualización de él. Si Joaquín, el fotógrafo, no las ve cómo personas empoderadas, independientes, especiales, únicas, complejas o fuertes, su acto irreverente no es nada progresivo ni vanguardista. Aunque el fotógrafo camine en el mundo de los *freaks*, él está protegido por la lente que le separa de ellos. La cámara desdibuja y borra fronteras morales e inhibiciones sociales, haciendo que le fotógrafe sea libre de

³¹Para ambos Arbus y Joaquín, los sujetos son “inhabitants of deviant underworlds” desalojados de sus territorios. Son “banned as unseemly, a public nuisance, obscene, or just unprofitable—they increasingly come to infiltrate consciousness as the subject matter of art, acquiring a certain diffuse legitimacy and metaphoric proximity which creates all the more distance” (Sontag 121).

responsabilidad hacia sus sujetos (Sontag 115).³² Realmente, funciona dentro de los parámetros de la sociedad patriarcal en tanto que captura la imagen de estos sujetos “irreverentes” y expone su belleza extraña a la cultura dominante con un objetivo doble: para hacerles sentir mejor sobre sus rarezas o imperfecciones y para poder diferenciarse de los *freaks*.

III. Las inspiraciones mórbidas



Fig. 6.³³

“Lo único que Joaquín fue capaz de recordar estaba almacenado en reflejos, gradaciones de luz, imágenes. ...Fuera de éste sólo existía el blanco, la saturación de color que él asociaba con la muerte y el más allá. ¿De qué color sería el limbo?” (Rivera Garza 26).

En su experiencia como sujeto fotográfico, Roland Barthes describe en *Cámara Lúcida* que se ve a sí mismo convirtiéndose en una “Total-Image, which is to say, Death in person; others...turn me, ferociously, into an object, they put me at their mercy, at their disposal” (14). Ser sujeto de una foto es experimentar un “micro-version of death” y convertirse en un “specter”. Según Barthes, el fotógrafo se da cuenta muy bien de esto, y también teme que su operación

³² Además, Sontag argumenta “The point of photographing people is that you are not intervening in their lives, only visiting them” (115).

³³El fotógrafo Man Ray decidió nombrar esta obra “Self Portrait with Dead Nude.”

embalsame a su sujeto. Dado que la meta de un fotógrafo es frecuentemente capturar la fugacidad de la vida misma— la chispa en los ojos, o los dedos en movimiento o el traslado libre de un bailarín— embalsamar al sujeto significa quitarle la vida, encarcelarlo en un estado plano permanente, desprovisto de sentimiento. Así como el embalsamamiento intenta preservar la integridad de los cadáveres y evitar su putrefacción, la fotografía preserva la vida en la *performance* del sujeto para la cámara.

Al visibilizar la vida de sus sujetos, Joaquín los vuelve espectros y esto le da una satisfacción erótica. Lo que excita a Joaquín, como hombre, no es la silueta de mujer en sí, sino ejercer el dominio sobre ella, y verla en el momento de su muerte —metafórica y no— que la convierte en espectro. Su fascinación con la muerte (específicamente femenina) nos lleva a la excitación que le causa el embalsamamiento de sus sujetos.³⁴ En sus sesiones de fotografía, Joaquín se esfuerza por crear un espacio de vulnerabilidad para que sus sujetos se sientan cómodos y se abran en frente de su cámara. Sin embargo, como se dijo anteriormente, es sospechosa su motivación porque el objetivo final es capturar la luz que vive dentro de la mujer, el fuego que le da la vida, y preservarla para sí mismo. De tal modo, por una parte, rapiña esta luz lo que le da poder sobre la mujer viva y, por otra parte, la mata y embalsama al preservar la imagen como el exoesqueleto de un insecto.

En “Corpse Photography in Roberto Bolaño’s *Estrella distante* and Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar*”, Glen Close analiza el apellido de Joaquín, “Buitrago”— una combinación de “vulture (*buitre*) and swallower of light (*trago*)” que “marks the character's

³⁴ Antes de enfocar sus trabajos en las imágenes de prostitutas, Joaquín visitaba la morgue frecuentemente por curiosidad morbosa. Nunca

tomó fotografías de cuerpos enteros o panorámicas del recinto completo. En su lugar, se fijaba en las uñas azules del que había terminado su vida con cianuro, en la cicatriz en la cara interior del muslo derecho de una mujer, en las manchas rojizas dejadas por sogas en los cuellos de doncellas estranguladas, en los cabellos todavía enredados entre los dedos de una mujer que había opuesto resistencia al asesino (40).

vocation for morbid visual consumption” (607). Por lo tanto, su apellido le identifica como un depredador que caza y consume a las presas de un sistema excluyente que termina en la prostitución de algunas y la negligencia societal de la mayoría. Joaquín ha pasado muchos años “[persiguiendo] la luz como se persigue a un animal” (22). Los cuerpos con los que interactúan para obtener esta luz dejan de ser cuerpos, y se devienen en cápsulas. Ignora a sus sujetos como sujetos y los disminuye a entes contenedores de luz. Hasta se podría decir que el arte de Joaquín tiene orígenes en la contemplación del cadáver femenino. “Su primera fotografía” era la cara de una mujer en *rigor mortis* que descubrió en la calle (40). El cadáver de esa mujer –y no la mujer misma, ni su historia– fue la primera víctima rapiñada de su cámara. Ese cuerpo muerto representa el nivel de degradación que Joaquín necesita para poder ver la luz y, en última instancia, verse a sí mismo. Al hacerlas sentir cómodas, Joaquín espera que pierdan la vergüenza y que se “abran”, es decir que se rebajen ante él y su ojo fotográfico. A través de esta demostración máxima de bajeza y sumisión femenina, Joaquín encuentra su poder.

Negociaciones entre el artista y su sujeto

I. La postura

En la Historia del Arte, hay una diferencia entre “nude” y “naked” en inglés (en español, los dos se traducen a la palabra “desnuda/o/e”). A una modelo que posa *naked* se le cubre parte del cuerpo con sus manos, quizás descansando la mano sobre su pubis o ligeramente cubriendo su pecho. Estar *naked* es un estado de vulnerabilidad. La modelo siente vergüenza, y tiene plena consciencia de ser observada por el artista o el fotógrafo y su cámara, extensión de la mirada masculina. Por su parte, la modelo o el sujeto *nude* existe libremente sin ropa. No reconoce la cámara que le captura, y además no está confinada a cubrirse frente al lente. Pregunto: ¿Qué es lo

que permite que los sujetos femeninos de Joaquín puedan enfrentarse a la cámara (completamente desnudas)? ¿Es la comodidad y el entusiasmo por parte de Joaquín? ¿Es una tensión sexual? ¿El miedo? ¿Qué ya están acostumbradas de desempeñarse cómo prostitutas, en frente de clientes? ¿Consideran a Joaquín otro cliente? De ser así, ¿cómo les compensa?

Según Susan Sontag en *On Photography*, enfrentarse a la cámara en el retrato fotográfico evoca “solemnity, frankness, [and] the disclosure of the subject 's essence” (103). Para Joaquín, poder revelar la esencia femenina es “un milagro”– tener a las mujeres frente de la cámara, “suspendidas dentro de ellas mismas, tan contenidas que su fuerza amenazaba con destruir el ojo que las espiaba” (Rivera Garza 31).³⁵ Lo que ellas contienen en lo más profundo de su ser revela a Joaquín su vulnerabilidad completa. En la cara de estas mujeres, “no es difícil vislumbrar tristeza o rencor en las pupilas abiertas, necesidad”, una honestidad (242). Ellas, las prostitutas y las “locas,” no tienen nada que esconder de manera que en su sesión fotográfica tienen la oportunidad de ser las dueñas de su *performance* por primera vez. Joaquín les otorga la libertad de expresarse como ellas quieran en frente de la cámara y ellas escogen sus poses y la utilería.³⁶ Es interesante notar que algunas de ellas, teniendo plena libertad de expresión, deciden copiar los modelos femeninos de la época para sentirse bellas y empoderadas. Al final, modelar para la cámara sigue siendo presentarse frente al ojo masculino que intenta dominar lo que es (y no) la esencia femenina. La fotografiada tiene un mínimo grado de poder durante su interacción con el

³⁵ Amigos de Joaquín opinan que “las mujeres ya no tenían misterio y habría que inventarlas a todas de nuevo. Joaquín trató de aducir lo contrario pero... optó por dejarlo ver sus placas a través del visor estereoscópico” (31).

