



UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Licenciatura en Letras Españolas

**Escribir y describir la figura del loco en
Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza
y tres fotografías de Kati Horna**

Tesis

para obtener el grado de

Licenciada en Letras Españolas

Presenta

Rita Karla Tejeda Grimaldi

Asesora

Mtra. Gabriela Trejo Valencia

Guanajuato, Gto.

Mayo de 2021

Agradecimientos

A mi asesora, Gabriela Trejo. Me inspiraste con el ejemplo, sin ti este trabajo no hubiera existido. Gracias por enseñarme la pasión a la profesión, el apoyo en cuanto al tema, los ánimos y sobre todo la paciencia ante este trabajo. Mucho de lo que está aquí te lo debo a ti. Gracias infinitas.

En especial, quiero agradecer a mis padres: Ruth Grimaldi y Juan Carlos Tejeda, que me han apoyado a lo largo de este camino. Mi total admiración y gratitud a ustedes porque, aunque nos encontrábamos lejos, siempre estuvieron presentes. Agradezco su esfuerzo, dedicación y esmero para brindarme una formación y no sólo me refiero a cinco años, más bien durante las diferentes etapas de las que juntos hemos aprendido.

Gracias a toda mi familia, entre ellos a Catalina De Santiago, Antonio Grimaldi T. y Maricarmen Valencia porque nunca dejaron de creer en mí.

A María José Ramírez que estuvo desde el primer día de la creación de este material. Gracias por el apoyo, por leerme y por la crítica siempre tan oportuna; sobre todo por haberme dado la oportunidad de compartir todo el proceso de este material contigo, gracias por la escucha, el tiempo y los consejos.

A Karen Martínez y Betsie Gómez porque tuvimos la dicha de compartir este camino, ya sea desde el primer día o en el transcurrir de los meses. Gracias a ambas por sus palabras de aliento, su compañerismo y su apoyo incondicional a mi persona.

Gracias a todas y cada una de las personas que me acompañaron en tan hermosa etapa de mi vida; pero sobre todo, por animarme e impulsarme en este trabajo.

Índice

Agradecimientos	2
Introducción	4
Capítulo I. Exordio de la literatura comparada	
1.1 Antecedentes conceptuales	9
1.2 Vínculos y contrastes entre la fotografía de Horna y la novela de Rivera Garza	14
1.2.1 El “loco” desde la realidad de un hospital psiquiátrico	19
Capítulo II. Realidad marginada: la figura del “loco”	
2.1 El “loco” en <i>Nadie me verá llorar</i>	31
2.2 El “loco” en la fotografía de Kati Horna: <i>El iluminado</i>	49
Capítulo III. La Castañeda como constructo social para develar al “loco”	
3.1 Los protagonistas entre la enfermedad y el trastorno: Joaquín Buitrago	62
3.1.1 Matilda Burgos vs. Joaquín Buitrago	68
3.2 <i>Sin título</i> (a)	72
3.3 <i>Sin título</i> (b)	77
Conclusiones	86
Anexos	92
Bibliografía	97

Introducción

La presente tesis se propone analizar la novela *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza y tres fotografías de la serie ‘La Castañeda’ (1944) de Kati Horna. El gozne entre ambas obras que no comparten época ni formato, está en la representación de la figura de “el loco”, pues Rivera y Horna le otorgan un protagonismo y una humanización particular a partir de sus respectivas obras.

Nadie me verá llorar es una novela de la escritora e historiadora tamaulipeca Cristina Rivera Garza (1964) considerada una de las figuras más importantes dentro de la literatura mexicana contemporánea. Entre sus obras más destacadas sobresalen: *La Cresta de Ilión* (2002), *Cruzar el atlántico con los ojos vendados* (2001) y *La muerte me da* (2007). En los últimos veinte años la crítica ha evaluado *Nadie me verá llorar* como una de las mejores novelas contemporáneas dentro de las letras mexicanas. Estas aseveraciones no son fortuitas pues Carlos Fuentes (1928-2012) la llamó “una de las novelas más hermosas y perturbadoras que se han escrito jamás en México”, como se consigna en la contraportada de dicha obra. Su reconocimiento se debe, entre muchas otras cosas, a la pluralidad de temas presentes: el amor, la soledad, la búsqueda, la muerte, la venganza, la historia y desde luego, una línea temática en particular en relación a la locura.

El tema de la locura también se encuentra plasmado en otras artes como la escultura, o la pintura y sin demeritar su valor la puntualización de este trabajo es develar un fragmento de la locura a través de su representante: el loco. Dentro del ámbito fotográfico encontramos a sujetos que también evidencian características de la locura. De manera particular, la fotógrafa húngara Katherine Deutsch Blau (1912-2000), mejor conocida como Kati Horna, trabajó con varias series bajo la línea del fotoperiodismo. Para la historiadora del arte Alicia Sánchez Mejorada fue “una de las personalidades más destacadas en el ámbito cultural mexicano” (2001) pues en su momento sobresalieron sus nuevos planteamientos gráficos y visuales.

En su natal Budapest “había tenido acceso a las ideas de Lajos Kassák (1887-1967), para quien la fotografía era un vehículo político cargado de posibilidades. Se trataba, además, de un tipo de fotografía no profesional cuya función última era documentar la realidad, desvelarla, mostrarla” (De Diego, 2013: 67), cercana a esta concepción del arte, Horna

trabajaría con estos mismos ideales como se ve en sus creaciones fotográficas expuestas en revistas como *S.nob*, *Umbral* y *Nosotros*, en esta última encontramos la serie que sirve de corpus al presente análisis: ‘La Castañeda’.

Es cierto que ambas autoras abordan el tema de la locura desde el arte porque encuentran en este medio la posibilidad de sacar de la oscuridad sociohistórica a quienes son tachados de locos. Horna y Rivera Garza hacen uso del artificio, es decir, su verdad inmediata no es suficiente para expresar lo que quieren manifestar respecto a los pacientes del hospital general La Castañeda porque éstos permanecen en la sombra, como arquetipos de la miseria y la degradación, resaltando que el loco es más que eso comprenderán la luz dentro de la marginalidad. Tendemos puentes entre estas dos autoras también porque encontramos una metáfora significativa, Rivera Garza crea a un personaje que se desempeña como fotógrafo en un manicomio y así, ve a los locos en su mundo particular, y Kati Horna es la fotógrafa que se acerca a cierto círculo social para representar al “loco”.

Las personas *afectadas* por un *trastorno mental*¹ comúnmente son llamadas locos, etiqueta genérica que los condena a ser juzgados por no encajar en el *status quo*; entonces se les enjuicia por sus características y son encasillados –por individuos que presumen estar dentro de sus cabales–. Entre las revisiones sobre el tema destaca la del filósofo francés Michel Foucault, quien acentúa en *Historia de la locura en la época clásica* que: “es preciso ocultar a la sociedad aquellos que han perdido el uso de la razón” (Foucault, 1998: 208), en suma, éstos son orillados a vivir fuera de una sociedad que los rechaza porque aquel que irrumpe en la normativa no tiene cabida en el interior de la colectividad.

Para que un “loco” no altere el orden de la vida común se le trata de ocultar; una vez excluido, lo encierran en un manicomio, donde es ‘controlado’, estudiado y valorado de acuerdo con su comportamiento. Si bien el manicomio es el lugar donde habita, también es el sitio donde se desenvuelve y determina su personalidad. Es muy importante la correspondencia que existe entre el entorno de este espacio con el individuo, de manera que se puede determinar desde el constructo “espacio-personaje”, espacio del que de hecho parten Rivera Garza y Horna para retratar al “loco” como personaje arquetípico que permite una línea de lectura entre la novela y las fotografías.

¹ Conforme vaya avanzando la investigación se definirá formalmente.

Entendemos que se trata de expresiones artísticas disímiles, sin embargo, en este caso es la figura del loco y el espacio en el que se erigen un punto en común entre dos obras enmarcadas en un mismo escenario: el Manicomio General La Castañeda. Éste fue considerado el manicomio más importante de la época porfiriana pues fue un encargo de Porfirio Díaz para celebrar el centenario de la Independencia de México. La creación de este manicomio tenía como finalidad reflejar el progreso en cuánto a psiquiatría se refiere², por eso para Rebeca Monroy Nars fue “uno de los momentos importantes para la historia de la psiquiatría en México” (2017: 194). La Castañeda abrió sus puertas en 1910; mismo año en que el investigador Andrés Ríos Molina apunta que “fueron 751 enfermos los que inauguraron el Manicomio General” (Monroy, 2017: 195). La falta de personal capacitado, la sobrepoblación y el deterioro físico de las instalaciones debido al descuido en los años de la Revolución, fueron las causas principales para que cerrara sus puertas 30 años después.

Más allá del ámbito sombrío de un manicomio como este, hay miradas que merecen ser iluminadas, por eso nos enfocaremos en el constructo “espacio-personaje”, en otras palabras, vislumbraremos la importancia entre la figura del “loco” y aquellos lugares que conforman su etiqueta, en el caso de la novela, por medio de tramas donde se profundiza la supuesta locura como una respuesta a la aplastante realidad y en cuanto a la fotografía, a través de la iluminación, la disposición y la perspectiva para crear una espacialidad que abraza la humanidad del sujeto retratado.

Es importante aclarar que a lo largo de este texto insistamos en entrecomillar la palabra loco porque es un rótulo, una etiqueta muchas veces vacía de significado concreto, pues “loco” parece ser cualquiera que no siga las reglas; ahondando en esa clase de desobediencia, Rivera Garza y Horna suelen presentar al “loco” como alguien que escapa de la realidad o del dolor, es decir, como alguien paradójicamente liberado, con ello, la etiqueta negativa se invierte porque parece no ser un término lúgubre, sus “locos” son singulares porque a pesar de todo, logran ser libres. Emplear las comillas evidencia justo ese sentido diferente del normal: el de alguien atado a una cárcel mental.

² No obstante, durante el tiempo que brindó servicio, se registraron episodios en donde los maltratos que recibían los pacientes fueron catalogados como vergonzosos. En este sentido se pronuncia Rivera Garza al resaltar “La que había sido admirada como una empresa médica moderna pronto se convirtió en una institución fétida sólo capaz de brindar, y eso escasamente, el servicio de custodia para un creciente número de pacientes desposeídos que sufrían padecimientos crónicos” (2010: 25).

La locura se ha tratado de comprender por medio de diferentes ámbitos como la medicina, la historia o el arte. Desde la Antigüedad han surgido preguntas a su alrededor, pero todavía hoy, siguiendo a la investigadora Carol Fernández: “la locura comporta un interrogante” (Fernández, 2016: 9), sobre todo porque debido a su carácter anómalo evitamos pensar en esta condición; sin embargo, esto no exime su reconocimiento para entender la locura a partir de las personas que la desarrollan, es decir, “la locura no se encuentra unida al mundo y a sus fuerzas subterráneas, sino más bien al hombre, a sus debilidades, a sus sueños y a sus ilusiones” (Foucault, 1998: 34); es entonces cuando más que entender la locura, resulta más fácil señalar a una persona “loca” porque reconocemos en ella a alguien que es capaz de poner en duda el uso de la razón. Estos sujetos son relegados por la sociedad sobre todo cuando pertenecen a una condición social ya marginada: “la locura es percibida en el horizonte social de la pobreza, de la incapacidad de trabajar, de la imposibilidad de integrarse al grupo” (Foucault, 1998: 70). En toda la esfera de los marginados –enfermos, pobres, mendigos– las personas que menos se integran al colectivo debido a su representación “anómala” son los denominados locos³, pues es como si perdieran su condición de personas para ser vistos sólo como una forma exterior que no remite a la humanidad sino a la degradación.

A la figura del “loco” se le ha querido comprender desde la mirada científica a partir de la psiquiatría o la medicina, pero por encima de estadísticas, causas y efectos en los pacientes, el arte humaniza la idea de este sujeto porque representa su marginalidad a partir de la estetización: “[...] el arte ahora propone una forma de habitar el mundo, un modo de existencia: apelar a la experiencia consciente y presente del sujeto, y hacer con éste algo al respecto” (Ramírez y Cares, 2011: 47); el arte da luz a la figura del “loco” puesto que esquivo los parámetros que la sociedad impone respecto a aquellos que denomina “anormales” como un tipo de justificación de la marginación a la que son sometidos.

³ Hacemos hincapié en las representaciones porque la presente tesis no es un estudio sociológico y por tanto, no nos centramos en personas reales sino en su representación artística. Para poder hacer referencia a la representación, recurrimos al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española y encontramos que el significado de ‘imagen’ es: “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”, en cuanto a ‘figura’ su significado se refiere a: “forma exterior de alguien o de algo”. Reconocemos que ambos conceptos son útiles porque remiten no a la locura como abstracción sino al sujeto que la padece y la ve reflejada en el cuerpo; sin embargo, al estar trabajando con imágenes fotográficas, tomamos el concepto de *figura* pues apela a la disposición corporal y, por ende, a la representación de estos individuos. Cabe recalcar entonces que con el loco” estaremos refiriendo a una figura.

La fotografía y la literatura son dos tipos de discursos artísticos que *miran*, esto es, que ponen el lente y el foco en algo para mirarlo a profundidad, y es que “la obra de arte está destinada a mediar entre el creador y lo colectivo” (Mukarovsky, 2003: 66), es decir, con sus piezas artísticas un autor expone diferentes apreciaciones sobre temas particulares para un público. Estas dos artes pueden hacer visibles a las personas invisibles para reconocerlos e integrarlos metafóricamente a la sociedad. Decimos invisibles porque la sociedad acostumbra sacar de su panorama a los locos, por lo que fotografía y literatura son discursos capaces de esclarecer metafóricamente a los olvidados bajo las sombras del rechazo. De ahí que el propósito de la presente investigación sea reconocer cómo estas manifestaciones representan a la figura del “loco” a partir de *miradas artísticas que le señalan o le focalizan*, privilegiando lo que es comúnmente rechazado en la realidad.

Claro está, para hilvanar nuestro estudio cimentaremos el presente trabajo en la línea de la literatura desde la ventana norteamericana, sobre todo debido a la extensa posibilidad de apertura y la gama de oportunidades ante nuevas percepciones dentro de los ámbitos literarios respecto a otras artes. Vislumbraremos que, en palabras de Henry H. Remak: “una mejor comprensión de la literatura como un todo [...] se logra cabalmente si además de relacionar entre sí distintas literaturas se relaciona también la literatura con otras esferas del conocimiento y de la actividad humana, especialmente con los campos artísticos e ideológicos” (cit. en Enríquez, 2010: 3). Basados en ese tipo de planteamientos podremos abrir nuevos caminos en el conocimiento de la figura de “loco” dentro del contexto cultural –con la fotografía– y en el entorno literario –con la novela–.