³⁶ Una forma de hacerlas sentir cómodas es dejándolas seleccionar el escenario y sus poses. Algunas habían preferido permanecer en sus cuartos, recostadas sobre los mismos colchones donde realizaban su trabajo; otras, en cambio, le sugirieron la visita a un arroyuelo cercano. Algunas se desnudaron sin más; otras eligieron exóticos tocados chinoscos, y las menos decidieron enfrentar la cámara con sus ropas cotidianas a medio vestir. Todas habían visto sin duda las postales eróticas de moda en el mercado, y aunque Joaquín les había explicado que sus fotografías no tenían interés comercial alguno, la mayoría hacía esfuerzos entre risibles y sinceros por imitar las poses de languidez o de provocación de las divas como Adela Eisenhower o Eduwiges Chateau (Rivera Garza 27)

fotógrafo quien manipula la imagen, quien mira fijamente al sujeto, quien espera paciente una *performance* para su ojo.

Joaquín las hace posar para crear la ilusión de un momento de “their own power as catalysts of desire” (Close 608), pero es un esfuerzo en vano. Revisando su gran colección de retratos, el rostro de Joaquín “mostró satisfacción”; “ahí estaban una vez más, imperecederas, las poses únicas de las mujeres de las casas de citas. *Mis mujeres*”(Rivera Garza 25-26). El artículo posesivo reduce a la colectividad de mujeres en una pertenencia que Joaquín atesora cómo tarjetas coleccionables.³⁷ El hombre recibe satisfacción siendo propietario de esta imagen vulnerable. Barthes afirma que una foto solamente puede ser el producto de tres prácticas: “to do, to undergo, to look” (9). El fotógrafo es el “operador”, el público el “espectador” y el sujeto de la foto es “the target, the referent, a kind of little simulacrum”(9). La mujer está debajo de la discreción del fotógrafo, él decide lo que quiere capturar y lo que quiere ocultar. Ella es “el blanco” de su atención, de sus gustos y fantasías. Es más, posar en frente de la lente, hace que metafóricamente, el sujeto femenino “derives [her] existence from the photographer”(11).³⁸ Hay una “filtration” de su imagen en la que el fotógrafo decide cómo captar el momento en que ella existe frente de la lente.

El momento en frente de la cámara no existe en un vacío: más que capturar un momento en frente de la cámara, Joaquín embalsama a las mujeres en su condición de prostitutas; una posición forzada en ellas (tanto directamente como indirectamente por la falta de oportunidades o recursos económicos).³⁹ Las mujeres efectivamente están congeladas en la fotografía de Joaquín,

³⁷ Shosana Felman explica que “the woman is viewed by the man as *his* opposite, that is to say, as *his* other, the negative of the positive, and not, in her own right, different, other, Otherness itself” (Felman 9). Capturar a las mujeres y guardarlas es un acto de capturar y mercantilizarlas como objetos de la Otredad.

³⁸ En el caso de Barthes, lo experimenta con “the anguish of an uncertain filtration: an image– my image– will be generated: will I be born from an antipathetic individual or from a ‘good sort’? (11).

³⁹ En los trabajos de Joaquín, el único aspecto de estas mujeres que se considera es lo físico– las circunstancias que orillan a la mujer, haciendo que se dedique a este trabajo no se ve.

y sus vocaciones (impermanentes) están guardadas indefinidamente y sin su control. La soltura, la comodidad con la desnudez, o el entumecimiento al sexo de las prostitutas excita a Joaquín porque lo acerca a la posibilidad de recrear la desfachatez y atrevimiento de las fotos de Alberta. Además, en una sociedad patriarcal “for which being [is] based on having,” colonizar a esta (hiper)feminidad de la prostituta es un acto necesario del hombre (Barthes 13).⁴⁰ Joaquín efectivamente cumple con su rol masculino al coleccionar concretamente los productos de sus interacciones con sus sujetos dándole sentido a su existencia como hombre de su sociedad.

II. La cosificación del cuerpo femenino por el fotógrafo

Las prostitutas son los principales sujetos de Joaquín quienes interpretan, de entrada, una versión hipersexualizada e hiperfemenizada de la mujer en la sociedad patriarcal. Su *performance* se presta para y se exagera en un contexto fotográfico. Para Barthes, el ser nunca coincide con la imagen en una fotografía; “for it is the image which is heavy, motionless, stubborn...and [the self]’ which is light, divided, dispersed, like a bottle-imp, ‘myself’ doesn’t hold still, giggling in my jar” (Barthes 12).⁴¹ La mujer no existe como persona sino como imagen, como decoración capturada en un momento particular por el gusto del fotógrafo. A través de estas poses, se convierten en siluetas de sí mismas, representaciones de 2-D.⁴² Aún retratar sujetos que se conforman a las expectativas de la mujer buena y modesta hace que ellas –personas dinámicas con pensamientos, contradicciones y complejidades– sean desterradas al

⁴⁰ La prostituta es una fantasía masculina su imagen basada en el ojo patriarcal stereotípico de cómo es una mujer que rezuma el sexo. Su hiperfemenización autoimpuesta –su expresión de la feminidad; lo opuesto de la masculinidad– es necesaria para atraer a los clientes determinados en probar su dominio sobre lo femenino.

⁴¹ Es importante notar que Barthes describe su misma experiencia como sujeto fotográfico, un hombre blanco neurotípico, y su experiencia perturbadora de ser reducido a un objeto en un jarro es la experiencia cotidiana para la gente que diverge de cualquier identidad suya. Además, no reconoce la experiencia sumamente opuesta de la gente neurodivergente, la que sí es confinada a vivir en un jarro, que sí se le considera “like a bottle-imp.”

⁴² El proceso de fotografiar un sujeto en el siglo XX involucraba una captura prolongada del sujeto, en un cuarto con un techo de vidrio y luz brillante (Barthes 13).

mundo de los objetos, fuera del mundo concreto de la racionalidad masculina. ¿Cómo el estatus de la prostituta— una caricatura sexualizada del deseo masculino— exagera esta imagen 2-D y cosificada? Las prostitutas han tenido que aprender a ausentarse de su mente y separarse de sus cuerpos para aguantar su explotación sexual.⁴³ Sus voces y pensamientos (irrelevantes para los hombres con quienes interactúan) dejan de existir completamente, ya que ella solamente permanece en las fotos del fotógrafo.^{44 45} Las mujeres se devienen a figuras anónimas, a imágenes enigmáticas que el mundo del fotógrafo, Joaquín en este caso, no reconocerá más que por sus cuerpos.⁴⁶

Tarde en su carrera como fotógrafo, Joaquín encuentra otra población de mujeres que contribuyen a su *collage* de la luz: las pacientes del manicomio. Al fotografiar a estas mujeres— “con los ojos perdidos y una hilerilla de baba cayendo por la comisura de los labios”— Joaquín espera el momento de vulnerabilidad seductora en que se dan cuenta de su situación (Rivera Garza 23). Añora que su sujeto le muestre “un gesto de asombro, cierto dejo de timidez o de hastío en la voz, la interrogación apenas visible en el rostro: «¿Qué diablos estoy haciendo aquí?»” (Rivera Garza 27). Suspender el momento de exposición completa de su sujeto, su entrega a él, y su disposición a participar de un acto de exhibicionismo le proveen máxima satisfacción erótica a Joaquín.

⁴³ Se puede concluir que el sujeto de la prostituta experimenta dos niveles de deshumanización— una por su propia cuenta para desconectarse de su situación, y otro por el ojo masculino detrás de la cámara.

⁴⁴ Shoshana Felman argumenta que “...woman is relegated to non-existence, since she is said to partake of the ‘unreal’”(Felman, Shoshana. “Women and Madness: the critical phallacy.” *Feminisms*, 13.)

⁴⁵ Sontag nota que estar sentadas o paradas de manera “stiffly” hacen que los sujetos parezcan cómo “images of themselves”, o exageraciones de sus personalidades reales (102).

⁴⁶ Rivera Garza confirma que “Buitrago’s artistic practice...bespeaks a refusal to engage intersubjectively with real women and to comprehend the real difference of their subjective desire”(Close 610).

Conclusión

Joaquín representa el ojo patriarcal que observa a la mujer constante y obsesionadamente. Tomar fotografías de mujeres subyugadas solidifica su categoría de objetos tras la lente. Mientras que la interacción fotográfica puede ofrecer un grado de empoderamiento o agencia al sujeto, el fotógrafo es quien tiene la última palabra en el arte. Además, en el caso de Joaquín, no es un reconocimiento de la belleza de la prostituta o de la paciente mental, sino la denigración de su falta de agencia —exponer su vulnerabilidad. La supuesta objetividad del campo de la medicina que exploramos en el capítulo uno tiene más en común con la subjetividad artística de este capítulo dos porque las dos operan dentro de las expectativas patriarcales en donde el hombre dominante es agente de la cosificación y como tal es su responsabilidad desdeñar lo femenino (lo suave, lo natural, lo emocional) a favor de lo masculino (lo lógico, lo fuerte, lo civilizado). A pesar que la prostitución es moralmente rechazada por el patriarcado, las prostitutas existen para satisfacer el deseo masculino. Guardar su fotografía es conservar una fantasía que no existe puesto que la mujer está haciendo una *performance* hipersexualizada para el hombre. La fotografía, como hemos visto, no solo crea una historia de ficción para el hombre sino que le arrebató subjetividad al sujeto— lo encarcela como imagen reducida a un momento, un estado, una pose, un cuerpo, una cara. Por eso, el intento de Joaquín de utilizar la fotografía como forma sublime de escape no funciona. Joaquín busca en todas “sus mujeres” el momento en que logren liberarse completamente, pero no es posible debido a su estatus oprimido como mujer. La única mujer que logró satisfacer sus deseos fue “su primera mujer”, Alberta, a quien no supo valorar y la que perdió.

Capítulo 3

Reflejos de su luz: el empoderamiento de Matilda Burgos a través de otras

Hasta ahora, mi análisis ha sido bastante deprimente. Hemos establecido que el mundo se ha desarrollado por el ojo de los hombres y que han escogido cómo se construye la realidad. En este último capítulo del proyecto, exploro la subversión del ojo masculino por las mujeres mexicanas del siglo XX. Frente a la cultura dominante, ¿cómo estas mujeres de la novela tallan espacios y relaciones que niegan el ojo patriarcal? ¿A través de qué medios lo hacen? Utilizando el trabajo de *Nadie me verá llorar* junto con la teoría de Audre Lorde, Beatriz Suárez Briones, Sandra Lee Barkty, Sally Haslanger, y Shoshana Felman para apoyar mi discusión, me enfoco en varios aspectos del empoderamiento femenino, incluyendo la comunidad femenina, las relaciones románticas lesbianas y las amistades entre mujeres, la representación artística de las mujeres por las mujeres, y el uso del arte para contradecir el patriarcado.

En esta parte, hay tres personajes de la novela que ejemplifican los temas del empoderamiento de la mujer frente al patriarcado. Me enfoco principalmente en la protagonista, Matilda Burgos, una paciente del manicomio que ha vivido varias vidas antes de su encerramiento. Matilda se mudó a la ciudad de México a los quince años, separada de su familia campesina por la incapacidad de sus padres de cuidarla debido a sus enfermedades mentales (según amigos familiares). El capítulo tres de la novela, “Las buenas costumbres”, cuenta su llegada a la ciudad de México y su vida con sus tíos, quienes le enseñan los aspectos esenciales para ser mujer decente de la época. Durante su educación doméstica, Matilda conoce a la primera mujer que rechaza expectativas patriarcales, Diamantina Vicario. Al contrario de su Tía Rosaura (esposa del Tío Marcos) y Columba Rivera (una amiga del tío Marcos que refuerza las

enseñanzas de las buenas costumbres), Diamantina se ha liberado de las restricciones sociales en su comportamiento.

Sandra Lee Barkty identifica la restricción y la vigilancia del cuerpo femenino en la sociedad patriarcal en “Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal.” Ella identifica que “el lenguaje corporal típico” de las mujeres es uno “de tensión y construcción”(144). Este estado corporal es una expectativa de la feminidad y “un espectáculo para otros...que se le exige a virtualmente todas las mujeres”(Ibíd). Las expectativas del patriarcado buscan dar acceso al cuerpo femenino a los hombres, quienes, al invadirlo logran dominarla y superar esta “constricción.” El cuerpo de la mujer es sujeto de “técnicas disciplinarias” y se deviene a un ‘cuerpo dócil’ al que la sociedad busca regular y agotar (149). La mujer no se escapa de ninguna expectativa del patriarcado y está sujeta siempre a los estándares puestos por una jerarquía masculina. Estas expectativas funcionan exclusivamente para mantener a la mujer en una posición subordinada, dándole más poder al hombre. Además, le dan más satisfacción al hombre al lograr invadir el cuerpo restringido femenino.

Cuando Matilda conoce a Diamantina, una mujer de mediana edad que se dedica al activismo clandestino precursor de la revolución mexicana, “lo que la impresiona es su falta absoluta de vanidad” (152). Ella existe tranquilamente con “sus ropas descuidadas, sus cabellos mal peinados” y se comporta igualmente “como si su cuerpo fuera etéreo”– “los movimientos de sus manos y piernas no están para agradar a nadie o para respetar las reglas” (Ibid). Diamantina entiende los constructos sociales que restringen a la mujer y no se conforma. Sugiere que Matilda se libere también: le aconseja que “el cuarto que debes limpiar está detrás de tus ojos, dentro de tu cabeza.⁴⁷ Las mujeres deben entrar al cielo con libros, con música, no con escobas y trapos viejos, damita. Ponte lista”(162). Matilda había aprendido todo lo que era necesario para ser una

⁴⁷ En la traducción inglés de la novela, el autor traduce “limpiar” como “claim” (Rivera Garza y Hurley 137).

buena “decente”– una mujer que cumple con las expectativas patriarcales, algo que le garantizaría un espacio en el cielo por haber hecho su parte sirviendo el hombre. Diamantina sugiere que Matilda se enfoque en el conocimiento, que es lo que traerá con ella cuando no existe físicamente. A través de su amistad, Matilda descubre partes de sí misma reflejadas en Diamantina y su relación termina siendo una experiencia formativa de su empoderamiento.

Tomando en cuenta los consejos de Diamantina, Matilda huye de la casa de sus tíos y encuentra un trabajo en una fábrica de cigarrillos, ganando treinta y cinco centavos al día y trabajando doce horas diarias (Rivera Garza 175). Incapaz de mantener a los hijos de su amiga fallecida con este dinero, Matilda decide entrar en la prostitución y conoce a la mujer que será su amante, Ligia Morales (*a.k.a.* La Diamantina, apodada por su amor de las joyas). Como Matilda, Ligia añora la libertad y disfruta de expresarse sexualmente y románticamente sin restricción alguna. Las dos se enamoran y empiezan sus esfuerzos artísticos juntos, de los que aprendemos en el capítulo cinco de la novela, “La diablesa”. Paradójicamente, durante su trabajo como prostituta, las dos se encuentran el burdel como espacio libertador en que pueden expresarse, buscarse y representarse a ellas mismas. El espacio del burdel les libera de las expectativas de la mujer mexicana en la época, y sirve como el primer paso de Matilda del autodescubrimiento y el empoderamiento. Las dos relaciones que Matilda tiene con Diamantina y Ligia alcanzan un nivel de profundidad, intimidad y entendimiento que es esencial en su camino como mujer empoderada. Al perder a estas mujeres, pierde partes de sí misma.

La comunidad femenina

Después de recibir una “buena educación” y al decidirse que buscaba algo más de la vida,⁴⁸ Matilda abandona la casa de sus tíos y se encuentra sin trabajo, sin dinero, y sin propósito, buscando su próximo paso. Aguantando con condiciones inhumanas y una opresión absoluta, las otras mujeres en sus trabajos de fábricas se dan cuenta muy bien de que “para sobrevivir en la ciudad de México a los veintidós años, una muchacha sola [depende] de la bondad ajena y de la caridad”(Rivera Garza 174). Aunque estas trabajadoras tampoco tienen mucho, organizan en varias maneras para apoyar a Matilda: una “le [alquila] un cuarto en un rincón de su cuarto de vecindad y otra, al descubrir que sabía escribir, la [invita] a compartir sus tortillas y frijoles a cambio de una docena de cartas de amor”(174). Todas cuentan con las otras para aguantar con sus realidades opresivas y peligrosas.⁴⁹ Las mujeres están dispuestas a sacrificar lo poco que tienen para priorizar el apoyo y la comunidad.