El trabajo se divide en tres apartados. El capítulo I está enfocado en plantear los antecedentes conceptuales de la literatura comparada, para ello partimos del estudio de Claudio Guillén *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)* (2005) y la obra de Ulrich Weisstein *Introducción a la literatura comparada* (1970). Abordaremos la construcción del personaje por medio del espacio social donde son recluidos los marginados, por lo que en este capítulo recalcamos los planteamientos en función de motivos y temas del loco a partir del hospital psiquiátrico, para fundamentar esto hacemos alusión al trabajo *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930* de la misma Rivera Garza. Con este trabajo veremos la percepción del manicomio de manera que podamos definir el constructo donde se desarrollan los personajes.

En el capítulo II presentamos un recorrido simbólico de algunos señalamientos del “loco” a partir de una realidad marginada, desde ahí vemos cómo se representa en *Nadie me verá llorar* y en una fotografía de Horna titulada *El Iluminado*. Fundamentamos el análisis a través de artículos o trabajos de investigación como “La transgresión en distintos niveles temáticos, en un primer momento: *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza” de Nora Guzmán y “Locura y literatura. La otra mirada” de Elvira Sánchez Blake; en un segundo momento, nos basamos en *Cómo se lee una fotografía* (2010) de Javier Marzal Felici, en *Sobre la fotografía* (2006) de Susan Sontag y *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1990) de Roland Barthes, entre otros.

Las observaciones de las dos fotografías restantes, *Sin título (a)* y *Sin título (b)* junto con cuestiones sobre Matilda Burgos y Joaquín Buitrago las mostramos en el capítulo III. En tal capítulo final veremos comparaciones de la representación del “loco” en dos ámbitos distintos del arte, entre los protagonistas de la novela y los protagonistas de las fotografías, dos perspectivas que reflejan las diferencias y las formas de enunciar su figura.

Presentamos al final del texto una serie de anexos que sirven de guía al lector para que pueda ampliar su visión del tema sobre todo con las fotografías. Consideramos que el resultado de esta investigación es fructífero porque exponemos una perspectiva diferente de personas retratadas bajo la línea del arte, plataforma donde no son juzgados o rechazados.

Capítulo I. Exordio de la literatura comparada

1.1 Antecedentes conceptuales

“Tenaz pero debilitada, cercada, rodeada del ámbito no tan histórico como histórico al que aludo,
la literatura comparada sigue su camino”
Claudio Guillén

Según el docente alemán Henry H. Remak (1914-2010) los estudios comparativos deben abordarse a partir de otras áreas del conocimiento. Al mencionar la característica de totalidad debemos centrarnos, en primer lugar, en la definición de literatura comparada que propone Remak citado por Jordi Llovet:

Es el estudio de las literaturas más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre literatura y otras áreas del conocimiento o de opinión como las artes [...] la filosofía, la historia, las ciencias sociales, las ciencias naturales, la religión [...] en resumen es la comparación de una literatura

con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (2005: 368)

A partir de este fundamento, la literatura comparada es entendida como un punto de confluencia entre la literatura y cualquier otro arte, abriendo nuevas posibilidades de estudio, configurándose en comparación con otras artes o actividades humanas como la pintura, la música, la danza y, por supuesto, la fotografía.

En 1766 Gotthold Ephraim Lessing publica *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*, un antecedente en el ámbito del contraste entre expresiones artísticas. Aquí Lessing explica el alejamiento de ambas artes y reconoce que en la naturaleza de cada arte hay límites: la pintura se construye con figuras y colores en el espacio, mientras la poesía, con sonidos articulados en el tiempo. Lessing se enfoca en la figura de Laocoonte⁴ basándose en la descripción del poema de Virgilio y la estatua que lo representa hecha por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas. Con las pautas provenientes del análisis, determina que no todo lo imitable en el arte se adhiere a la belleza clásica, pues la representación puede ser bella, aunque no lo sea el objeto imitado.

A pesar de ser una obra que data del siglo XVIII, tanta es su trascendencia que sigue siendo base para la comprensión de algunas características claves, puesto que “encontramos uno de los autores más citados a lo largo de la historia en lo concerniente con el tema de la crítica literaria y de la crítica de arte: Lessing. El planteamiento de este autor permite discernir dos de los principales aspectos a la hora de pensar el problema de la relación entre pintura y poesía, a saber, la narración y la descripción, y en esta medida, la distinción entre artes del espacio [...] y artes del tiempo [...]” (Agudelo, 2014: 17).

Como podemos ver, reconocer las diferencias entre artes espaciales y artes temporales es también una manera de marcar lo propio, por un lado, resaltando la temporalidad de la poesía y la música, y por el otro lado, de la pintura y la escultura. Ahora bien, si es cierto que “lo distinto nos hace ver lo propio” (Artigas, 2014: 57), la disciplina de la literatura comparada debe buscar un juego de relaciones y oposiciones para crear nuevas temáticas que amplíen las miradas analíticas, justo lo que pretendemos.

Una de las consecuencias más llamativas de la relación entre la literatura comparada con los nuevos paradigmas [...] es el hecho de que todo cuestionamiento de una metodología concreta o un aspecto de la definición

⁴ Personaje mitológico griego, considerado sacerdote en el templo de Poseidón, en Troya. (v. Anexo I, p. 93)

tradicional de la literatura comparada significa modificar sustancialmente el resto de metodologías, desbordando las tradiciones y desvelando nuevos enfoques a partir de los problemas incesantes que la literatura misma no deja de proponer (Jovet, 2005: 375).

Para Lessing “la poesía puede lograr expresar lo invisible y la acción; la pintura tiene que renunciar al tiempo, en cuanto sólo puede expresar un momento dado” (1990: XVII) y aunque nosotros ahondamos en expresiones artísticas (narrativa y fotografía) distintas a las que trabaja Lessing (poesía y pintura) hay coincidencias: la narrativa también expresa la acción y la fotografía también renuncia a la temporalidad como lo hace la pintura. El arte fotográfico es expresado en un momento inmóvil pues “Toda fotografía supone un ‘corte’ del continuo temporal, una selección interesante de un momento esencial, que, según los casos, puede expresar desde la singularidad de un instante a narrarnos incluso un complejo relato, con una temporalidad más o menos dilatada” (Marzal, 2010: 213); una fotografía es la captura de una dilación de algún objeto o persona, en otras palabras, es aquello que sobresale de un momento específico, convirtiéndose en una pausa donde todo lo que aparece en la pieza se detiene, las personas, el tiempo, el ritmo de vida, los paisajes.

Sean artes espaciales como la pintura o la fotografía, o temporales, como la poesía y la narrativa, las obras plasman un tema en particular. “El tema de una obra literaria se puede expresar en pocos términos porque se trata de, una concreción y [un] resumen global del contenido” (Gil, 2006: 58). En términos generales, el tema es la especificación de lo que se expresa y el contexto fuera del ámbito literario, es decir la vida misma, fundamenta las temáticas: “el tema, en la acepción amplia de la palabra [...] congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación del tema poético con la poesía, con el mundo, consigo mismo” (Guillén, 2005: 235). Por ejemplo, en Horna y Rivera Garza el tema es la locura y la figura específica que retratan es “el loco”.

Guillén afirma que un hecho social y un proceso cultural son dos ámbitos que crean un tema nuevo. Estos preceptos pueden indicarnos la validez del tema de nuestra investigación pues como hecho social nos encontramos frente a una situación dramática de la sociedad mexicana de los años veinte desde el texto de Rivera Garza y de los años cuarenta en Horna. Como procesos culturales podemos aludir a la sociedad bajo las ideas de orden y progreso del régimen porfirista que enmarca la historia de Rivera Garza y el México en

transición de la vida rural a la urbana alrededor de las fotografías de Horna, dos momentos históricos en donde la idea de progreso y paz social no pueden verse ensombrecidas por amenazas como la de la locura; por eso a los locos había que encerrarlos y quitarles la voz. Ambos hechos marcan pautas en una sociedad que pretende esconder al “loco” con la promesa de volverlo a integrar a la sociedad para que el orden siga prosperando. La figura del “loco” –redefinido bajo la mirada de dos artistas que buscan su valor– es el tema general que encontramos para equiparar ambas artes por medio de la literatura comparada.

No profundizaremos en la mirada desde el ámbito puramente social, eso implicaría un punto de vista sociológico y nuestra investigación está enfocada en el ámbito artístico, pero sí resaltaremos que en el caso de las autoras que conforman el corpus, la literatura y la fotografía enfocan la misma realidad para reubicarla y resignificarla en temáticas que puedan ser comprendidas desde ciertos ámbitos: el “loco”, el dolor, el manicomio, etcétera.

En sus inicios, la literatura comparada no era considerada parte de los estudios literarios. La teórica María Enríquez afirma que esta disciplina de la literatura –al menos en Europa– se conoció después de haberse instituido las tres especialidades más destacadas del área literaria: historia, crítica y teoría literaria. En el siglo XX se instauran dos escuelas, la ‘escuela francesa’ y la ‘escuela americana’, ambas marcaron la trascendencia y las bases del entendimiento de lo que hoy en día conocemos como ‘literatura comparada’. Esta investigación se fundamenta en las premisas de la ‘escuela americana’ o ‘escuela moderna’. Ésta tuvo su origen en Estados Unidos y gracias a una influencia de teóricos e intelectuales inmigrantes de dicho país, las aportaciones a la literatura comparada se cimentaron en nuevos conocimientos culturales, perspectivas e ideas. Muchos teóricos y críticos afirman que con estos nuevos ideales la disciplina se reafirmó, reorganizó y se fortaleció en ese país. Claudio Guillén declara que no sólo aportaron nuevos caminos a la literatura comparada, también hubo varias ramas de estudio humanístico que se vieron favorecidas, entre ellas, la sociología, la política, la arquitectura y el arte, los cuales fueron comprendidos entre diferentes dominios.

Así como la escuela moderna se enfoca en la apertura del estudio con otras artes, la ‘escuela tradicional’ o ‘escuela francesa’ tiene como objetivo la comparación de una obra literaria respecto a otra obra literaria, es decir, estudiar ciertas relaciones de equiparación

entre diversas literaturas⁵. La escuela tradicional tiene bases que nos interesan, pero nos enfocaremos en la ‘escuela americana’ pues la intención es explorar conocimientos entre artes que pueden dar cierta amplitud a la configuración de la figura del “loco” haciendo un paralelismo entre una obra literaria y otra expresión propia de la manifestación humana, pues “unas iluminan a las otras” (Pimentel, 1988: 92).

Al ‘iluminar’ dos tipos de discursos podemos discernir desde lo general lo que ambos transmiten. Por otro lado, comprendemos lo ‘distinto’ y, al mismo tiempo, ‘complementario’ de ambos discursos, es decir, abarcar la complementariedad entre la literatura y otro arte, y al mismo tiempo, abarcar su representación de forma individual por medio de su estructura y contenido. En palabras del teórico Jesús G. Maestro: “la igualdad anula toda posibilidad de comparación” (2015) y, en ese sentido, cabe destacar que no pretendemos ver la novela de Rivera Garza y las fotografías de Horna desde una igualdad sino desde la transdisciplinariedad para ver lo que una dice de la otra respecto a la figura del “loco”.

En un último enfoque, Susana Gil recupera a Schmeling cuando ve la necesidad de una delimitación ante las variantes que existen de esta disciplina, es por eso que elabora un ‘modelo científico’ y recopila algunas definiciones de los principales teóricos comparatistas, Henry Remak, Rüdiger, Étiemble o Chandler. En su ‘modelo científico’ Gil considera tres claves dentro de la ‘metodología comparatística’⁶: el contexto histórico-científico, los tipos de comparación y la comparación orientada metodológicamente.

En el contexto histórico-científico, Schmeling cree que algunas teorías científicas como el atomismo y el monismo⁷ sólo acotan las principales tareas de la investigación moderna, de manera que destaca: “los estudios ‘comparatísticos’ han de tener en cuenta, a su juicio, la relación de la literatura con otras artes y saberes” (2006: 51). Enfoca en este punto el rol que marca el contexto histórico donde surge una obra literaria, pues el momento histórico permite la relación con otros saberes, como en el caso de *Nadie me verá llorar*, donde Historia y literatura se entrelazan.

⁵ Se creyó durante mucho tiempo que “lo que define a la literatura comparada es el estudio interrelacionado de dos o más literaturas en lengua diferente [...]” (Pimentel, 1988: 92).

⁶ Mencionamos ‘modelo científico’ y ‘metodología comparatística’ de esta forma porque son los mismos términos a los que se refiere la autora.

⁷ ‘Atomismo’: “Mediante esta lógica puede describirse el mundo en cuanto compuesto de hechos atómicos” (Ferrater, 1994: 144). ‘Monismo’: “doctrina que afirma la existencia de una verdad única y absoluta que ha de manifestarse en todas las doctrinas. La concordancia de todas las verdades, inclusive de la religiosa y la científica” (Ferrater, 1994: 228).

Schmeling alude a cinco tipos de comparación. El primero –muy estudiado por los franceses– está vinculado con la directa relación genética entre dos o más miembros de la comparación; la segunda tipología se refiere a los estudios comparados desde la misma relación causal entre dos o varias obras de distinta nacionalidad donde se le da también cierta importancia al proceso histórico de los que son comparados. La siguiente clasificación se basa en analogías de contextos, donde se estudian los contextos culturales, como los intereses políticos, sociológicos, histórico-culturales o generales de la visión del mundo. El otro tipo de comparación radica en una perspectiva meramente estructuralista donde sólo se reconozcan los métodos estéticos y formales de la obra. En última instancia reconoce un tipo de comparatismo enfocado en la crítica literaria comparada. Estas tipologías permiten ver a la literatura comparada como una disciplina abierta que puede reconocerse desde varios puntos.

De acuerdo con las categorías, esta investigación pudiera insertarse en dos rangos, el primero bajo el ámbito del ‘contexto’ al reconocer el pensamiento y el entorno social desde el rechazo de la figura del loco. El segundo, en cuanto a la perspectiva ‘contextual y estructuralista’ porque al hablar del arte literario y el fotográfico de forma inherente recurrimos a un enfoque esteticista por la misma naturaleza de ambas artes.