Igualmente como las otras mujeres, a Matilda le importa mantener y apoyar su comunidad. Decide entrar la prostitución para poder cuidar y apoyar financieramente a los hijos de una compareña que ha fallecido (Rivera Garza 178). Esta comunidad de mujeres existe tanto en el burdel como en la fábrica de cigarrillos. Cuando Matilda llega al Hotel San Andrés, la actitud de las otras trabajadoras prioriza compartir su conocimiento para protegerla: la enseñan a pintarse la cara, a tomar precauciones con los policías y ladrones y a bañarse en vinagre para evitar infecciones (179). No hay un momento en que esta solidaridad del burdel no exista. Cuando la policía amenaza detener a Ligia, Matilda les amenaza de manera igual: “Si lo

⁴⁸ En la cara de su tía, “la blancura de sus dientes le da miedo. La soledad de sus ojos rodeados de largas pestañas negras le provoca algo parecido a la lástima...Matilda tiene la certeza de que su tía es una mujer que no conoce el placer del descanso”(125-126). Matilda ha escuchado las palabras de Diamantina sobre su futuro como mujer: “ponte lista” (171).

⁴⁹ Las largas horas del trabajo les aquejan enfermedades numerosas– unas sufrieron de venas varicosas o dolor crónico de la espalda (177). Otras sufrieron de “tics fáciles y accesos incontrolables” o eran “presas de tartamudo y de la melancolía”(Ibíd).

haces... todas te matamos aquí y luego te levantamos una acta en el ministerio público por homicidio”(180). Con el apoyo de sus compañeras, Matilda es empoderada para rechazar las amenazas de la autoridad y el patriarcado. No teme las consecuencias de sus acciones al saber que las otras están listas para apoyarla.

Esta comunidad de mujeres se basa en la vulnerabilidad que enfrentan juntas, y es importante notar que Matilda experimenta este apoyo solamente en su condición de mujer de clase trabajadora. Ya que cuando trabajó para Columba Rivera, una doctora y amiga de Tío Marcos, no había una empatía ni simpatía hacia su empleada. Columba no le dio a Matilda ningún tipo de consejo sino que le hizo aprender *the hard way* lo que significa ser una mujer educada. Esta actitud fría y severa no es sorprendente: Columba es resultado de una educación patriarcal y trabaja sintiendo el mismo privilegio que cualquiera de sus colegas masculinos:

Tantos años de estudio, tantos libros, y tal vez, siente lástima. Tal vez ningún latido hasta sus oídos transformando el ritmo del mundo. ... Al examinar [las prostitutas en el hospital Morales] y abrir sus sexos infectados de bubas y chancros lo único que Columba puede ver es su piel lozana y perfecta, el immaculado color rosa de su propio sexo (147).

La doctora Columba necesita a sus pacientes para comprobar su propio valor y superioridad, que se confirma “frente a la infección de los otros cuerpos”(147). Su bienestar mental depende de su habilidad de contrastarse con las pacientes en las que opera.⁵⁰ Su cualidad como mujer (que es más importante que la comunidad en su contexto social) solamente se

⁵⁰ Sin embargo, Columba ha enfrentado su propia batalla con el patriarcado— en las palabras de tío Marcos, “mandar a las mujeres a la escuela era una pérdida de tiempo y una mala inversión” que no admitiría en frente de Columba por respeto a ella (Rivera Garza 140). La educación “no sólo amedrentaba el innato sentido de abnegación y sacrificio, las mejores virtudes femeninas, sino que también producía legiones de mujeres arrogantes e inútiles que, naturalmente, nunca conseguían marido”(140). Según Marcos, la soledad de Columba es natural— la merece por su falta de cumplimiento con el comportamiento “help-seeking”, dócil, e ignorante sobre el mundo que el hombre debería mostrarle.

calcula en comparación a las menos buenas. De acuerdo con las tendencias de Columba, Spivak afirma que la pregunta no debe ser solamente “¿quién soy yo? pero ¿quién es la otra mujer? ¿Cómo la defino? ¿Cómo me define ella a mi?” (Spivak citada en Russell 52).

Contexto de la prostitución

Dos de las mujeres que discuto en esta parte encuentran un espacio libre y un empoderamiento en la profesión menos esperada: la prostitución. Pragmáticamente, algunas voces de la época del principio del siglo XX en México argumentaban que la industria era un “mal necesario”– y sin el poder de erradicarlo completamente, la segunda mejor opción era regularla. 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. ...De las que tenían a bien responder a las preguntas del 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 (Rivera Garza 177).

En la cara de un gobierno que empezó a priorizar el crecimiento de la nación y la salud pública, la prostitución era “un crimen contra las buenas costumbres y la salud de la nación”(Rivera Garza 169).⁵¹ Como era de esperar, estas mujeres sucias y desgraciadas eran las que capturaban la fascinación de la sociedad:

De todas las obsesiones que emergieron a finales de siglo, sólo las prostitutas alcanzaron la calidad de leyenda. Los poetas las compadecieron y las celebraron por igual. Los escultores tallaron el mármol y la madera con ellas en mente. Los

⁵¹ La “mera posibilidad de la sobrevivencia de la humanidad [dependía] de la erradicación del oficio más antiguo sobre la tierra”(Rivera Garza 169).

pintores las inmortalizaron. Los médicos y los licenciados crearon el primer reglamento de prostitución para defenderse de su peligro y establecer las reglas del juego de los cuerpos (Rivera Garza 168).

La mujer— en este caso— la prostituta era el único sujeto capaz de obsesionar a los profesionales de todos campos de estudio de la época. Las mujeres se devenían a ser objetos de representación artística, literaria, y del deseo masculino de todos modos. A través de examinar, detallar, bosquejar, pensar en este sujeto, los hombres encontraron una manera de comprender su propia existencia al verlo reflejado en sus ojos y su cara. Las prostitutas, objetos que encarnan una feminidad (léase: la sexualidad) exagerada (por causa de su *performance* para el hombre) capturó al hombre por reflexionar a él la imagen precisa de la mujer que añoraba ver.

En el contexto de la novela, el espacio del burdel y el trabajo como prostituta permite a Ligia y a Matilda una libertad que no experimenta siendo parte de la “buena sociedad”. Cada uno puede participar en cualquier actividad por irreverente que sea.⁵² El burdel da a todo el mundo esta oportunidad— invita a los “freaks” (que discutimos en parte dos) y a los espectadores que quieren mirarlos. Fomenta la exploración y la experimentación que rechaza los postulados patriarcales. En el segundo burdel en que trabajan Ligia y Matilda, La Modernidad, todos los clientes, “a partir de las diez de la noche, sentían que eran parte de otra sociedad. Refinados y atrevidos, elegantes pero de criterio amplio, todos se sentían libres, locauses casi, fuera del corsé que les había impuesto la paz social”(189). En este burdel de la clase alta, no solo aprovisiona las transacciones sexuales, sino crea una atmósfera subversiva “outside the bounds of ‘polite’ society” que los clientes añoran saborear (Rivera Garza y Hurley 163).

⁵² Le dueña del segundo burdel en que trabaja Matilda, Porfiria, asegura a Matilda y Ligia que lo que hacen no le involucra: “Cada una tendrá su cuarto; pero si quieren dormir juntas a mí no me importa”(Rivera Garza 189).

Al ganar fama por su *performance* de danza con Ligia, Matilda empezó a tener “fama de andrógina” dentro del burdel (Rivera Garza 188).⁵³ Las dos Ligia y Matilda “se aficionaron pronto a los buenos vinos, los tabacos importados y los narguiles en que se fumaba marihuana”(190). Este comportamiento es un trastorno del rol de género asignado. Se desvían de la identidad femenina para participar en actividades masculinas y expresiones masculinas del ser. Más que no dejarse ser confinadas al comportamiento que constituye ser mujer, hacen una *performance* más alineada con la masculinidad. El burdel no solamente permite estos actos y actitudes irreverentes, sino también los promueve.

En el hotel San Andrés, el arte en las paredes apoya la representación subversiva artística de la mujer en contra del patriarcado y la mirada masculina. Entre los cuadros que muestran orgías entre sátiros, ninfas, y jóvenes del mismo sexo, una copia de *La domadora* por Julio Ruelas ocupa un “sitio especial” sobre el piano (187).⁵⁴

⁵³Según Bonnie Zimmerman, una experimentación con la orientación sexual de la mujer “profoundly affects her consciousness and thus her creativity” (Zimmerman citada en Suárez Briones 32).

⁵⁴ Rivera Garza describe la pintura: Como las muchachas del lugar, “la mujer desnuda, ataviada únicamente con sombrero y medias negras hasta la rodilla, fustigaba a un cerdo que, además de llevar a un mono sobre el lomo, sólo podía recorrer el círculo de tierra marcado alrededor de ella. ¡La eterna lucha de los sexos!” (187). Yo reconsideré incluir esta pintura porque aparte de su contenido subversivo, igualmente está hecha por un hombre. Logra demostrar una subversión del rol sexual femenino, pero igual le fetichiza. Sin embargo, el preciso hecho de que a las mujeres del burdel se les enfrentan esta representación de la mujer es importante. De esa manera, pueden re-evaluar sus roles y considerar una nueva expresión sexual.

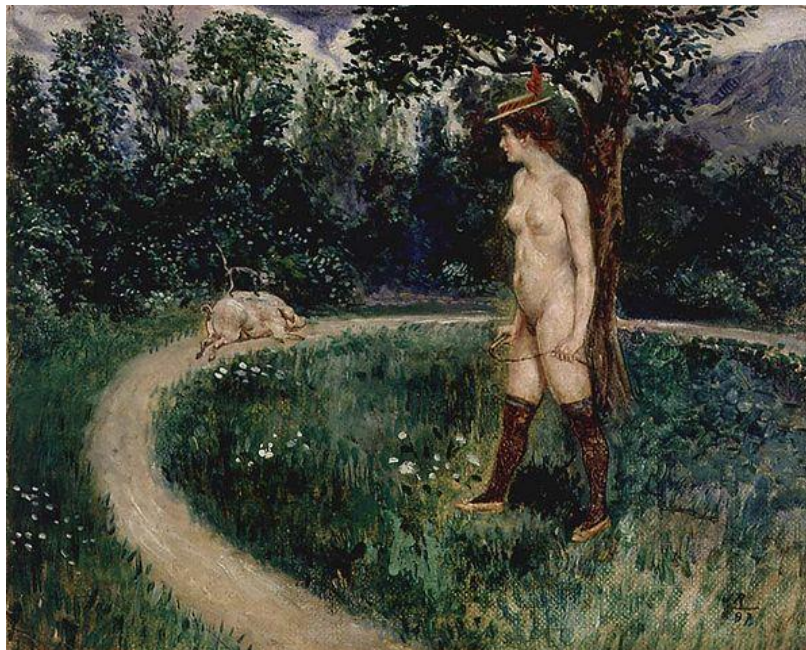


Fig 7.

Esta imagen de la mujer empoderada sexualmente le incomoda al cliente masculino por mostrarle otra realidad en la que la mujer (normalmente dócil, callada, aguantando con la sensación– el dolor– del acto sexual) ejerce su dominancia sobre él. Acostumbrados a recibir su poder a través de interacciones sexuales en que dominan el cuerpo femenino completamente, los clientes entran el espacio del burdel esperando una transacción sexual que agrada sus deseos (que les reafirma el poder) sin ningún tipo de resistencia u opinión. Estar rodeados por representaciones de mujeres dominantes que ejercen su poder sobre el hombre– que, en este cuadro es representado por un puerco–recuerda al hombre que existe otra versión del sexo que no garantiza una reafirmación de su masculinidad ni prioriza su placer.

La atmósfera del burdel enfatiza la sexualidad femenina en vez de evitarla. Hay que reconocer que esta actitud es una espada de doble filo– fetichiza la sexualidad femenina para subir su precio y venderla. Sino también representa y vende otras versiones de la sexualidad femenina que la de la pasiva, sumisa mujer que no quiere el sexo. La interacción del sexo

heterosexual tradicional se basa en la dominación masculina en la que el hombre pretende robar el cuerpo de la mujer pasiva. Aún ser expuesta a otra representación de la mujer como deseo sexual logra subvertir esta tradición de la dominación.

Lo erótico

En el capítulo “Uses of the Erotic: the Erotic as Power” de *Sister Outsider*, Audre Lorde presenta el concepto de “lo erótico”. En los términos de Lorde, lo erótico es un recurso que “lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling” que es una fuente combinada del conocimiento y del poder (53). Es “the life force of women; of that creative energy empowered, the knowledge and use of which we are now reclaiming in our language, our history, our dancing, our loving our work, our lives” (55). Por un lado, “lo erótico” ha sido una indicación de la inferioridad femenina (debido a que es un conocimiento interno basado en la nada) y por otro lado ha indicado un poder sospechoso que, por una razón u otra, el hombre no ha podido entender ni obtener (piense en las acusaciones numerosas globales de ser bruja). Como ya estamos de acuerdo que las mujeres empoderadas son peligrosas, la sociedad nos ha enseñado a separar “the erotic demand from the most vital areas of our lives other than sex”(55). Se confunde “lo erótico” frecuentemente con lo que no es: lo pornográfico. Lo pornográfico y lo erótico son los lados opuestos de lo sexual (Ibíd). Mientras que lo erótico es el sentimiento mismo, lo pornográfico enfatiza “sensation without feeling”(54). Las mujeres son “warned against [the erotic] by the male world, which values this depth of feeling [only] enough to keep women around in order to exercise it in the service of men”(54). Rechazar la intuición de lo erótico es “to deny a large part of the [erotic] experience” y le reduce

a una mujer “to the pornographic, the abused, and the absurd”(59).⁵⁵ ⁵⁶ Negar lo erótico es andar no dirigida por la intuición interna— que Según Lorde, es el conocimiento más lógico y racional que existe. A partir de este concepto, podemos argumentar que Ligia, Matilda y Diamantina pretenden vivir sus vidas de una forma de acuerdo con el erótico, puesto que reconocen el poder del “because I feel like it.” A pesar de existir como objetos pornográficos para los hombres, Ligia y Matilda describen (y describen) su propio poder erótico en su trabajo y por sus propias cuentas.

Relaciones entre mujeres

A lo largo de su relación con Ligia, Matilda encuentra una profundidad única al amar a otra mujer. Hay una ternura entre las dos que les consuela de sus circunstancias explotadoras y les separa del ojo masculino. Matilda se da cuenta de lo que es amar a

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 eran más suaves, la cama más mullida, y sus cuerpos sólo suyos. ... «La diamantina» dormía sin temer nada, sin parpadear. Su confianza era infinita. En la mañana, Matilda lavó sus tobillos y desenredó los rizos claros de sus cabellos. Luego la untó con perfume de gardenias y le colocó los fondos y el vestido”(182).

La precisa presencia de Ligia deja que Matilda se acomode— cambia la energía del cuarto, le trae un sentido de paz. Su mirada es una de ternura, atención, y protección. Aprecia su vulnerabilidad. Por otro lado, el objetivo del hombre no es descubrirse junto con la mujer, ni es darse cuenta de su propia intuición ‘erótica’ que le llevará a un estado más empático, compasivo

⁵⁵ Observamos cómo Joaquín niega lo erótico dentro de sí mismo y dentro de sus sujetos— lo pornográfico es un “direct denial of the power of the erotic, for it represents the suppression of true feeling”(54).

⁵⁶ Google define “absurd” como “wildly unreasonable, illogical, or inappropriate.”

o introspectivo. La mirada masculina controla, cataloga, transforma, y estudia a su sujeto a un objeto de sexo, algo débil para someter. Esta convención sexual se informa por estereotipos de lo femenino y lo masculino que ocupan roles opuestos y fijos (Suárez Briones 28). Estos roles exageran las diferencias (hechas sociales) entre lo masculino y lo femenino, en que el hombre es el dueño del sexo, mientras que la mujer es proveedora. En la relación entre Ligia y Matilda, su romance se basa en el cuidado y la vulnerabilidad de la otra, algo que toma precedente de su intimidad sexual. El acto de existir junta con esta persona, una persona como ella que le entiende sin explicarse por palabras es invalorable. Matilda “había encontrado a su igual”(182).⁵⁷

A semejanza de su relación con Ligia, la relación entre Matilda y Diamantina se caracteriza por una profundidad emocional que no se cuantifica por las palabras ni por actos del amor. Matilda se ve parte de sí misma en Diamantina— preguntando cuántas vidas les separan al estudiarla (Rivera Garza 150). Cuando Diamantina desaparece, Matilda extraña toda su presencia— “echa de menos su risa de cascabeles, sus pasos largos sobre las baldosas, sus manos

⁵⁷ A diferencia de Ligia y Matilda, quienes buscan lo erótico dentro de la otra, Joaquín es desesperadamente obsesionado con lo pornográfico, y niega completamente lo erótico adentro de sí mismo. Cuando apartamos la vista de nosotros mismos mientras que satisfacemos las necesidades eróticas “in concert with others, we use each other as objects of satisfaction rather than share our joy in the satisfying” (Lorde 59). Su sujeto femenino no es participante en una experiencia compartida de autodescubrimiento, sino es una herramienta que el artista utiliza para llegar a la satisfacción. Los hombres son enseñados a temer lo erótico por el miedo de reconocer y examinar lo femenino adentro de ellos mismos, y por eso, utilizan a otras para reafirmar sus diferencias (Lorde 54).