Nos encargaremos enseguida de relacionar en lo general a la literatura de Rivera Garza con otras artes como la fotografía de Horna, es decir, consideraremos nuestro análisis desde un plano ‘internacional’⁸ que permite abrirse a nuevas posibilidades.

1.2 Vínculos y contrastes entre la fotografía de Horna y la literatura de Rivera Garza

La fotografía se ha vuelto cotidiana, “actualmente la fotografía se afirma como un modo de expresión, de comunicación y de información. Aparece en todas partes, en diarios, en revistas, en publicidades. También es una forma de registrar los recuerdos emotivos de acontecimientos íntimos, ilustrando la propia historia a través del álbum familiar” (Chame,

⁸ Lo llamamos ‘internacional’ no desde la significación conceptual, sino en el sentido referencial, es decir, de apertura, no sólo con obras literarias, también con otras artes. En este tenor, Gil lo nombra bajo el concepto de literatura universal, “teniendo en cuenta las interrelaciones de las distintas literaturas nacionales y la relación de la literatura con las demás artes y con el ámbito socio-cultural (incluyendo por tanto los estudios culturales y la historia de las ideas) en las que se enmarca” (2006: 52).

2008: 161). A lo largo del tiempo, se volvió un instrumento inherente al ser humano y es tanta su importancia que se ha convertido en un modo de expresión, no solamente artístico sino también sensorial en relación con una perspectiva personal del autor. Dichas perspectivas toman un valor mayor a partir de lo que se conoce como periodismo fotográfico.

El fotoperiodismo (también llamado periodismo fotográfico) gana auge en Alemania tras la Segunda Guerra Mundial, aunque existe desde la Guerra Civil Española. Como buscaba expresar los hechos sociales⁹ más relevantes, desde el periodismo surge la necesidad de ponerlos de manifiesto mediante imágenes que fueran reconocidas por quienes vivían los hechos o por quienes se sorprendían de que acontecimientos que marcaban un paso en la historia ocurrían a kilómetros de distancia. Los fotoperiodistas pusieron los ojos en la muerte, el progreso o la guerra, pero éstos no sólo se llenaban de grandilocuencias o primeras figuras históricas, también daban cuenta de pequeños detalles o personajes comunes y corrientes enfrentando dichos acontecimientos.

El fotoperiodismo radica en obtener el valor de un tema social y así suscitar una emoción en el espectador. A su vez buscaba transmitir un sentido específico al acompañar con imágenes una noticia que incluso podía ser contada sólo mediante secuencia de tomas. La fotografía, al menos en esta rama del periodismo, busca el momento exacto para desempeñarse como un instrumento social y hacer reflexionar al espectador a partir de una historia cotidiana para convertirse en una historia que necesita ser contada. Ahora bien, no todos los trabajos fotoperiodísticos alcanzan un grado de esteticidad y voluntad artística, sin embargo, la capacidad del autor para centrarse en una persona y crear un personaje, es decir, un individuo capturado desde su realidad, puede hacer de la fotografía un material informativo y de apreciación artística. No todo el fotoperiodismo es arte, pero algunos fotoperiodistas pueden ser considerados artistas cuyas piezas trascienden la inmediatez de la prensa. En esta línea se halla Kati Horna, quien desde sus trabajos fotoperiodísticos buscó dar una *nueva visión* gracias a personajes retratados que permitían conceptualizar distintos principios socioculturales e históricos.

Grandes surrealistas forjaron su personalidad como fotógrafa, entre ellos destacan Leonora Carrington (1917-2011), Remedios Varo (1908-1963), Benjamin Perét (1899-

⁹ Tomamos en cuenta este concepto desde la definición del sociólogo Émile Durkheim como “una idea presente en un determinado grupo social” (1976: 97).

1959), Mathias Goeritz, Edward James (1907-1984) y por supuesto, su esposo José Horna (1912-1963). Ellos marcarían, sin duda, a una fotoperiodista insertada en el terreno del arte.

Tras los conflictos bélicos que enfrentaba Europa, Horna llega a México –en el gobierno de Lázaro Cárdenas y su política de puertas abiertas– como una artista exiliada. Aquí crea varias series de fotorreportajes en revistas como *S.nob*, será entonces que “en 1945 tuvo el encargo de fotografiar el manicomio La Castañeda” (Sánchez, 2014: 10). Esta serie que lleva el mismo nombre del manicomio “reproduce el mundo del encierro de la locura dándole un vuelco más humano” (Sánchez, 2014: 10) es por esto que en sus fotografías enmarcó detalles y características de sujetos en primer plano resaltándolos como personajes representativos de la locura. Cabe destacar que nos centramos en esta serie porque no se fotografía a un médico con un paciente, la fachada de la institución o expedientes, al contrario, se dedicó a capturar a representantes de la locura bajo una mirada susceptible.

Una situación de sensibilidad similar se construye en *Nadie me verá llorar*, publicada en 1997. Gracias a esta obra Cristina Rivera Garza ha sido galardonada con varios premios, entre el que destaca el Sor Juana Inés de la Cruz en 2001 (el galardón se repetiría en 2009). Su habilidad como historiadora se ve reflejada en la novela al evidenciar las características sociales de una época a partir de personajes afectados por un momento histórico; desde una organización especial del lenguaje focaliza al individuo a partir de su medio, por eso, aunque sería apresurado decir que el manicomio hace al “loco”, en la novela el manicomio lo sitúa y lo sitúa.

Ahora bien, para entender esos contrastes entre la fotografía y la literatura nos centraremos, en términos literarios, en un punto de partida conceptual a partir de la definición del crítico literario René Wellek. Hay dos elementos que hacen a la literatura ser un arte: su funcionalidad y el medio para expresarse. “Su verdadera función es hacernos percibir lo que vemos, hacernos imaginar lo que ya sabemos conceptual o prácticamente” (Wellek, 1966: 41). Esta función del texto literario se lleva a cabo a través de la palabra y se logra sólo por medio de la descripción; así el lector tiene la posibilidad de imaginar la obra, crear el contexto y construir a los personajes, en otras palabras, la literatura crea un mundo diferente en cada lector, gracias a su connotación. Quizá, justo por eso, la literatura nos acerca bajo diferentes matices a aspectos como la muerte, el dolor, la enfermedad o la locura, los cuales son tratados desde la sensibilidad y el enfoque subjetivo.

Elvira Sánchez Blake¹⁰ apunta a la ambigüedad de la escritura y de la fotografía al configurar la forma de exclusión del “loco” en la novela de Rivera Garza:

La fotografía y el lenguaje funcionan como los mecanismos que acentúan la ambigüedad y la contradicción que da la forma a la escritura de la historia. Mientras que la fotografía manipula la imagen para crear y visualizar la imagen del loco¹¹, el lenguaje refleja las estrategias usadas para controlar a los excluidos de la sociedad. En ambos casos la dinámica de poder y control define la manera como se construyeron los fundamentos de clase, género y nación en México al inicio del siglo veinte (2016).

No es gratuito que en la obra literaria se vea un constante ir y venir a la fotografía, pues las imágenes fotográficas son un medio más de narrar situaciones en la trama, no en vano, en la novela de Rivera Garza, un fotógrafo de locos es también el protagonista que enmarca en sus retratos a la sociedad excluida de su época.

El lector distingue a los personajes y a sus historias a partir de su imaginario porque el lenguaje literario no declara o expresa con total claridad; caso contrario a la fotografía, donde se le presenta una parte de la realidad concreta¹². Lo ambiguo suma en significado, en palabras, y hasta en interpretaciones, pues la imagen describe lo que la palabra sólo escribe y potencia. Ambas artes se constituyen desde sus premisas: *escribir* y *describir* –en este caso la figura del “loco”–. En la novela se escribe para crear una ficción basada en la realidad, de ahí que se elaboren los expedientes, se narren las vivencias de una prostituta, de los internos del manicomio y hasta de los doctores; en la fotografía se describe esa realidad mostrándonos sujetos que están inmersos en un recinto ya sea en actividades específicas o simplemente captados en momentos inesperados.

La palabra por sí sola configura una serie de cuestionamientos o incluso de saberes: “la palabra es, en ese sentido, su ‘otro’, una producción arbitraria y artificial de la actividad humana que fractura la presencia natural porque introduce los elementos artificiales como el tiempo, la conciencia, la historia y la mediación simbólica” (Artigas, 2014: 58). Su

¹⁰ Sánchez Blake estudia la importancia de estas artes enfocándose en lo social, de ahí el que consideramos que el texto pudiera analizarse desde la noción de novela histórica.

¹¹ Como se mencionó en la introducción, no nos centramos en el concepto de *imagen* como lo alude la autora, más bien en la *figura*.

¹² Abunda en ambigüedades; como cualquier otro lenguaje histórico, está lleno de homónimas, de categorías arbitrarias o irracionales, como el género gramatical; está transido de accidentes históricos, de recuerdos y asociaciones; en una palabra, es sumamente “connotativo” (Wellek, 1966: 28).

artificialidad no es un rasgo a delimitar, al contrario, con esto determinamos el valor de la palabra al ser utilizada en la literatura para expresar una serie de historias y emociones.

Si la literatura y la fotografía son signos, comprendemos que pueden trabajar en común teniendo en cuenta su propio lenguaje. Ambos pueden construir preceptos desde sus diferencias considerando un vínculo entre una y otra. Su relación “no se trata sólo de un intercambio de significado sino del intercambio de significados por temas, motivos, escenas y hasta ‘estados de ánimo provenientes de un pretexto y que adquieren forma en un medio distinto’” (Robillard ctd. en Artigas 2014: 59), es decir, no se trata de permutar representaciones, sino de focalizar en arquetipos (la figura del loco) y el contexto (una sociedad mexicana en cambio constante).

Ahora bien, es necesario recalcar la idea de que tanto un fotógrafo como un escritor estructuran realidades por medio del enfoque, el primero mediante la cámara y el otro a través de la palabra. Mencionamos *enfoque* en dos sentidos: según el DRAE la palabra refiere “proyectar un haz de luz o de partículas sobre un determinado punto”, mientras que el segundo concepto alude a “centrar en el visor de una cámara fotográfica la imagen que se quiere obtener”; con estas definiciones comprendemos que el enfoque de Rivera Garza es iluminar por medio del discurso escrito a personajes denominados “locos” que se hallan inmersos en un manicomio donde el ‘haz de luz’ será otorgar a los personajes diálogos, pensamiento y una visión de vida. El enfoque de Horna en sus tomas es la focalización de diversos aspectos corpóreos o del comportamiento de estos sujetos, seres relegados a los que ella dota de protagonismo.

A la interacción entre palabras e imágenes se le llama ‘juego de reflejos’ debido a que la fotografía y la literatura exponen dos miradas, es decir, dos percepciones o distintas apreciaciones sobre un tópico en común, cada una a partir de sus propios elementos. Al respecto, “la palabra escrita es ambigua pero la imagen es el reflejo del mundo donde cada uno vive” (Freund, 1986: 96) esto se ve reflejado en la ambigüedad de la palabra en la novela pues construye varios matices cuando se menciona al personaje del “loco”. En cuanto a la fotografía, Horna enmarca un corte de la realidad para que el espectador deleve a un personaje que, de otra manera, no habría considerado.

Estas artes en conjunto abren nuevos panoramas dentro de los estudios literarios comparados, pues enfocan al “loco” para humanizarlo y mostrar ciertas libertades dentro de

su encierro en el manicomio. Es posible integrar ambas expresiones en un universo comunicativo porque transmiten un mismo tema (locura) desde una figura en particular que es el “loco”. Por medio del lenguaje escrito y del lenguaje visual conoceremos a aquellas personas que se mantuvieron ocultas y en la descripción de lo marginado radica la figura transgresora del “loco”.

1.2.1 El “loco” desde la realidad de un hospital psiquiátrico

“Imagínese, este lugar tan lejos de la historia y tan lleno de historia”.
Cristina Rivera Garza

Ya que el manicomio funge como escenario de la serie y la novela, es importante empezar el análisis desde esta perspectiva. Veamos, todo personaje se desarrolla en lugares y contextos específicos; el “loco”, por ejemplo, demanda un lugar dónde situarlo y sitiarlo. Al delimitar su existencia fuera de la sincronía social, el manicomio surge como un lugar donde se le recluye. Dentro del manicomio se manifiestan historias, pero no sólo eso, también se representan personajes, Kati Horna y Rivera Garza se apoderan de estos personajes y los plasman en sus obras.

El espacio donde los protagonistas se enmarcan es el Manicomio General La Castañeda, pero claro que hay diferencias entre ellas, por un lado, la encomienda que se le hace a Horna en la serie ‘La Castañeda’ estaba meramente relacionado con el fotoperiodismo. Por otro lado, Rivera Garza construye una ficción dentro del recinto; a pesar de estas diferencias representarán el arquetipo de la figura del “loco”.

Ambientada en la Revolución Mexicana y años subsecuentes *Nadie me verá llorar* aborda la historia de una mujer llamada Matilda Burgos diagnosticada como enferma mental que se establece en ‘el pabellón de tranquilas’ dentro del manicomio durante varios años. Además, se narra los sufrimientos que vivió desde niña y todas las ‘peripecias’ por las que pasó a lo largo de 73 años, entre ellos relatos de infancia, la nueva vida con sus tíos y los múltiples trabajos que consiguió en la ciudad de México para sobrevivir. Dentro de la novela también se desarrolla la historia de Joaquín Buitrago, fotógrafo interesado en conocer aspectos estéticos de la locura dentro del manicomio por medio de la fotografía.

Además de ser el espacio donde los locos son recluidos, también es el sitio que a partir de la mirada social adjetiva a quienes ahí se encierran. Para poder comprender el papel que juega el manicomio referimos el concepto de heterotopía propuesto por Foucault, este concepto lo define a partir del reconocimiento de un lugar o estado desplazado o que resulte extraño para cierto tipo de personas. Podríamos considerarlo como un juego de roles porque ‘yo’ sujeto me entiendo en una sociedad, pero al no comprender al ‘otro’ es necesario colocarlo en un sitio donde comparta condición con sus iguales. En el momento de detectar un espacio para encontrar al “loco” –en apariencia inadaptable– entendemos que el manicomio es una heterotopía¹³, es decir, una institución que refugia al “loco”, diferenciándolo de los cuerdos.

El manicomio visto desde lo heterotópico es un lugar donde al “loco” no se le reconoce socialmente, pero en el entorno del recinto es comprendido tanto por quienes lo diagnostican, como por los demás internos. Es por esto que el manicomio es un espacio social que tiene sus propias condiciones, reglas y funciones, pero también es un espacio que tiene un propósito claro y específico:

[...] en relación con los demás espacios, tienen una función, la cual opera entre dos polos opuestos. O bien desempeñan el papel de erigir un espacio ilusorio que denuncia como más ilusorio todavía el espacio real, todos los lugares en los que la vida humana se desarrolla. Quizá es ese el papel que desempeñaron durante todo el tiempo los antiguos prostíbulos, hoy desaparecidos. O bien, por el contrario, erigen un espacio distinto, otro espacio real, tan perfecto, tan exacto y tan ordenado como anárquico, revuelto y patas arriba es el nuestro. Ésa sería la heterotopía no tanto ilusoria como compensatoria [...] (Foucault, 2009: 5).

El manicomio se construye por la segunda postura definida puesto que se configuró alejado de su entorno real y social, sin embargo, creó su mundo particular, su visión del contexto, por eso Foucault lo llama “la heterotopía tanto ilusoria como compensatoria”, porque puede existir en el imaginario de un tercero, pero también implica el equilibrio de una sociedad. En síntesis, el “loco” es excluido dentro del manicomio “bajo el diseño de obras arquitectónicas que se realizaban para sanear, mejorar, modernizar y dar una nueva imagen

¹³ Existen diferentes tipos de heterotopías, por ejemplo, aquellas personas que viven un proceso de cambio como los adolescentes o las embarazadas, están dentro de la heterotopía de crisis. Por otro lado, existe la llamada heterotopía de desviación: “es decir, aquella que recibe a individuos cuyo comportamiento es considerado desviado en relación con el medio o con la norma social. Es el caso de las residencias, las clínicas psiquiátricas” (Foucault, 2005: 4).

del país” (Monroy, 2017: 195). De este modo, sin tener que pensar en él, las personas podían continuar con su vida. Foucault también comenta la función específica de su existencia:

El asilo¹⁴ debe formar parte ahora de la gran continuidad de la moral social. Los valores de la familia y del trabajo, así como todas las virtudes aceptadas, reinan en el asilo. El asilo reducirá las diferencias, reprimirá los vicios, borrará las irregularidades. Denunciará todo aquello que se oponga a las virtudes esenciales de la sociedad: el celibato [...] la depravación, la inmoralidad [...] y la pereza [...] (1998: 238).

Se trata de una visión social, donde la misma colectividad demanda un lugar para mantener el orden. En general, las personas que ‘no encajan’ en una sociedad según las normas vigentes, son relegadas y ubicadas en otro espacio que no ponga en peligro la normalidad, generalidad que alcanza a La Castañeda en lo particular¹⁵. Si bien Foucault comenta que al principio se trataba de encerrar a las personas, también alude a la organización de la locura dentro de este espacio: “el encierro proponía impedir la mendicidad y la ociosidad, como fuentes de todos los desórdenes” (1998: 55). Para el “loco” el manicomio es comprendido como el sitio donde existe desde su propia conciencia, mientras que, para el hombre razonable, a partir de su mirada transgresora; sin embargo, dentro de esa sociedad resalta el papel de Kati Horna pues al “acercarse al acontecimiento, acercarse lo bastante como para verlo en primera persona, próximo y sin intermediarios, parece garantía para ocupar el papel privilegiado de testigo: el que, al estar allí, ve más, conoce la realidad como ocurre de veras y la congela” (de Diego, 2013: 64). En efecto, ella se convierte en testigo del acontecimiento de manera que enmarca a los internos del manicomio y a diferencia de la sociedad, lo hace a partir de la sensibilidad, por eso “congela” la mirada de un individuo, enfoca los movimientos, los rasgos corporales e incluso, resalta el sufrimiento de sujetos incomprendidos por la sociedad.

Una heterotopía puede establecerse o perecer en un contexto determinado, la idea de heterotopía la constituye un conjunto de personas: “todas las heterotopías son construidas por las sociedades, digamos ‘conscientemente’, como parte de las mismas para poder pensarse

¹⁴ Foucault también alude al manicomio como ‘asilo psiquiátrico’.

¹⁵ Entendemos que el manicomio real no es el que refiere la novela, pues el espacio ha sido ficcionalizado por Rivera Garza y pasado por la mirada fotográfica en el caso de Horna, quienes no hablan de La Castañeda como tal sino de su mirada sobre La Castañeda. No obstante, no podemos olvidar el marco histórico y cultural sobre el que se asienta este célebre manicomio, sobre todo porque desde ahí se construye en parte el interés de retratarlo literaria y fotográficamente por ambas autoras.

como homogéneas y cohesionadas. Los mecanismos de construcción de la otredad son artefactos netamente culturales, que nos hablan de la historia de las interrelaciones entre distintos grupos de seres relevantes para una cultura” (García Alonso, 2014: 338). El manicomio formado de manera “consciente” por una colectividad refiere a las articulaciones de una sociedad donde estaba presente el juicio moral y físico de una persona. “La descripción que hace Foucault del asilo psiquiátrico y de la experiencia moderna en general es la de una negatividad que aísla al loco y lo encierra para interiorizar su culpabilidad social” (Abeijón, 2017: 18). Vemos dos puntos clave para entender que el manicomio funciona a partir de agentes sociales, pues la sociedad los rechaza, pero también los hace partícipes de un mundo nuevo, con reglas nuevas y comportamientos que son condicionados para que se pueda reintegrar a estos sujetos en la vida cotidiana y siga su curso.

El punto de partida para (re)configurar al “loco” se da con la creación del Hospital General en París, porque en este lugar se hace del trabajo la solución a la gran problemática de la locura: “todos aquellos que portaban la bandera de la *sinrazón*, entre ellos, criminales, prostitutas, mendigos, librepensadores, blasfemos, homosexuales y locos, claramente los diferentes y peligrosos eran obligados a trabajar a fin de contrarrestar un modo de vida basado en la ociosidad, totalmente opuesto al espíritu burgués inspirado en una exaltación de valores como el esfuerzo y el trabajo” (Sacristán, 2009: 172). Se creía que el trabajo en diferentes actividades podía ocupar la mente de los “locos” y así se convertirían en ciudadanos de bien. Pareciera que la medicina no es suficiente, por eso se busca la manualidad como una vía alterna para reacondicionar la mente del “loco”. En este sentido, en la novela se menciona algunas actividades que se realizaban en diversos talleres: “Hay talleres donde los hombres fabrican ataúdes y alfombras sin agujerarse las manos con clavos y sin cortarse las venas. No reciben sueldo. Las mujeres lavan los uniformes azules hasta dejarlos desteñidos y, en los talleres de costura, hacen rebozos y sarapes, remiendan camisas, sábanas raídas” (Rivera Garza, 2016: 45)¹⁶. En efecto, la creación de los talleres significaba inundar la mente de los internos con diferentes labores, pero no sólo eso, la investigadora Rebecca Monroy menciona que la creación de talleres o el trabajo que realizaban los internos era una herramienta de ayuda y sólo en ocasiones los internos recuperaban la cordura:

¹⁶ Todas las referencias que se hagan de la novela son de la misma edición, por lo tanto, de ahora en adelante sólo se especificará el número de la página.

Hay en La Castañeda bastantes locos con diversas tendencias artísticas; unos cultivan bellamente los jardines del manicomio, otros se manifiestan como verdaderos artífices en los talleres de la casa, especialmente en los de tallada, tapicería y tejidos, etc. Algunos de estos locos amantes del arte recobran la razón; otros mueren sin ella, pero sin perder su raro talento para ejecutar las más acabadas obras de arte (Bustamante cit. por Monroy 2017: 210).

El arte se convierte no sólo en una cuestión para observar y contemplar, es un agente transformador de mente y cuerpo; de ahí que se le diera un peso importante dentro del manicomio, donde el arte era un artilugio de aprendizaje y, además, de renovación en los pacientes. Además de la intención de infundir el arte o crearlo dentro de las puertas del manicomio, éste tenía que cumplir con las características de un recinto arquitectónico adecuado para que pudiera llegar el mensaje que se tenía previsto: progreso. De ahí que surjan la creación de talleres y espacios para la agricultura, de manera que todos los individuos cumplieran con un rol determinado.

La Castañeda, por su parte, insertado en un polémico momento social de México, se instaure como parte del gran progreso de la nación. Rivera Garza menciona en su texto dedicado al manicomio que: “El mensaje que enviaba a la sociedad era el de un futuro prometedor en el cual el aislamiento de los enfermos impediría el contagio biológico y moral de los ciudadanos sanos, con lo cual se garantizaría un progreso continuo y saludable para México” (2015: 25).

En la sociedad no había lugar social para los hombres y mujeres desviados a quienes se atribuían características perversas

Pobres y de piel oscura, los inmigrantes pronto se convirtieron en una fuente de preocupación entre los diseñadores de la ciudad y los comentaristas sociales, para quienes sus características étnicas, sus orígenes de clase y sus estilos de vida no sólo representaban la antítesis de la modernización sino también una amenaza social [...] para controlar a miembros potencialmente peligrosos de la sociedad [...] los criminales, las prostitutas, los alcohólicos y los enfermos mentales (Rivera Garza, 2015: 40).

Las personas consideradas peligrosas eran ubicadas dentro del recinto. Dependiendo de la enfermedad del paciente se categorizaba a los internos por medio de gradaciones y se mantenían en zonas específicas. Es por eso que el estamento más afectado era el de la clase baja, estas personas representaban el “peligro” inminente de una sociedad que, buscando el progreso continuo, no atendía el problema de raíz y optaba por encerrarlos.

Tanto para Foucault como para Rivera Garza, el manicomio tiene un peso social, moral y de ‘educación’, ejemplo de esto es el siguiente párrafo que destaca en la novela:

El manicomio es una ciudad de juguete. Tiene garitas, calles, enfermerías, cárceles, viviendas. Hay bullicio y riñas, tráfico de cigarrillos y estupefacientes, intentos de suicidio [...] Hay poetas escribiéndole a Dios, mecánicos, farmacéuticos, policías, ladrones, anarquistas que han renunciado a la violencia. Ocurren historias de amor. Melancolía callada. Clases sociales. Desesperación que se expresa en gritos. El dolor nunca se acaba” (45) .

Dentro del manicomio había un mundo propio, personalidades distintas, una variedad de problemas sociales y hasta de ideologías. Este trío era percibido de forma inherente: “la locura, el loco y el manicomio” de manera que se convierte en un problema de inadaptación social; es una cuestión donde se involucra la moral, la ética y las buenas costumbres. Pero no sólo esto, la novela da cuenta de enfermos, doctores, fotógrafos, visionarios, músicos y escritores que dentro del manicomio tienen voz, aunque nadie los quiera escuchar; donde los locos pueden ‘ser’, aunque nadie les preste atención; donde pueden expresarse a pesar de que sus ideas sólo se documenten en expedientes. Es así como el manicomio delinea al personaje desde su comportamiento, profesión y oficio:

[...] hombres y mujeres muy reales del México de principios del siglo XX. Lejos de cualquier estereotipo, estos hombres y mujeres de carne y hueso intentaron articular, a veces de forma veloz y abrupta, y a veces entre tartamudeos y repeticiones interminables, su experiencia humana con el padecimiento mental. Las historias en las cuales esa experiencia corpórea y espiritual vivió y vive, se convirtieron desde entonces en el punto de partida hacia donde este libro se propuso, y se propone, llegar: las narrativas que, juntas a pesar de conformar una unidad difícilmente armoniosa, hicieron que la locura de principios de siglo XX pudiera llegar a ser ininteligible para el observador contemporáneo (Rivera Garza, 2015: 14).

Acercarse a informes o expedientes de La Castañeda le dieron pauta a la escritora para conocer la experiencia humana y, en consecuencia, tuvo la oportunidad de comentar más allá del ámbito histórico acerca de esas vidas encerradas. Es curioso que a este estudio lo considere el “hermano siamés” de su novela y, a su vez, sea una caracterización de personajes envueltos en historias, infortunios y situaciones disímiles: “*Nadie me verá llorar* es también esta colección de narrativas dolientes, aunque enunciadas de modo enigmático” (Rivera Garza, 2015: 12).

No debemos perder de vista que, al estar basada en documentación histórica, mucho de lo que acontece en la novela es un posible reflejo de la realidad de ese periodo, la novela ejemplifica los años revolucionarios de la década de 1910, además nos presenta algunos aspectos sociales y culturales bajo el precepto de “modernidad”, periodo de afrancesamiento y cambios culturales. Recordemos que la novela de Rivera Garza es el fruto de su tesis doctoral donde aborda la historia de La Castañeda.

Horna y Rivera Garza toman de su realidad histórica el recinto y los personajes para así transformarlos y sacarlos de la oscuridad. En el lado de la fotografía la serie ‘La Castañeda’ refiere un ámbito poco apreciado en la sociedad de ese entonces. “Sobre La Castañeda o los divertimentos en la penitenciaría [...Horna] deja ver una diversidad temática que no se queda únicamente en lo desolado, sino apuesta aún más por lo esperanzador y la simple cotidianeidad de la vida apacible” (Rodríguez, 2013: VI), y, en efecto, gracias a esta serie conocemos las pautas sobre la configuración del “loco” y, a su vez, comprendemos los pormenores de la vida social dentro de un recinto único.

Al ser una encomienda para la revista *Nosotros*, es interesante que se inserte bajo la línea del fotoperiodismo (cuyo objetivo era informar) aunque al retratar individuos más que al manicomio, puede pensarse que más allá de una imagen informativa, lo que Horna buscaba era (como en muchas de sus fotografías) el reflejo de una realidad vista con los ojos del artista. Es cierto que desde la creación de las fotografías se clasificaron bajo el denominado fotoperiodismo, pero también es cierto que 70 años después vemos significaciones múltiples en cada una de las tomas, es decir, la connotación artística nos permite interpretar las tomas más allá de la imagen unívoca de un hospital psiquiátrico, de ahí que antes de responder al qué, cómo, cuándo o dónde (cuestiones típicas de un medio informativo) Horna se centre en detalles que podrían parecer insignificantes para un periódico, como por ejemplo, la mirada de un interno o los movimientos de otro.