Joaquín admite que no sabe lo que busca dentro de la cabeza de Matilda, pero está convencido de que ella es “la clave de su propia vida” (Rivera Garza 130). Rápidamente, Matilda se deviene en su proyecto personal en el que la meta es entenderla mentalmente y emocionalmente. Joaquín quiere colonizarla como sujeto de estudio científico y artístico. No solamente quiere tenerla cómo proyecto de mejora, sino también Joaquín cree que él es la cura para la locura de Matilda. En este principio narcisista se basa el sistema de la razón con su “therapeutic ambition”(Felman 16). Para Joaquín, Matilda es un “an interplay of reflections, his own self-sufficiency as a ‘subject,’ to serve as a mediator in his own specular relationship with himself”(17). Matilda no solo sirve como conductora y una vasija para lo pornográfico (en la vida de Joaquín— “la luz”), sino también es una compañera con quien Joaquín puede explorar sus propios sentimientos, pensamientos, y relaciones pasadas con las mujeres.

Desviando de la teoría de Lorde, Sally Haslanger presenta la teoría de Catherine MacKinnon en “On Being Objective and Being Objectified”, quien argumenta que la dominación erotizada del hombre sobre otros sujetos (femeninos) constituye el núcleo de la masculinidad en el hombre. Así, este deseo “presents her submissiveness to him, and his domination of her, as erotic” (225). En otras palabras, el participante dominante ve a la participante sumisa como su objeto de dominio al tiempo que la sumisa internaliza la erotización de su sumisión. La categoría de la mujer se deviene a incluir todos que funcionan para objetos para la satisfacción del deseo masculino. Este deseo “is conditioned to find subordination stimulating” y da a los hombres el poder de “enforce the conformity” de las sumisas (226). Al “attribute to something features that have been forced about it”, Joaquín cumple exitosamente su rol de codificador, reafirmando los rasgos que existen en sus sujetos femeninos ‘por naturaleza’(229).

volando sobre las teclas de marfil del piano. Su ironía” (162). Aunque Diamantina desaparece físicamente, dejó un gran impacto en la vida de Matilda: “hay un lugar bajo su piel que... lleva grabado en letras azules el nombre de Diamantina. Un tatuaje interior. Dos corazones. Tres”(Ibíd). Lo que han hecho Matilda y Diamantina es encontrar “lo erótico” al compartir los sentimientos con otro. Al compartir “deeply any pursuit with another person... the sharing of joy, whether physical, emotional, or intellectual,” se forma un puente que conecta a “the sharers”(Lorde 57). Matilda puede verse en Diamantina y Ligia– mujeres libres guiadas por su descubrimiento de lo erótico y ambiciosas a rechazar el rol asignado patriarcal.^{58 59}

El uso del arte producido para confrontar el ojo masculino

A continuación de lo que hemos explorado en la parte dos, reconocemos que el arte es un medio en el que se reproduce un entendimiento de la realidad (Suárez Briones 29). Dentro de este medio, el cuerpo femenino ha sido ambos el instrumento y el material para su producción (Moret 232). De esta manera, el arte parte de ser “una forma de consumo a una forma de transcripción” que construye y reproduce la existencia de la mujer (Ibíd). Matilda y Ligia utilizan el arte para expresar sus capacidades creativas, explorar versiones alternativas o exageradas de ellas mismas, y para fortalecer su relación y acercarse más. El arte también se utiliza como forma muy directa de burlarse del patriarcado.

Matilda y Ligia escriben varias obras de teatro. Para una en particular, escogen el nombre *Enfermedad (El abrazo de la sífilis)*. Santos, un artista y cliente del burdel, apoya cada aspecto del espectáculo, salvo su nombre grotesco:

⁵⁸ En otro ejemplo, al darse cuenta que Ligia está perdiéndose mentalmente, Matilda reconoce que pierde una parte de sí misma (192).

⁵⁹ Escritora lesbiana Bonnie Zimmerman afirma que la identidad de la mujer no es solamente definida por su relación al mundo, que “the powerful bonds between women are a crucial factor in women’s lives”(Suárez Briones 32).

–El nombre de *Enfermedad* además de mórbido no atraería la atención de nadie,

Ligia. ¿Por qué no lo cambian por el de *Las ninfas* y el de *Las odaliscas*?

Ante cada sugerencia, la Diamantina se introducía el dedo índice en la boca abierta indicando que le producía asco. –Pero Ligia, ese tipo de nombres siempre pone calientes a los hombres– les dijo tratando de convencerlas. –¿Y quién te dijo que esto lo hacemos para los hombres, Santos? Si quieren venir que vengan, y que se vengan también de paso, pero todo esto es para las muchachas, ¿entiendes?

(185).

Santos reconoce que para que cualquier representación artística de la mujer (en este caso, una obra de teatro) acapare la atención de los hombres, se debe mostrar a la mujer de acuerdo con el entendimiento patriarcal de ella. Presentarse cómo ninfa o odalisca connota una existencia etérea lejos de la realidad a la que la mujer pertenece. Al ser testigo de esta *performance*, el hombre puede observar las habitantes enigmáticas de este otro mundo, espiando en su fantasía. Las sugerencias de Santos, por lo tanto, le da acceso al hombre a la mujer fantástica por ser espectador de su arte, y se le reafirma cómo habitante racional, al contrario de ella. Al rechazar sus sugerencias, Matilda y Ligia niegan la mirada masculina que intenta someterles. Cuando les recomienda nombrar una pieza *Delirio*, Matilda lo rechaza inmediatamente. Exclama, “esa palabra debería borrarse de los diccionarios”, que “en nada lo que hicieran aparecería un vocablo tan ridículo (187). Matilda reconoce que el significado sexista del delirio en el que la condición se asocia con la naturaleza de la locura femenina. Borrarla del vocabulario humano arrancaría este entendimiento de la mujer. Santos se siente más cómodo si las mujeres se asocian con su condición femenina natural de la locura, queriendo identificar su *performance* con una

exposición del delirio para que tenga sentido para los clientes. Sin embargo, ¿quién le dijo que lo hacen para los hombres?

Ligia y Matilda logran retomar y nombrar sus propios cuerpos en femenino, literalmente *setting the stage* para su representación, nombrando y dirigiendo los actos. Establecen los términos de su representación. Esta reclamación del cuerpo femenino por la mujer da miedo al hombre, quien no quiere reconocer los procesos naturales *asquerosos* del cuerpo femenino (el parte, la menstruación) ni el poder que podría obtener al reclamar su fisicalidad (Russell 40). Al nombrar su obra *Enfermedad (El abrazo de la sífilis)*, las mujeres no solamente retoman sus posiciones como prostitutas– mujeres infectadas con enfermedades de transmisión sexual, o peor– con “la locura moral”– sino que obligan a su público a un abrazo– a aceptar la realidad de su condición.⁶⁰ De esta forma, el público se hace cómplice de la enfermedad junto con ellas, y participan de la representación, dejando de ser solamente espectadores.

La más exitosa de las obras de Ligia y Matilda es su parodia de Santa.⁶¹ Ninguna de sus piezas “produjo más risas y más aplausos entre la concurrencia”(Rivera Garza 186). En su reinterpretación de Santa, Ligia se transforma de la “provinciana estúpida en una dama con alas de dragón” y Matilda se convierte “en un hombre de frac cuya inocencia e ignorancia del bajo mundo le ganaron el apelativo de «el Menso»”(Ibíd). A través de su espectáculo, trastornan los roles sociales del hombre y la mujer. Se burlan de las lecciones de Santa, cambiando a la mujer

⁶⁰ Cuando Matilda anda por la calle durante una fiesta después de huir de la casa de sus tíos, está abrumada con la posibilidad de su futuro y con la atmósfera de la celebración. Cástulo, su amante que ella salvó de la muerte, le encuentra y le calma al extender sus brazos. En ese momento, Matilda se da cuenta de que “nadie puede escapar de los abrazos”(Rivera Garza 156).