Monroy¹⁷ destaca la mirada artística de Horna:

Estamos hablando de una lectura externa a la imagen, al detectar el momento de su producción, el entramado sociocultural de la mirada que la produjo y de quien la recibió o encargó. Evaluar esas tareas de la fotografía y las miradas que se dirigieron con el ojo cíclope de la cámara hacia “La Castañeda” permite

¹⁷ Habla de la fotografía como si fuera un protocolo, tiene un antes, durante y después, al principio notamos el contexto de las tomas, enseguida la visión de un loco a partir de un lente y luego, cómo repercute una fotografía en el ámbito histórico de un país. Lo interesante es que este procedimiento se precisa en un lugar: La Castañeda.

comprender cómo ha sido visto el paciente: “orate”, “insensato”, “demente”, “agitado”, “furioso”, “enfermo disruptivo”, como se le solía llamar. También permite detectar si hay modificaciones en la visualidad de la época, tanto del fotógrafo como de quien encargaba las imágenes, a partir de observar los cambios políticos, administrativos y terapéuticos en cada momento histórico (2017: 186).

Es clara la visión de encerrar a aquellas personas que se consideran peligrosas pues “para poner en orden la sociedad mexicana [la institucionalización] opera necesariamente como un sistema disciplinario [...] que al mismo tiempo genera los casos anormales y caóticos que amenazan la incuestionable agenda de la modernización del país” (Park, 2013: 66). El manicomio se creó por una cuestión de orden y progreso. Mismo progreso que se ve cuestionado por la sociedad en la novela:

Quando hubo que volver a pensar en el futuro del país, en la formación de nuevos ciudadanos, los locos y los vagos regresaron sin dificultad alguna a los aposentos de las discusiones intelectuales, los salones de clase y la política. Las imágenes de sus rostros desencajados, el olor de su ropa sucia y el abismo de sus vidas se convirtieron en materia de amena conversación entre legos y especialistas [...] El terror de verse amenazados y el placer de saberse distintos (117)

En esta última frase encontramos una dicotomía interesante que refleja el pensamiento de la gente que no era señalada, si se atrevían a cuestionar sobre el regreso de los locos a la vida cotidiana entonces se conminaban a tales personas, así, conforme la sociedad se desarrollaba era más y más común poner a los locos en tela de juicio y encerrarlos. En *Nadie me verá llorar* se observan personajes que giran en torno a este lugar, no apuntamos meramente a internos como Matilda; también referimos al doctor Oligochea, encargado de los asuntos principales del manicomio, sede desde la que busca ubicarse hacia un futuro mejor. Y también referimos al propio Joaquín Buitrago, embelesado con una interna y con su propio trabajo fotográfico dentro del manicomio.

A los personajes de la novela se les aliena en el manicomio, son desposeídos de sus principios al negarles su voz fuera del recinto, por eso son encerrados y al no haber voz, queda el silencio. Para muchos, al menos en el mundo occidental, el silencio tiene una connotación negativa, en el texto “El lugar del silencio en el proceso de la comunicación”, Rosa Mateu considera el silencio una cuestión de temor: “una muestra [negativa] de ello la encontramos en su paulatina deshumanización y en el miedo que sentimos hacia él en un mundo que prioriza la imagen, la máscara” (2001: 21). Si consideramos que se encierra al loco por una mirada que categoriza, se le quita el derecho a valerse por medio de su palabra

—quizá como lo menciona Mateu— por miedo a ser juzgado nuevamente y caer en un ciclo sinfín. Ya lo dice el refrán popular “el que calla otorga” y es entonces cuando la persona que lo encasilla no le da oportunidad al loco de hablar, por eso su destino fatídico y por eso, su renuncia a pertenecer o, al menos, a defender sus derechos frente a la sociedad.

Este recinto, además de configurarse como el resguardo de los locos, parece cumplir con otra razón social dentro de la novela:

La calle, los prostíbulos y los manicomios se convierten de igual modo en espacios e instituciones de control social, bajo la legislación salubrista en el México Porfiriano y en los albores de la post-revolución. Sin embargo, la novela, al otorgarle protagonismo al personaje del paciente —esto es, a través de su palabra, pensamientos y trayectoria de vida—, se permite interpelar el conocimiento médico de la época, para formular una crítica hacia la arbitrariedad de los diagnósticos y los tratamientos que esta ciencia realiza, que son a la vez la base misma de su existencia y sentido (Sy, 2015b: 138).

En efecto, la obra alude a la medicina como un medio de crítica pues encontramos características de esta ciencia que se contraponen; entre ellas se encuentra la representación del doctor Eduardo Oligochea, los expedientes médicos, la organización de los pabellones, el personal del manicomio; a pesar de estas consideraciones la medicina se ve rebasada por los locos, es decir, los encargados no tenían el poder ni el control sobre los internos; había tanto bullicio y alteraciones que la ciencia médica no podía controlar; basta con mencionar uno de los expedientes de la interna Lucrecia Diez de Sollano, “[...] fuera de sus ataques de dipsomanía, los cuales siempre ha procurado explicar como resultado de sus penas morales, parece una persona normal; pero un estudio más atento hacer ver que hay un estado crónico de subexcitación maniaca más psíquica que motriz” (100). El verbo copulativo ‘parece’ indica una característica que sólo liga al sujeto (Lucrecia) con el adjetivo que le otorgan (normal), sin embargo, no es una acción que podamos asentar; se habla de la posibilidad de asemejarse a otra cosa, es decir esta aseveración no está argumentada por la medicina, simplemente el médico se “deja llevar” por lo que ve a simple vista de la paciente. Más adelante de esta descripción encontramos el nexos adversativo ‘pero’ el cual quiere ‘reajustar’ algo que no se dijo con certeza, de ahí que después se mencione el “estudio”. En todo el expediente hay frases que resaltan como “su sensibilidad al tacto y al dolor es un poco exagerada” (101), aunque este tipo de afirmaciones no pueden darse por sentadas en un expediente médico donde no se aceptan juicios, sólo se analiza a ese enfermo.

Aunque la designación de “loco” deriva de perder la razón, la corporalidad del paciente también deja ver los estragos físicos alrededor de alguien que no está en su sano juicio, por lo que el descuido personal, pérdida del apetito o sueño, golpes o heridas provocadas suelen traer como efecto un aspecto enfermizo. Y es que la nominación de enfermo mucho tiene que ver con la apreciación corporal (pues en este marco se perciben los estragos de la enfermedad), de ahí que el cuerpo comunique tanto en el caso de una enfermedad.

En *Antropología del cuerpo* David Le Breton estudia la constitución del cuerpo en dos épocas históricas, Edad Media y Modernidad, ahí remite a la idea del cuerpo como un ente social pero también se refiere al entendimiento de la condición humana por medio del cuerpo; es decir, en la idea sobre la comprensión del cuerpo separado del ente ‘yo’. Precisamente en uno de los capítulos de su estudio, analiza el papel que juega la medicina al diagnosticar a un sujeto, considerando que “el saber anatómico y fisiológico en que se basa la medicina consagra la autonomía del cuerpo y la indiferencia hacia el sujeto al que encarna (1990: 168)”; como una ciencia, la medicina se encarga sólo del ámbito corporal, de ahí que el diagnóstico de la interna Lucrecia Diez de Sollano se base en “ataques”, “penas morales”, “parece una persona normal”, características que aluden a su comportamiento y, por lo tanto, se le enjuicia y debe ser encerrada en un lugar donde no manifieste estas actitudes.

En este mismo tenor, Le Breton afirma que “el hombre, con una identidad propia, ocupa un lugar anónimo en este edificio de conocimiento y de acción” (1990: 170), refiriéndose al edificio como la ciencia de la medicina. Es interesante el papel que le aporta a la personalidad del sujeto frente a una ciencia preocupada por la anatomía del humano; un ejemplo de esto se presenta con la interna Imelda Salazar planteada como un personaje en constitución de “loca” porque su cuerpo lo indica:

hay terror y esperanza en sus ojos, determinación en las palabras que pronuncia a los oídos del aire [...] la impureza viene de afuera. La cadena de los rezos aumenta, el volumen de su propia voz se vuelve agudo como el grito de los delfines en el mar [...] lo único que puede tocar sin verse contaminada por la impureza de la sociedad es la piel sarnosa del perro que, mientras le lame los rasguños de la mano, le devuelve la paz (95).

Sus procesos naturales se ven transgredidos por su cuerpo físico, como si su locura estuviera sólo en lo corporal, en su voz, en lo que pronuncia o en sus ojos; pero, analizar el pensamiento del Dr. Oligochea cuando la diagnostica permite identificar el rol que juega la

medicina dentro de un recinto donde impera el desorden mental; por eso, como la observa en tanto médico, no entiende qué está pasando por su cabeza, y luego: “Adentro. Timidez. Voces apenas audibles. Ojos mirando el suelo. «¿Sabes por qué te encuentras aquí?» «Sí.» [...] Eduardo no encuentra modo alguno de controlar su prisa, esa actitud de mujer con una larga lista de cosas por hacer durante el día. «Quiere que le cuente la historia de mi vida, ¿verdad?» (97). La interna es la que pone en evidencia el papel del médico, por algo la utilización del adjetivo “timidez”, porque la figura del “loco” se sobrepone ante el hombre de ciencia.

Esta visión de la enfermedad sólo puede llevar a que el enfermo se abandone, pasivamente, en las manos del médico y espere que el tratamiento haga efecto. La enfermedad es algo distinto a él: el esfuerzo que pueda hacer para curarse, la colaboración activa no se consideran elementos esenciales. *El paciente no es llevado a preguntarse sobre el sentido íntimo del mal que lo aqueja, ni a hacerse cargo de él.* Lo que se le pide, justamente, es que sea paciente, tome los remedios y espere los efectos (Le Breton, 1990: 170. Las cursivas son mías).

Justo lo que hace el Dr. Oligochea es lo contrario a lo que alude Le Breton: el doctor debe cuestionar a Imelda Salazar para entenderla como una interna más dentro del manicomio ya que sus procedimientos no habían funcionado hasta ese momento, por eso tiene que verificar por medio del habla la situación en la que se encuentra la interna. Pareciera entonces que el científico queda rebasado por aquellos individuos que diagnostica.

La visión de la medicina es importante porque, por un lado, Rivera Garza expuso una realidad que fue rebasada por la heterotopía del manicomio, donde, en efecto, todo era promesa, pero en el interior no se tenía la certeza de actuar de manera correcta ni mucho menos de atender de forma adecuada a los internos. “La preocupación por el lenguaje en la novela de Rivera Garza se inclina en poner en duda la calidad de su precisión en la ciencia, concretamente en la psiquiatría, cuyo léxico aún era incapaz de designar las afecciones mentales y orientarse adecuadamente en la interpretación de las manifestaciones verbales de la locura [...]” (Negrete, 2013: 98). La autora quiere demostrar dos cosas: que la medicina aún no era la “gran” ciencia, y que el arte, aun en la subjetividad, es más contundente.

Aunado a esto hay que recordar el contexto donde se desarrolla la novela porque se ve afectado por la revolución mexicana y entonces “La Castañeda pronto se convirtió en un establecimiento altamente heterogéneo que cumplía funciones variadas e importantes: una cárcel improvisada para borrachos y vagabundos, un centro de beneficencia donde los pacientes desposeídos encontraban servicio de custodia y un establecimiento de salud donde

los médicos prestaban más atención a los casos que ellos consideraban prometedores” (Garza: 2015: 26); de manera que se trataba de diagnosticar a todo tipo de personas que llegaban al recinto con la intención de que estas personas no interrumpieran las actividades modernas del país.

La ciencia en su rigurosidad y exactitud no permite sensibilidades, en cambio, el arte es connotativo, por ende, es el mejor medio para comprender –metafóricamente– situaciones difíciles; ya lo menciona Mukarovsky: “El arte es capaz de caracterizar y representar una época determinada mejor que cualquier otro fenómeno social” (1977: 67). El arte es perdurable, trasciende la historia; en cambio, la ciencia debe actualizarse conforme el paso del tiempo, con nueva tecnología o nuevos descubrimientos; una concepción del loco desde la ciencia corre el riesgo de ser olvidada rápidamente, no así la figura del “loco” en discursos artísticos que devela la cara humana de esos individuos que la ciencia ocultó.

Recordemos el papel que tuvo el doctor Oligochea dentro del manicomio, él está en La Castañeda porque sabe que, si tiene experiencia, el mismo manicomio lo puede catapultar hacia un mejor futuro, pero sólo existe en su pensamiento porque en su constitución es un personaje que se resigna a su imaginación:

niño aplicado en los primeros pupitres de la escuela primaria. Joven de trece años atormentado por el temor de Dios. Estudiante de medicina con beca del gobierno y con ambición. Las voces se le cuelan por todas las hendiduras del cuerpo y ahí se quedan, dentro [...] para olvidarse de todo piensa en un mar azul, en el futuro que lo espera del otro océano vestido de negro y decorado con medallas de honor sobre el pecho (102).

Preparado en conocimientos y estudios, no está capacitado para lidiar con los internos, por eso busca el olvido y desde su interior crea el futuro que anhela. “Después se ríe, siempre acaba por reírse de sí mismo cuando está solo y nadie lo observa y nada de lo que hace tiene sentido” (102). Es el discurso de un doctor que busca la utopía en el lugar menos conveniente, en pleno contexto revolucionario; aún más, Oligochea sabe que tiene que desempeñar bien su trabajo pues su profesión es la representación del progreso. Rivera Garza advierte sobre este punto que “la ciencia y la creación literaria confluyen definitivamente, se puede decir que en un contexto interdisciplinario. Lo importante de ese continuo diálogo entre distintas disciplinas, es que permite que tus preguntas sean mucho más amplias y que consideres interrogantes desde distintos puntos de vista” (ctd. en Paz, 2014). La misma autora de *Nadie*

me verá llorar establece la relación existente entre el discurso contradictorio de la ciencia, por eso presenta a un erudito estancado en sus pensamientos y aspiraciones.

Es justo por el discurso médico insertado en el discurso literario (la contraposición de la ciencia dura vs. la narrativa) que podemos preguntarnos ¿el loco supera este espacio de exclusión? Para Jungwon Park: “El manicomio, entonces, crea las mismas ‘enfermedades’ que pretende ‘curar’ en pacientes atrapados y cada vez más sin salida y sin soluciones” (2013: 60). Rivera Garza, por ejemplo, crea personajes a través de los cuales da a entender que La Castañeda engulle hasta a los cuerdos, no en vano el doctor del manicomio está en una encrucijada pues sabe que el único lugar a donde sus pacientes y él pertenecen es el manicomio. La medicina o la salud física no son armas contra la locura, por eso los heterogéneos individuos que Horna fotografía son otra manera de comprender al manicomio como la tierra de nadie, como la contención imposible de una mente perdida, el movimiento corporal y el dolor. Tierra de nadie a donde, no obstante, arriba la cámara fotográfica – ficcionalizada de Joaquín o real de Horna– para explorar a quienes la habitan aun sin quererlo.

A través de este recorrido reconocemos entonces la función que desempeña La Castañeda como marco para los personajes retratados, hacia ellos vamos ahora, pero antes de ver al “loco” dentro del manicomio, entendamos simbólicamente a quiénes habrían estado detrás de sus paredes si un diagnóstico a tiempo hubiera llegado, como es el caso de los hermanos Burgos.

Capítulo II. Realidad marginada: la figura del “loco”

“Los esperanzados recordaban. Los desesperanzados querían olvidar”
Cristina Rivera Garza

“Loco no es el que ha perdido la razón, sino el que lo ha perdido todo, todo, menos la razón”
Gilbert Keith Chesterton

2.1 La figura del “loco” en *Nadie me verá llorar*

Considerando la locura como un trastorno¹⁸ reconocemos a una persona representativa que padece este estado, por lo tanto, al preguntarnos ¿qué es un loco?, ¿qué hace *al loco* estar

¹⁸ Tomaremos en cuenta la definición de trastornar: “perturbar o alterar el funcionamiento normal de la mente o la conducta de alguien” (Real Academia Española. Diccionario de la lengua española, 23ª ed. [Versión 23.4

loco?, ¿cómo padece este trastorno? encontramos un común denominador, en estos dos discursos el “loco” es el centro y el sujeto de la situación, y muchas veces es denominado como ‘paciente’, ‘enfermo’ o ‘trastornado’. En el caso de la novela a los internos se les denomina “enfermos”.

Como la intención es conocer de qué forma el enfoque o la mirada ficcional de Rivera Garza constituye al arquetipo del “loco” aludimos a la categoría de personaje acorde con la definición de Helena Beristáin, quien lo llama “actor” y, establece que “el estatuto de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y actos de habla, su entrada en escena, su hábitat y la nomenclatura que lo designa [...] (1995: 28). Quiere decir, entonces, que las circunstancias y diferentes facetas de un personaje, lo definen. Consideramos pertinente basarnos en estas cualidades que le atribuye Beristáin a la definición de personaje, pues de esta manera podemos referirnos al “loco” desde una construcción literaria en donde la razón de la sin-razón prepondera tanto en el ‘ser’ como en el ‘hacer’ de los personajes a tratar.

Al existir muchas connotaciones de la figura del “loco” debemos hacer hincapié en que en la época de La Castañeda la mayoría de la sociedad definía al “loco” a partir de su comportamiento, sus ropa comunmente hechas jirones y la manera descontrolada de hablar y actuar. Hay dos personajes que, sin ser protagonistas de la novela, son interesantes porque demuestran aquellas conceptualizaciones que se hacen de la figura del “loco” desde lo cotidiano, es decir, los juicios que realizan los mismos actores que lo nombran.

El primero de ellos es Santiago. El padre de la protagonista se vuelve loco para decir la verdad, para sincerarse de aquello que todo el pueblo sabe, pero no quiere reconocer:

En la punta del palo, treinta y cinco metros por encima de sus cabezas, Santiago Burgos danzaba como loco y, a pleno pulmón, repetía las imprecaciones que la familia y la comunidad papanteca sólo le habían escuchado en los momentos más tórridos de su dipsomanía. El gobierno tenía la culpa de todo. El beneficio tenía la culpa de todo. [...] Las compañías de petróleo tenían la culpa de todo [...] Su estado era deplorable [...] Manchas de vómito y orines formaban lagos percutidos en su ropa de manta. Santiago les informó a gritos del proceso por el cual se concentraron ciento treinta mil hectáreas de tierra en siete haciendas (87).

en línea]. <<https://dle.rae.es>>). Con base en esta definición trabajaremos bajo la premisa donde se considera que la locura es un trastorno debido a que modifica ciertas características de una persona.

Santiago no sólo se configura a partir de lo que declara, sus características físicas también lo encasillan como loco, por eso se menciona el aspecto de sus ropas, lo que enuncia y aquello que grita desesperado. Santiago se sincera con el pueblo y así se libera de las ataduras. Por eso la locura es “la forma más pura del *quiproquo*¹⁹ toma lo falso por lo verdadero; la muerte por la vida, el hombre por la mujer” (Foucault, 1998: 42). El “loco” se arriesga a decir lo que el resto de la sociedad –conmocionada por el escándalo– no se atreve. Cuando la sociedad ve cómo alguien no encaja en los estándares de normalidad porque está fuera de lo establecido, lo más simple es denominarlo “loco”.

Para aclarar estos aspectos de cómo la sociedad percibe a un “loco” es importante mencionar las ideas del criminólogo Cesare Lombroso (1835-1909) citado por el historiador Marco León:

De acuerdo con su obra principal, *El hombre delincuente* (1876), y con lo expuesto por sus seguidores y críticos, Lombroso partía de la misma premisa que los antropólogos raciales, es decir, que las características físicas tales como la longitud, la forma del cráneo y los rasgos faciales determinaban las diferencias culturales y psicológicas. Como otros contemporáneos, pensaba que los blancos eran superiores a otras razas por herencia, usando un modelo evolutivo gradual, tomado principalmente de Charles Darwin, para explicar tal argumento. Consideraba que los africanos eran los humanos originales, pero luego la especie había sufrido un inevitable desarrollo ascendente, de negro y pardo a amarillo y blanco. Dichos desarrollos raciales eran paralelos al curso de la civilización, e iban desde lo primitivo a lo moderno, pero tales logros sufrían el ataque de la reversión biológica, pues en ocasiones dentro de la población general aparecían individuos atávicos cuya conducta salvaje e irracional los apartaba de la norma evolutiva” (León, 2014: 34).

Santiago Burgos puede insertarse, en palabras de León, en “un individuo atávico”, debido a que al tener un pensamiento diferente al de la sociedad debe ser apartado de una evolución que va al mismo ritmo de la civilización. Lo más interesante en las ideas de Lombroso es la configuración del “loco” por medio de sus características físicas; de esta forma estamos frente a un personaje rechazado de su sociedad por cómo se ve y no necesariamente porque padezca un trastorno o enfermedad. Santiago Burgos como personaje narratológico estaría constituido bajo estas ideas evolutivas, de ahí que Rivera Garza aluda a lo que “grita” a la sociedad y en sus vestimentas.

¹⁹ Se toma esta palabra entendida como la locución latina, que se define: “algo por algo”.

El encasillamiento depende mucho de la conducta, es decir, la forma de responder a diversas situaciones cotidianas. La conducta es un factor que influye mucho en cuanto a ser desplazado o (re)integrado a una sociedad, esto se ve presente en lo que se denomina *darwinismo social*:

La teoría darwiniana consiste en una ratificación pero a la vez en una integración y sistematización [...] Darwin aceptó el principio de la desproporción existente entre la multiplicación de los seres vivos y los medios de subsistencia, este hecho produce una lucha por la vida y esta lucha desemboca en una supervivencia de los más aptos, por quienes hay que entender aquellos seres cuyas funciones se han adaptado mejor a las exigencias del medio (Ferrater, 1994: 389).

Un claro ejemplo de esta adaptación es Marcos Burgos –el tío de la protagonista– creador de una lista de lecciones de higiene que Matilda, recién llegada a la Ciudad de México, se ve obligada a seguir. La conducta de Marcos es un claro ejemplo de la evolución social porque él considera la limpieza como el primer paso para una buena salud; su exasperación por la limpieza y el enfoque tan minucioso de las cosas, hace de él un médico singular que raya en la locura, “Cuando Marcos Burgos llegó a la ciudad de México conservó el apellido, pero se deshizo de todo lo demás. El proceso fue casi inmediato y, además, natural. Cuando aprendió a leer y a escribir había deseado tan ardientemente no ser lo que era que, una vez fuera de Papantla, se dedicó con todo ahínco y disciplina a edificarse de nuevo” (131).

Desde un proceso de adaptabilidad a una nueva vida y visión del mundo, Marcos busca desesperadamente dejar atrás a una persona común y de esta forma convertirse en una eminencia médica; el doctor es un claro ejemplo de la evolución humana. En el texto *Darwin en (y desde) México* se apunta cómo se daba el progreso en cuanto a la evolución

La selección colectiva se inicia, apunta Molina, cuando un grupo social, está en contacto con otros grupos. Igualmente en esta lucha triunfan los más aptos, pero los más aptos para sostener la vida colectiva contra el empuje de los demás. Esa selección determina en varios grupos, si las condiciones del medio son propicias, la superposición de unos grupos, los más hábiles sobre los otros, y la formación consiguiente de colectividades con su estado superior de integración” (Molina ctd. por Ruiz, 2015: 17).

Marcos es el ejemplo de una persona que por su profesión ejerce como una supremacía ante los demás y por eso es el más “apto” para progresar. Consideramos que estos rasgos se relacionan con el *pathos* griego pues este concepto, entre otras cosas, determina lo pasional y la exacerbación, aquello que se siente o padece, en donde se engloban estados de ánimo,

condición, pasiones y anhelos en grado alto. Podemos aludir al *pathos* como la pasión desmedida donde sobresalen emociones, en pocas palabras, la figura de “loco” cumple con el *pathos* a partir de su actuación irreverente.

Su voluntad por acrecentar una cuestión como la limpieza, hace creer a Marcos en la posibilidad de un progreso como nación pues deducía que la pulcritud era el eje de una nación sólida. El *pathos* se refleja en su ferviente saneamiento del país, es decir, en su utopía. Así como el *pathos* griego alude a la efusividad de emociones, el investigador Darío Aguillón señala que con el paso del tiempo el concepto se volvió en un adjetivo despectivo aludiendo a lo patético. Para determinarlo menciona la primera obra donde se analiza el concepto:

A pesar del claro origen del término, actualmente existe un uso mucho más habitual del término patético como un adjetivo negativo, una descalificación asociada a lo ridículo, que otorga al adjetivo un carácter peyorativo contrapuesto a su sentido original. Sorprendentemente, el origen de esta acepción negativa se encuentra en 1672, en la obra *Les Femmes Savantes (Las Mujeres Sabias)*, del célebre dramaturgo francés Jean-Baptiste Poquelin “Molière” [...] en la que a manera de insulto y por su similitud fonética se utiliza el término *pathos* en sustitución del término *pataud*, cuya traducción al español es el adjetivo torpe, se inicia una historia del término *pathos*, y por consiguiente de lo patético, como una asociación a lo cómico, lo ridículo y lo banal (2018: 47).

Precisamente en la ridiculez sobresale la actitud del “loco”. La presencia de lo patético en él se ve determinada en su comportamiento o sus actitudes sin sentido, es decir, una parte de sí no tiene validez: sea su habla, su pensamiento e incluso sus movimientos, por eso a un sujeto influenciado por lo patético o por la exaltación de emociones se le niega su existencia dentro de una sociedad que no admite anomalías.

Marcos Burgos es el ideal de hombre estudioso que como médico tenía el deseo de transformar a su país, convirtiéndolo en un lugar en donde los individuos pudieran mantener su integridad siguiendo normas salubres. Marcos, empeñado en llevar a cabo su proyecto se ve inmerso en sus propios ideales y empieza a creer que el único progreso de la nación se dará por medio del pensamiento. Sus emociones se ven rebasadas por su realidad, por eso decimos que el *pathos* en la figura de “loco” se representa en Marcos desde una utopía un deseo de no ser lo que era y, con ello, ayudar a su país a no ser lo que es. Caso contrario al de Santiago, porque él es capaz de enunciar sus pensamientos sin importarle los comentarios de la gente que lo escucha y, sobre todo, que le observa. Así es como reconocemos el *pathos* en la figura del “loco”, pues el sujeto se ve influenciado por un exceso de emociones que

vienen de la extrañeza, porque al no ser viables en una sociedad estos individuos son vistos bajo la conmoción.

Aun recibiendo una educación familiar análoga, Santiago y Marcos muestran pensamientos y conductas disímiles: “De los dos hijos que tuvieron Marcos y María de la Luz, uno se fue primero a Xalapa y después a la capital para instruirse en el campo de la medicina; sólo Santiago, el menor, se quedó en Papantla, imposibilitado como estuvo desde niño a permanecer lejos de la fragancia de los vainillares” (77). Sus caminos fueron diferentes, pero a pesar de esto, los une el arquetipo de “loco”, ambos transitan de una exaltación emocional a una situación cuestionable.

En la literatura el arquetipo es un molde, un modelo, en este caso, el modelo de la locura que estamos trabajando es con su representante: el “loco”, este arquetipo dentro de la literatura ha jugado con el sinsentido y como hemos visto, los personajes están contruidos por una observación hacia el “loco”. En ocasiones las particularidades de un individuo se enuncian mediante adjetivos con tal de detallar cada rasgo de la persona caracterizada. Una vez identificada la figura del loco es cuando la apartamos del resto por no cumplir con las mismas condiciones que aquel que lo nombra. La persona que señala a otra como un “loco” es porque ve en el otro las características peculiares que esconde esa significación, en esencia, el mismo adjetivo que lo nombra conlleva las características del loco.

Acentuamos la repercusión sobre las cualidades y determinación del adjetivo, ya que es un proceso que involucra la observación del otro. Tales miradas se ven presentes en el expediente médico de Matilda: “Hay o ha habido en su familia algún individuo nervioso, epiléptico, loco, histérico, alcohólico, sifilítico, suicida o vicioso: *Su padre era alcohólico y su madre, aunque no se embriagaba, también tomaba sus copas. Su padre falleció a causa del alcohol y a su madre la asesinaron*” (79). En el documento se hace referencia a las personas cercanas a ella: sus padres. La cantidad de adjetivos que se exponen hacia un individuo –que pudo ser miembro de su familia– derivan porque previamente un doctor observó a Matilda, realizó esta adjetivación y escribió sus deducciones. Es aún más trascendental ver cómo el expediente de una interna se realiza con base en el nombramiento de adjetivos hacia un individuo; esto deja en evidencia dos particularidades: 1) a Matilda se le quería otorgar el papel de “loca” a partir de su estructura familiar y 2) en su expediente se encuentra la mirada que enjuicia para catalogar a un “loco”. Es justo por esta denominación

que desde *términos sintácticos* abarcamos esta categoría gramatical pues el personaje del loco implica una mirada para considerarse como tal, misma mirada que necesita la literatura para expresarse de este personaje y la fotografía a su vez, para mostrar a un “loco”.