⁶¹La obra *Santa* (1903) por Federico Gamboa cuenta la historia de una muchacha campesina, Santa, que se muda a la Ciudad de México después de quedar embarazada por su amante, y es deshonrada por su familia. Dentro de la ciudad, trabaja como prostituta, y rápidamente deviene en la cortesana más deseada. Su caída es igualmente rápida que su éxito- después de un tiempo, Santa sufre de la adicción y se contagia de una enfermedad que le exilia de su trabajo en el burdel. Al final de la historia, Santa muere durante una operación para sanar el cáncer de útero avanzado.

ignorante a la más poderosa. De la misma manera, cambian la figura del hombre sabio, racional, y salvador al ignorante que es objeto de risa y burla del público.

Beatriz Suárez Briones, en su texto “La segunda ola feminista: teorías y críticas literarias feministas”, identifica que el arte ha sido un medio para transmitir la ideología construida por los hombres y reproducida por el patriarcado. Los hombres han sido “dueños históricos de los sistemas de representación” capaces de construir el mundo y representarlo (30). Dentro del burdel, Matilda y Ligia son las dueñas de su propia representación.⁶² No sólo deciden lo que quieren construir, sino también lo reproducen en frente de un público de una posición “desde el margen y de la *diferencia*”(Suárez Briones 28). Es más, la recepción del público no es una de asco, incomodidad, ni desilusión. Ligia y Matilda exitosamente se burlan del patriarcado en frente de él mismo, y han eliminado las “limitations and impediments in the way of the female imagination” (Zimmerman citada en Suárez Briones 34). Las mujeres son elogiadas por su creatividad y su irreverencia.⁶³ Los clientes del burdel, los que contribuyen a la comercialización del cuerpo femenino por el placer del hombre, se ríen de ellos mismos. Ellos mismos son ‘los menso’, Ligia y Matilda son las mujeres con alas de dragón.

Conclusión

En los momentos que cuidó de Cástulo, su amante de un militante política que estuvo herido con una bala en la espalda, Matilda se empoderó al nombrarse la héroe de la historia

⁶² “Cuando «la diablesa» y «la diamantina» leyeron el pasaje [de *Santa*] juntas, no sólo no pudieron evitar las carcajadas sino que además hicieron el amor sobre las páginas del libro”(Rivera Garza 181). Profanan el texto canónico e indirectamente insultan lo que dice el patriarcado.

⁶³ Hay varias instancias en las que Matilda confronta su propia representación por el arte. En su primer encuentro, Matilda escogió su utilería y se posó en frente de la cámara. Inmediatamente ordenó a Joaquín que empezaran la sesión; ella le recuerda que “después de todo, tú eres el que quiere las fotografías, no yo”(Rivera Garza 26). Además, no se comporta como unos de sus sujetos típicos– desempoderadas y ausentes. Al contrario de la mujer que “debería haber estado inmóvil y asustada”, Matilda “se comportaba en cambio con la socarronería y altivez de una señorita de alcurnia posando para su primera tarjeta de visa”(23). Tiene una confianza que Joaquín no ve típicamente en sus sujetos (otras prostitutas y ‘locas’). Matilda es una excepción a las mujeres típicas de la época.

(Rivera Garza 148). Ella “no tiene miedo...salvará [a Cástulo] de todo peligro”(Ibíd). Encuentra una fuerza heroica, no se duda de sus capacidades y reconoce que puede “cambiar los argumentos” en “los héroes son siempre los hombres”(Ibíd). Matilda se da cuenta de que “Columba está equivocado, que todos lo están. Además de las buenas costumbres, ella tiene algo más. Fuerza, por ejemplo. La inteligencia suficiente para dar el golpe definitivo” (Ibíd). La fuerza y la inteligencia con cualidades que Matilda aprende a lo largo de la novela con la ayuda de las mujeres que se han quebrado con la mediocridad de la mujer “decente”. Sus herramientas de resistencia— el arte, lo erótico, la comunidad femenina— funcionan para subvertir las expectativas del mundo patriarcal. Además, al aprender estas tácticas de resistencia con estas mujeres, ella empieza a reflejarlas en sí misma y *vice versa*. Absorbe el conocimiento de estas mujeres para utilizar en su misma vida, entonces cuando la dejan, lo que queda es el impacto de su aprendizaje.

Conclusión

Espejos, lentes y pedazos de vidrio

Los temas de *Nadie me verá llorar* están delineados en el título del primer capítulo: “Reflejos, gradaciones de luz, [y] imágenes.” Los recuerdos de los personajes van y vienen fragmentados y distorsionados frente a ellos, dejando que cada uno los atrape y reclame lo que ya no existe. Los personajes añoran tener un espejo de memoria el cual les mostraría lo que han perdido durante sus vidas, una manera de volver en el tiempo para cambiar sus acciones o experimentar el verdadero amor. Frente a estos pedazos de su memoria, los personajes principales del libro buscan encontrar una manera de ensamblarlos y ver este *collage* que le daría sentido a la vida.

Regresamos a las palabras de Virginia Woolf quien describió la función asignada a las mujer: “Women have served all these centuries as looking glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size” (63). En su ensayo, Shoshana Felman toma las ideas de Woolf y añade que la mujer “is not a face, but a mirror, which reflects [a man’s image, acknowledging] his narcissistic *self-image*”(17). De esta manera, la mirada masculina percibe a la mujer como un reflejo de su propia grandeza. Ella no existe como persona sino objeto, cuya función le permite al hombre verse y reconocerse en lo que refleja. Este objeto halaga sus logros, fracasos, revelaciones, repitiendo el elogio hasta llegar a la convicción de la grandeza de su ser, sus capacidades infinitas. La presencia femenina, no como sujeto sino como objeto, distorsiona y amplía la imagen que refleja. Lo que vemos en *Nadie me verá llorar*; es a Matilda en función de mujer-espejo y cómo la mirada masculina la moldea, la transforma, la representa, la diagnóstica, y la desea. En ella se manifiestan las visiones de los hombres que intentan utilizarla para confirmar y valorar su conocimiento, experiencia y

grandeza. Ella pasa de una experiencia a otra en donde la mirada patriarcal la somete bajo todos tipos de lentes, tanto los instrumentos médicos con los que inspeccionan su piel o su boca en el contexto clínico cómo la lente fotográfica que intenta robarle “su luz”.

En un análisis psicológico, suponemos que hay una evaluación corporal y mental extensiva que explora e inspecciona a cada atributo físico tanto como cada pensamiento, experiencia, y sufrimiento que reside en su mente. Sin embargo, en el contexto del estudio psicológico del siglo XX en México, la paciente termina funcionando como evidencia del diagnóstico preconcebido de los investigadores sin considerar las circunstancias sociales ni condiciones físicas-mentales de la paciente. En *Nadie me verá llorar*, Eduardo Oligochea muestra lo orgulloso que siente cuando una paciente comprueba sus hipótesis y, en última instancia, confirma para él mismo su agudeza (excelencia) científica –a pesar que sea claro para el lector que todos sus estudios y diagnósticos se basan en sus conclusiones tendenciosas sobre la locura. Esto ocurre porque se parte de la hipótesis que la mujer es débil y frágil mentalmente por lo que en ella siempre va a haber una propensión hacia la locura; así, no es necesario tomar en cuenta la historia personal, ni la presión social, algún evento traumático ni su condición médica porque cualquiera de estos aspectos solo confirma su incapacidad mental para lidiar con la realidad. En consecuencia, la mirada “objetiva” solo ve lo que quiere ver para reforzar el “conocimiento” del campo científico patriarcal que fácilmente identifica la raíz de la locura femenina a la condición de ser mujer y su estado biológico. Por lo tanto, podemos concluir que la supuesta “objetividad” del ojo científico no existe.

En lo que se refiere al estudio artístico de la mujer, ella ha funcionado como reflejo y reflexión en el artista. Así, por una parte, ella deja de ser sujeto para convertirse en una herramienta de trabajo, una carta de presentación, que comunique al mundo algo sobre él, su

perspectiva, su estética, su arte y por la otra parte, en su encarnación del Otro, reafirma la masculinidad del artista (masculino) establecida a partir del acto de cosificar al Otro. De esta forma, los artistas se asemejan a los científicos en tanto que someten a la mujer para avanzar en el campo sin tomar en cuenta la subjetividad femenina. En el caso de Joaquín Buitrago, sus motivos son engañosos porque a pesar que dice estar interesado en revelar la esencia de la mujer por medio de sus fotografía, él utiliza el cuerpo femenino para robarles “su luz”, llenar su vacío y satisfacer su propio placer, sin reconocer que sus modelos son sujetos oprimidos que quieren verse representadas en sus propios términos. Joaquín actúa dentro de los parámetros de la masculinidad al reducir el valor de la mujer a las funciones sexuales de su cuerpo. La mujer refleja lo que el hombre quiere ver de sí mismo, pero el mismo proceso no funciona viceversa.