Siguiendo en la misma línea del arquetipo reconocemos al loco por medio de dos clasificaciones. La primera alude a la conceptualización de “loco” desde afuera, desde un contexto o sociedad puesto que es aquel personaje sumamente emotivo, es decir, que sobrepasa los niveles de normalidad. Ese fue el caso de Santiago cuando el pueblo no admite las aseveraciones de un señor con un aspecto sucio y desaliñado, no había razones para que pudieran considerar lo que hablaba –incluso aunque dijera la verdad –. La segunda clasificación es, su contrario, la pasividad porque también reconocemos la figura del “loco” exacerbado en su pensamiento, actitud y razonamiento. El loco se verá como un sujeto fuera de sí mismo, un sujeto falto de razón; en palabras de Foucault: “como la razón de la sinrazón” (1998: 171). La carencia de cordura en su comportamiento será la otra premisa del personaje loco, caso que se puede analizar con Marcos: su insistencia con la limpieza como una necesidad para el ciudadano y si él podía incorporar al colectivo esta idea, habría cumplido con la premisa de orden y progreso que tanto se pronunciaba entonces. Aquí vemos la dualidad a la que se refiere Foucault: cumple con la “razón” porque es precisamente lo que necesitaba el pueblo, pero a su vez, es la “sin razón” pues en ese momento era improbable que una acción tan estricta como la limpieza se desarrollara. Las diversas acepciones de “loco” dejan ver desde el ámbito del lenguaje –mediante la forma de habla de Santiago– y también desde el aspecto social –en aquellas premisas que Marcos quería imponer al pueblo– la clasificación del personaje denominado “loco”.

La psicología define al ‘arquetipo’ como aquellas imágenes con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo. Hemos encontrado dos arquetipos dentro del concepto de “loco”: ‘enfermedad’ y ‘trastorno’, los definimos como arquetipos porque la colectividad los designa y lleva consigo en su pensamiento; además, son dos términos que suponen una carga simbólica peculiar. Podemos establecer entonces que, dentro del imaginario colectivo “enfermo” y “trastornado” son adjetivos que introducen una forma de apreciar a un individuo, una, desde la conmiseración, la otra, desde el recelo; no en vano una persona cuida a un enfermo, pero se aparta del trastornado.

Desde el ámbito simbólico, una enfermedad se considera aquella situación que implica cierta pasividad y conmiseración de una tercera persona hacia el enfermo. En el ámbito cotidiano se habla de una enfermedad cuando alguien se encuentra disminuido tanto física como emocionalmente, es por eso que la enfermedad implica pasividad. Al contrario de la enfermedad, el trastorno se define a partir de alteraciones, perturbaciones o conmociones de una persona, es decir, aquel ser que actúa acorde al dinamismo. Hasta aquí hay dos ejes importantes, la ‘enfermedad’ como elemento pasivo y el ‘trastorno’ como dinamismo que conlleva un exceso de actividad; a partir de esto, ambos se caracterizan por lineamientos diferentes. Como significado connotativo, la enfermedad implica parámetros complejos que demarcan una situación de alteración al igual que el trastorno; la diferencia está en cómo se utilicen los conceptos a partir de distintas situaciones. Aquí los acentuamos porque ambos están presentes en los personajes de *Nadie me verá llorar*.

Las pautas entre ‘trastornado’ y ‘enfermo’ están presentes en Matilda y Joaquín. Éstos son personajes que marcan una evolución que podemos conocer desde estos preceptos. Empecemos a vislumbrar el personaje de Matilda Burgos²⁰, cabe destacar que la narración de la novela empieza *in media res* a partir del momento en el que Matilda se encuentra en el manicomio; sin embargo, la analizaremos cronológicamente con el fin de diferenciar dos momentos clave: su vida antes de La Castañeda y dentro de La Castañeda.

Proveniente de Papantla, Veracruz, es hija de una familia dedicada al extracto de vainilla que vivió la apropiación de tierras y los bajos salarios. El infausto *delirium tremens*²¹ que le diagnosticaron a su padre la obliga a ver el mundo desde lo marginado. Pero ¿para qué constituir a la protagonista desde su marginalidad? Una posible respuesta está en que “la lectura de las historias y aventuras de estas personas que viven al margen de la sociedad y adoptan comportamientos no convencionales nos permiten sentir unas emociones que negamos en nuestra vida” (Martínez, 2015: 56). Ella nos recuerda aquellas periferias, historias o personajes que de alguna u otra forma hemos desdeñado. Además, Martínez advierte que el interés por estos personajes se debe a que mediante ellos se puede saber “cómo llegaron a un estado de marginación o de independencia” (2015: 56). Matilda se ve envuelta

²⁰ Se mencionará más adelante las especificidades de una mujer loca y a un hombre loco.

²¹ Locución latina que significa “delirio tembloroso”. Es una consecuencia de la abstinencia del alcohol. También hace alusión a una complicación en el organismo por intoxicación. Lo denominamos así puesto que de esta forma aparece en la novela.

en la marginalidad de un país, de una ciudad y hasta de un manicomio, pero a su vez, esto le otorga su independencia quizá no como una persona libre, pero sí una libertad de ideales y pensamientos; basta con recordar la pregunta clave de toda la trama “¿cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?” (22). Dentro de su locura, tiene pensamiento propio y es capaz de cuestionar el trabajo del fotógrafo. No conforme, cambia la cuestión: “¿cómo se llega a ser un fotógrafo de putas?” (27); ella comprende a su interlocutor y por eso tiene la facultad de poner en duda a quienes la rodean. Su voz conlleva los ecos de todos los olvidados y rechazados, su personaje está construido como denuncia social: “La locura de Matilda no es un síntoma meramente psicológico o ahistórico, sino una forma de participación escandalosa en la transformación de la sociedad mexicana” (Jungwon, 2013: 71).

Matilda aprende de las vicisitudes al cabo de los años. El claro ejemplo está cuando diagnostican a su padre como “loco”: “lo que ella recuerda de esa velada es el olor. La fragancia dulce de la vainilla mezclada con el tufo agrio de la muerte. Lo que quiere olvidar es que esa noche empezó la historia de su futuro” (88). Matilda –nuevamente– comprende que ese es el principio del fin, es decir, el comienzo de una vida continua de degradación, por lo que, buscará un camino para encontrar la calma o quizá encuentre su calvario.

El personaje se ve envuelta en situaciones denigrantes al trabajar en el prostíbulo La Modernidad. Así como la creación del Hospital General de París tuvo la visión de acabar con la ociosidad de cierto tipo de personas –entre ellas las prostitutas– en la novela se enmarca el mensaje que transmite la existencia del prostíbulo y su función en la sociedad en sentido figurado. En la novela se indica la relación amorosa que Matilda sostiene con “La Diamantina” durante su estancia en el prostíbulo: “A Matilda le gustaba tener una compinche, pero más le gustaba su nueva libertad” (184). Su relación va más allá del amor, Matilda podía pasear libremente por las calles de Reforma y Santo Domingo, incluso “tampoco puso mucha atención a las monumentales esculturas de indios sin sonrisa que se encontraban en el Museo Nacional de la Artillería” (184). Podía encontrarse en un lugar marginado pero era libre en pensamiento, por eso no se preocupa por lo que ve en un museo, para ella es mucho más importante su “nueva libertad”, sin ataduras y sin alguien que le dijera qué hacer.

La vida de Matilda se transforma poco a poco en decadencia, pero no sólo eso, si trasladamos las referencias del personaje a cuestiones sociales advertimos que “marcada por la exclusión y la reclusión, Matilda encarna las voces de los socialmente marginados a

principios del siglo XX: pobres, indígenas, mujeres, enfermos, locos” (Negrete, 2013: 102). Los locos como ella (aquellos que no poseen riqueza, los abandonados, los que no trabajan, los que cuentan con diferentes ideales, los que no pueden integrarse) están enmarcados por esta sociedad hostil del México revolucionario.

Ahora bien, antes de su estancia en La Modernidad, cuando recién llega a la ciudad de México, Matilda se desconcierta al no conocer el sitio, esto la marca, pero también los cambios de imagen y comportamiento delinearon su personalidad: “Aquí por primera vez, usa ropa especial para dormir de noche y, como si todos los días fueran de fiesta, se ve obligada a usar zapatos y a colocar los listones blancos al extremo de sus dos trenzas. Matilda sonríe frente al espejo. Su gesto es de desconfianza y diversión. «Así que ésta soy yo»” (125). En México comprende las diferencias entre la vida pueblerina y la ciudad, pero le cuesta trabajo reconocer su personalidad ahí, donde el progreso ciudadano se contrapone al de su vida pueblerina; no obstante tarde o temprano se adapta a vivir bajo las reglas de su tío²². Comprende que Marcos Burgos impone sus reglas y los lineamientos que debe seguir para comportarse; de hecho, las horas son costumbres tan arraigadas de su tío, que Matilda debe ser “Una buena ciudadana, una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres tiene que empezar por aprenderse los nombres exactos de las horas” (127), es decir, adopta las responsabilidades que le marcaban las horas: sacudir, recoger la mesa, preparar comida. Comprende la finalidad de dichas labores pues “el orden le ayuda a organizar el vértigo de las novedades de su vida en la capital” (127); hasta cierto punto, reconoce el motivo por el cual tiene que acostumbrarse a esa forma de vida.

Marcos asimiló que la educación de Matilda era su responsabilidad y la vuelve su cruzada personal, por ello, decide conseguirle un empleo, pues dentro de su forma cuadrada de vida sabía la importancia de este. Así es como la doctora Columba Rivera instruye a Matilda en su siguiente trabajo: ama de llaves, sirvienta, enfermera y dama de compañía, con este empleo se forma como una ciudadana modelo. Esta idea de ‘modelo’ se ve tergiversada cuando conoce a Cástulo Rodríguez, revolucionario en pensamientos y ferviente en sus ideales. Cuando Matilda le salva la vida, se percató de su realidad y entonces decide que no

²² Hasta en lo más mínimo tenía que guardar una postura, por ejemplo, la hora del desayuno: “Matilda, con las manos bajo el mantel, empieza a tronarse los dedos sin darse cuenta. El aburrimiento interminable del desayuno la pone nerviosa. Tiene que esperar. Tiene que comportarse. No se puede quejar” (126).

puede seguir viviendo bajo los preceptos de sus tíos y de la doctora, como resultado busca otro camino, llevándose tres vainas de vainilla ya secas.

Ante la pobreza y el desempleo posterior se quiebra el ‘modelo’ de ciudadana ideal, “la ‘tonta’, la ‘puta’, y la ‘loca’ son nombres con los que Matilda es catalogada y que le son impuestos para identificarla como contra-modelo del «buen ciudadano»” (Park, 2013: 60). Park menciona dos vertientes muy específicas sobre el personaje de Matilda, en primer lugar, destaca los adjetivos con los que se le vio en diversas etapas de la vida; en segundo lugar, vemos estos adjetivos encajando como la contraposición al ‘modelo’ que el sistema social quiere estipular.

Justamente considerando el “contra modelo” al que se refiere Park, es crucial referirnos a la figura del “loco” diferenciándolo de la “loca” puesto que es claro que a la “loca” se le ha referenciado desde otras connotaciones o simbolismos basados a partir de la brujería, la hechicería, el erotismo e incluso el uso de su cuerpo. Las investigadoras María Ruiz e Isabel Jiménez en su artículo “*Género, mujeres y psiquiatría: una aproximación crítica*” hacen mención de cómo, en términos de locura, el rol femenino adquiere significaciones distintas al rol masculino

a finales del siglo XIX [...] la locura se caracterizó con «atributos femeninos», y esto condicionó las respuestas terapéuticas dadas por los psiquiatras. Las mujeres tenían más probabilidad de ser etiquetadas de enfermas mentales [...] la salud mental no se valoraba de la misma forma, con los mismos parámetros, en hombres y mujeres, pues los parámetros de una personalidad sana: independencia, autonomía y objetividad no eran los parámetros de una mujer mentalmente sana: dependencia, sumisión y sentimentalismo. Por tanto, las mujeres podían ser consideradas «locas» aceptaran o rechazaran aspectos del rol femenino” (2003: 10).

La diferencia es evidente, llamar “loca” a una mujer depende de su estado mental, es decir, de aquello que piensa, de su intelecto o de la forma que desempeña una actividad. Hablamos entonces de que la etiqueta de “loca” se le otorga por una emotividad diferente o que la pone fuera del rol femenino tradicional (pasivo, callado, quieto). Sin embargo, denominar “loco” a un hombre está basado en su ‘personalidad’, es decir, en aquellas cualidades del individuo, incluso tiene relación con su inteligencia como persona. Para llamar “loca” a una mujer se cuestiona la forma en cómo se ve en cualquier situación en donde ella oponga resistencia, para el hombre se cuestiona su *inteligencia*. La “locura masculina puede conceptuarse como una pérdida de la capacidad para cumplir el rol esperado, la diferencia

radicaría en el hecho de que para las mujeres no sólo la pérdida de la capacidad para cumplir el rol femenino, sino también la expresión de las características básicas y necesarias para cumplir el rol esperado puede ser conceptuado de problema mental” (Ruiz y Jiménez, 2003: 12). De esta manera, se habla de “el loco” en el género masculino cuando hay una ‘carencia’ de algo; mientras que, en el género femenino radica desde la ‘exteriorización’ de un sentimiento o necesidad que ‘excede’ lo que se esperaría de una buena mujer.

Lo anterior lo vemos en Matilda y en Joaquín. El encierro de ambos es diferente. Joaquín tiene más libertades porque no es considerado como paciente y por ende, no se le ve como un loco, se le ve más bien como una figura hegemónica a la que su adicción a la morfina pone en riesgo, esto porque la droga lo hace estar en falta de sus cinco sentidos; en cambio, Matilda es la contraposición de esa falta de Joaquín, a ella le sobran expresiones que no se ajustan al prototipo de una mujer de las primeras décadas del siglo XX, y es que no podemos olvidar que Matilda está “loca” sólo porque huye, no piensa en formar una familia, es prostituta, cambia de humor y se niega a satisfacer las demandas sexuales de los militares, por todos esos excesos de carácter y pasiones, finalmente es encerrada en el manicomio.