Dentro de una sociedad patriarcal que requiere la restricción y una reducción completa de la mujer, los personajes de Matilda, Diamantina, y Ligia ejemplifican estrategias de resistencia contra el adoctrinamiento patriarcal. A diferencia de los estudios de la mujer por el hombre, las colaboraciones (artísticas, románticas, sexuales, platónicas, políticas) entre mujeres funcionan para reflejarse una a la otra en base de un entendimiento de vivir-en-el-mundo como una no-hombre. Estas interacciones informan el camino de autodescubrimiento de Matilda –a diferencia de su funcionamiento como espejo para los hombres en la narrativa, los personajes femeninos le reflejan versiones de sí misma, y establecen una confianza y una comprensión que no existe entre Matilda y los hombres. Este entendimiento mutuo constituye el eroticismo que existe entre ellas en que las dos se ven por lo que son y no por su *performance* de sí mismas. Es interesante notar que en *Nadie me verá llorar* el burdel se presenta como un espacio subversivo, fuera de “las buenas costumbres” del patriarcado, y es aquí donde Matilda tiene mayor libertad

para explorar la sexualidad femenina no tradicional (iniciativa, tierna, placentera). Las relaciones homoeróticas entre mujeres se cierran a la mirada masculina, dejando la *performance* a un lado.

En un contexto analítico sobre la locura y la enfermedad mental, Shoshanna Felman cuestiona como una se rompe con las posiciones restrictivas de la razón. Frente a la mirada masculina, ¿cómo se evita hablar “as both *mad* and as *not mad*”(Felman 20)? Debido a que mantenerse auténtica a sí misma (vivir de acuerdo con “lo erótico”) y mantener la *performance* de la feminidad que indica la cordura no es posible, el desafío, según Felman es re-inventar hablar entonces. A través de una lectura detenida de *Nadie me verá llorar*, también se aprende a reinventar el ver. Rivera Garza presenta una narrativa sobre el peso y las implicaciones de la mirada masculina en las diferentes etapas de la vida de una mujer sin negar las complejidades que presentan las relaciones interpersonales interseccionalizadas por la clase, el estatus (presos), la enfermedad (vicios) y las capacidades mentales. Ser dueña de la historia propia, la imagen y la *performance* personal es clave para representar y reclamar la identidad bajo la mirada vigilante del patriarcado. Verse en los ojos de otras es también esencial para que todas encuentren los pedazos del alma que hacen falta para completar la imagen de la mujer completa. Con su narrativa, Rivera Garza destaca la importancia de no ser el espejo de nadie más que de una misma.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- Banegas, Noni. “Cartografía lesbiana: una travesía.” *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, editado por Beatriz Suárez Briones et al. Icaria, 2000. 85-101.
- Barthes, Roland. *Lucid Camera: Reflections on photography*. Hill and Wang. 1981.
- Bartky, Sandra Lee. “Foucault, la feminidad y la modernización del poder patriarcal”. *Teoría y pensamiento feminista*. 2008.
- Carrera Suárez, Isabel. “Feminismo y poscolonialismo: estrategias de subversión.” *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, editado por Beatriz Suárez Briones et al. ed. Icaria, 2000. 73-84.
- Close, Glen. “Corpse Photography in Roberto Bolaño’s *Estrella distante* and Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar*”. *Bulletin of Spanish Studies*, 91:4 (2014), 595-616.
- “Diane Arbus Biography, Life & Quotes.” *The Art Story Foundation*, <https://www.theartstory.org/artist/arbus-diane/life-and-legacy/>.
- Felman, Shoshana. “Women and Madness: The Critical Phallacy.” *Femenisms*. The Johns Hopkins University Press. 1975. 7-20.
- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.
- Gutting, Gary. “Madness and Mental Illness.” *Michel Foucault’s Archeology of Scientific Reason: Science and the History of Reason*, E-book, Cambridge University Press, 1989: 55-110.
- Haslanger, Sally. “On Being Objective and Being Objectified.” *A Mind of One’s Own: Feminist Essays on Reason and Objectivity*, editado por Louise M. Antony y Charlotte E. Witt, Westview Press, 2002. 209-253.
- Hong, Jung-Euy. “La narrativa de la luz en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”. *Revista Iberoamericana*, 30:17 (2006). 171-191.

- Lira Alonso, María Patricia. *Los derechos humanos y universitarios de las mujeres: la lucha por la igualdad de género: un estudio del caso*. UNAM. México, D.F. 2012.
- Moret, Zulema. “Esos cuerpos escritos con sangre: del horror y lo abyecto en Gambaro, Eltit, Silvestre y Mendieta”. *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, editado por Beatriz Suárez Briones et al. Icaria, 2000. 213-233.
- Martín Lucas, María Belén. “Mujer y nación: construcción de las identidades”. *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, editado por Beatriz Suárez Briones et al. Icaria, 2000. 163-178.
- Muir, Robin. “Women’s Studies.” *The Independent* (London), October 18, 1997.
<https://www.independent.co.uk/life-style/woman-s-studies-1236593.html>
- Ortner, Sherry B. “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” *Mujer, Cultura, y Sociedad*. Stanford Press. 1974. 67-87.
- Presidencia de la República. “El programa del Partido Liberal Mexicano de 1906.” *Gobierno De México*, 2 mayo 2019,
<https://www.gob.mx/presidencia/prensa/el-programa-del-partido-liberal-mexicano-de-1906?tab=>.
- Quirarte, Vicente. “Retrato de mujer con ciudad (1851-1957).” *Historia de las mujeres en México*. Presentación, Patricia Galeana. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015. 297-325.
- Ramos Escandón, Carmen. “Señoritas porfirianas: Mujer e ideología en el México progresista, 1880–1910”. *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, editado por María de Jesús Rodríguez et al. El Colegio de México, 1987: 147-162.
- Rivera Garza, Cristina. *La Castañeda*. Tusquets, 2010.
- Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. Tusquets, 1999.
- Ruby, Jennie. “Resistances To Patriarchy.” *Off Our Backs*, vol. 33, no. 3/4, 2003, 38–40.
- Russell, Elizabeth. “La e/vocación de la f(r)ase maternal: Kristeva, Cixous e Irigaray.” *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, editado por Beatriz Suárez Briones et al. Icaria, 2000. 39-53.

“Santa: A Novel of Mexico City by Federico Gamboa.” *University of North Carolina Press*, 22 July 2016. <https://uncpress.org/book/9780807871072/santa/>.

“Santa (Novela).” *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 6 Apr. 2022. [https://es.wikipedia.org/wiki/Santa_\(novela\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Santa_(novela)).

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

Stevens, Evelyn. “El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina.” *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 10, No. 1 (55) (enero-febrero 1974). 17-24.

Suárez Briones, Beatriz. “La segunda ola feminista: teorías y críticas literarias feministas.” *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, editado por Beatriz Suárez Briones et al: Icaria, 2000. 25-38.

Vaughan, Mary K. “Women, Class, and Education in Mexico, 1880-1928.” *Latin American Perspectives*, vol. 4, no. 1/2, 1977. 135–152. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2633167. Accessed 14 July 2021.

Wallis, Brian, et al. *Art after Modernism: Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art. 1984.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1929.

Apéndice

Fig. 1. Titian. *Venus and Musician*. 1550. El óleo sobre lienzo.

Fig. 2. Gustav Klimt. *Female Nude (2)*. 1886-1888. La tiza negra.

Fig. 3. Henri Cartier-Bresson. *Two female nudes*. 1997. Fotografía.

Fig. 4. Arbus, Diane. *A Naked Man Being a Woman*. NYC, 1968. Fotografía.

Fig. 5. Arbus, Diane. *A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street*. NYC, 1966.

Fotografía.

Fig. 6. Ray, Man. *Self Portrait with Dead Nude*. 1930. Fotografía.

Fig. 7. Ruelas, Julio. *La domadora*. 1897. El óleo sobre cartón.