En este sentido, el carácter de la protagonista se constituye a partir de todos los personajes que la rodean, cada persona que se cruza en su vida la configura como una mujer muy volátil. Una de las personas que más influyó fue su padre, aun cuando el vínculo que tenía con él se debilitó a raíz de su locura. Santiago Burgos vive un proceso de transformación que ella reconoce. La meticulosidad de su padre en sus labores diarias le recordaba su personalidad: “cuando los trabajadores empacaban la vainilla para llevarla a Europa [...] mi padre les cantaba una canción de cuna sin importarle la sorna pública. Mi padre estaba loco. Mi padre, antes de aficionarse al aguardiente chuchiqui y perder hasta la dignidad, cuidaba la vainilla como se debe cuidar a una mujer” (87). Matilda reconoce algunas actitudes de su padre que lo configuraban como “loco”. La sociedad rechaza a Santiago y Matilda lo identifica como “loco” porque no es normal que cante para la vainilla. Si consideramos los arquetipos principales notamos que su padre estaba en un punto medio “trastornado/enfermo”, pero no hay puntos medios en estas delimitaciones. El mismo proceso lo conduce desde una enfermedad hasta otro nivel de degradación: el trastorno mental.

La prostitución y la locura se califican bajo los mismos preceptos pues son condiciones sociales ignominiosas. “En el interior del burdel la vida de Matilda se degrada

cada vez más, pero al mismo tiempo gana en libertad y experiencia; está, sin embargo, a un paso de la locura” (Negrete, 2013: 14). En efecto, cuando se encuentra en el burdel se denigra según la mirada de los demás, sin embargo, se convierte también en el ejemplo a seguir de sus demás compañeras, por algo la apodan como “La Diablesa” una vez más ella adquiere poder y decisión para empezar a cuestionar todo²³. Es así como en Matilda hay una antonimia de vida: ‘oscuridad-luz’. La primera se ve a partir de su trabajo pues su vida se agravia; mientras que en la luz de la conciencia, Matilda es capaz de percibir su situación.

Estas características de la protagonista hacen alusión a la clasificación de criminales que elaboró Cesare Lombroso. El médico realizó categorías de criminales acorde a ciertos parámetros tales como el físico, el razonamiento e incluso el comportamiento. En el capítulo “patología del hombre criminal” especifica una división exclusiva para un rango de personas que denomina *mattoides*:

[...] existe una locura que no paga su tributo criminal más o menos considerable. Nos referimos al *mattoidismo* [como una] combinación de imbecilidad y megalomanía, consiste en una mezcla extravagante de orgullo y de ambición, encerrada en una cabeza veleidosa. El *mattoide* es el producto de una civilización precoz y ficticia. Muda frecuentemente de profesión, como lo verifican la mayor parte de los delincuentes. Es amigo de pleitos, polemista rabioso, atormentado por ideas constantes, henchidas de argumentaciones contradictorias [...] ellos nunca se muestran irritados ante la contradicción y las tristezas de la vida práctica (S/F: 64).

Matilda como personaje literario empata en dicha taxonomía, en otras palabras, puede ser analizada desde la perspectiva de una loca *mattoide* debido a todas las situaciones de su vida en el burdel, su carácter, sus ideas políticas arraigadas, pero sobre todo en la manera en cómo dentro del manicomio su vida es tranquila y sin angustias. De hecho, en la novela se describe tal gallardía que menciona Lombroso: “en veintiocho años ningún suceso la perturba y nada la hace llorar. Con el tiempo ha aprendido a reírse de todo” (253).

El discurrir de Matilda fue una constante montaña rusa porque no encontró un equilibrio, al menos antes de llegar al manicomio. Una de las personas que marca un

²³ De nueva cuenta se acentúan las diferencias sociales entre la designación de loca y de loco, por ejemplo, el apodo marca una personalidad fuerte y una dosis de seguridad que la distinguen de sus compañeras, en el burdel Matilda será reconocida, fuera de él, el sistema social la juzga por ejercer libremente su sexualidad, característica que para el estándar conservador de la época, sólo podría ser consecuencia de la locura. En cambio, un hombre de personalidad fuerte y seguridad en sí mismo, un hombre que hiciera con su cuerpo lo que le viniera en gana difícilmente sería tildado de loco.

parteaguas de un diagnóstico sin precedentes es el ingeniero Kamàck. Para Julia Negrete, las circunstancias que Matilda vive con el estadounidense son las que la llevan al silencio dentro del manicomio:

La revolución está en progreso; sin embargo, para ellos no hay afuera, la única realidad es el silencio y las ganas de borrar todo el pasado: adentro es afuera, conjugados en un mismo espacio. Tras el suicidio de Paul en la explosión de una mina, Matilda se desploma en el vacío de la memoria, en un pasado temporalmente perdido. En 1918 vuelve en sí; al contar los últimos sucesos de su vida se da cuenta de que su pasado se consumió en las mismas llamas que Paul, pues nadie da crédito a su historia. Su regreso a la ciudad de México es la única forma de escapar de la desolación del desierto (Negrete, 2013: 105).

A raíz del suicidio de Kamàck, Matilda empieza a buscar nuevos rumbos. Ella quiere regresar a la capital porque quiere olvidar. Asimila aquellas situaciones que la van formando como persona y comprende cuestiones de poder, dinero y nostalgia en su paso por el prostíbulo. Después del infortunio con el ingeniero, no necesita demostrarles a los doctores si está consciente o no, aunque se burlen de ella. Al fin entiende el aprendizaje en el silencio.

Su comportamiento y sus actitudes la configuran como un personaje multifacético, por ende, creemos que Matilda acoge cada una de las identidades que vive, Nora Guzmán habla al respecto: “[...] Matilda Burgos se trasmuta en joven sirvienta, ama de llaves, dama de compañía, enfermera, prostituta, loca, los simulacros, las caras de un yo que se multiplican en diversas representaciones” (2004: 273). Sus múltiples ocupaciones cambian el rumbo de su existencia diaria, ella se forma una perspectiva diferente de su cotidianidad gracias a su azarosa vida. A Matilda le suceden tantas cosas que parece que lo único que le queda es vivir dentro de las paredes del manicomio; y ahí terminará encerrada luego de un conflicto con un grupo de soldados al haberse negado a tener relaciones sexuales con ellos: “Explica su encierro como consecuencia de la venganza de un grupo de soldados que pidieron sus favores sexuales en la calle. Debido al odio que siente por los soldados se negó y así fue como la mandaron a la cárcel [...] Locura moral. Libre e indigente. Tranquilas. Primera Sección” (118). Una vez que llega al manicomio es cuando termina estableciéndose en un lugar, donde encontrará alaridos, pero de la guerra del encierro.

En la novela hay una temática significativa que termina en tragedia:

La decadencia puede verse como el común denominador de los personajes y del espacio geográfico. Desde los personajes principales, hasta incluso aquellos de quienes solamente tenemos mención por los expedientes clínicos del manicomio,

se puede notar que comienzan su vida en el éxito, pero conforme se desarrollan adquieren vicios, se vuelven perversos y son expulsados de la sociedad e internados en un manicomio y mueren en una desolación inconmensurable (Guzmán, 2014:113).

En efecto, los personajes viven un cambio. Al ingresar al manicomio se da por hecho que fueron rechazados de todas las salidas posibles, se les diagnostica y algunos personajes van perdiendo la razón, basta con recordar a Imelda Salazar y Lucrecia Diez de Sollano; además está el caso de la interna Roma Camarena, en quien sobresale la presencia de cierta “animalidad”²⁴. Sus gritos desesperados y su rabia contenida por un hombre que la engaña son las razones por las que se encuentra recluida en el manicomio, esta transformación del personaje nos da la pauta para considerar, en palabras de Guzmán, “la perversidad” que se les atribuye. A diferencia de Roma, Matilda comprende que el silencio en el que vive dentro del recinto es una forma de expresión, quizá en forma de denuncia social.

Mientras Roma expone una locura hiperbolizada, Matilda no es riesgo para nadie. Según Monroy, el manicomio estaba diseñado de forma que las necesidades de los internos se clasificaban por grados. En el diagnóstico de Matilda se menciona que se encontraba en el pabellón de tranquilas, el adjetivo “tranquila” implica reconocer cierta inactividad que desemboca en una actitud pasiva. Al ser una persona alejada de situaciones reales se encuentra imbuida en una actitud contradictoria donde sus acciones coinciden con su mentalidad. Quizá esa oportunidad de calma pocas veces vivida antes le da la oportunidad de recordar su vida pasada en repetidas ocasiones, para definirse en un ahora. Esto es precisamente lo que marca un “antes, durante y después” en su vida dentro del manicomio.

La describimos desde el ámbito de la pasividad debido a que refleja cierta indiferencia en su cotidianidad. Como personaje contradictorio encontramos su personalidad como enferma mental y su vida antes de esta situación. En una primera instancia se presenta a este personaje dentro de su vida como interna y gracias a estas descripciones reconocemos cualidades de su persona, entre ellos, sus miedos, su comportamiento e incluso su pensamiento: “Sus pocas charlas carecen de sentido. Matilda se escapa a mitad de la conversación y luego se confunde entre las otras internas [...] Matilda no tiene remedio.

²⁴ Un día, cuando el doctor la examina sale de sus casillas y “en su piel enrojecida no hay paz ni arrepentimiento, sólo el coletazo de un coraje que viene del interior, del bajo vientre y de más adentro. La rabia recorre su cuerpo con marcas de fuego, saltan las venas en el cuello y escapa después, derrotada” (108).

Habla demasiado. Cuenta historias desproporcionadas. Escribe. Escribe cartas. Escribe despachos diplomáticos” (35). Su personalidad se convierte en una gama de perspectivas dependiendo del momento donde se le quiera ver.

En general, a la figura del “loco” se le quita su forma de expresión, las personas que lo enjuician tienden a privarlo de voz y recluirlo en el silencio, de ahí que viva en el manicomio; en este recinto, un loco puede hablar mucho, aunque nadie lo escuche o puede callar, como Matilda.

Reconocemos la figura del “loco” a partir de esta dualidad “habla-silencio” –mismos constituyentes de una paradoja–, porque “entendemos que palabra y silencio no pueden leerse como conceptos opuestos sino necesarios recíprocamente” (Serra, 2018). Son tan esenciales que debemos abordarlos para comprender cómo guían la forma de vida de Matilda, por eso el silencio y el habla integran su personalidad contradictoria, explican la volatilidad de sus acciones y la establecen dentro de la pasividad del silencio.

Matilda ya se había valido del silencio como escape, por ejemplo, cuando trabaja en la cigarrera y las demás hablaban de su vida, ella callaba. Mateu Serra expone cómo el circuito de la comunicación no sólo se compone por el diálogo, también se entiende por medio del silencio como una forma de expresión mucho más significativa: “siempre comunicamos, aunque no queramos [...] lo que interesa realmente es la comunicación querida, intencional, voluntaria [...] no podemos no comunicarnos, la actividad o inactividad, la palabra o el silencio, todo tiene valor de mensaje” (2018). Si esto es así, entendemos a Matilda desde aquello que no dice. No quiso hablar con sus compañeras, porque hablan de una situación dolorosa: el amor. Recordemos que antes de trabajar en la cigarrera vivió una transformación: “Cástulo la encontró una mañana sentada frente al piano de Diamantina, inmóvil, con la mirada perdida. Pronunció su nombre y al no recibir respuesta alguna se aproximó a ella, la abrazó” (171). Matilda guarda silencio para no recordar a este personaje que le ayudó, su intención es no mencionarlo porque al parecer no hay palabras que puedan describir su apoyo, aun cuando sus ropas están desgastadas, llenas de orines y excremento.

Para Le Breton: “El cuerpo, en cierta manera, es lo que queda cuando se perdieron los otros, es la huella más tangible del sujeto en cuanto se distienden la trama simbólica y los vínculos que lo conectaban con los miembros de la comunidad” (1990: 144). Cuando Cástulo la encuentra, lo único que tiene Matilda es su cuerpo degradado, este episodio es uno de los

más interesantes para la comprensión del personaje de Matilda porque así como alude Le Breton, las personas con las que había convivido ya no estaban presentes en su vida y al estar sola, su cuerpo da señales de decadencia; no importa que Cástulo le haya curado sus heridas y pareciera físicamente estar bien, ella toma la elección de darle paso al irremediable silencio dentro del manicomio, de esta forma ya no es sólo el manicomio el refugio de un loco, ella halla su refugio también en el silencio. De nuevo aparece el silencio con un valor de significación válida en la que prefiere contemplar la vida desde el hermetismo.

Solemos justificar este último [el silencio] como la ausencia de la palabra y no la palabra como la ausencia de aquel, desde muchos más puntos de mira de los que no siempre somos conscientes; no de forma pretendida, seguramente, pero sí interiorizada. Algunas de las ideas que tenemos de las cosas deben diluirse para ir a las cosas mismas; para entender el silencio debemos desentendernos de los posibles prejuicios sentidos hacia él, valorar sus usos como opciones posibles y acompañantes de la palabra (Mateu, 2001: 17).

El silencio tiene una intención más significativa frente a las palabras que puede expresar una persona, pues éste deja huellas en donde una conversación no puede seguir en pie. En la protagonista el silencio se considera parte de su individualidad: “El silencio. Matilda siempre creará silencio a su alrededor” (36). Así sucede también en el tiempo que vivió con su tío: “la educación de Matilda empieza así, en el silencio” (126), en ese silencio abrupto de la soledad, la mecanización de unos roles que debía cumplir, en el silencio de palabras que no enuncia, en aquello que es capaz de callar durante las conversaciones con Joaquín o cuando es dama de compañía de Columba Rivera.

Ya en el manicomio, optó por callar porque era lo único que le quedaba por hacer ante quienes la juzgan, el doctor Oligochea o Joaquín. Cuando ellos conversan con Matilda, ella tiende a callar o –aunque parezca una paradoja– a responder con preguntas para desviar el foco hacia el otro.

Sus pensamientos delinear las características dentro de una pasividad, es decir, la definen, de ahí su comportamiento y su actitud: “hay personas que creen en la ausencia [...] Matilda se deja abrigar por sus recuerdos” (153). La ausencia y los recuerdos se presentan en soledad. Ella –al momento de ingresar al manicomio– vive una soledad por la insistencia de recordar su pasado, que la conducen al silencio, una característica más que concuerda con su pasividad porque cuando dialoga, ella comunica ideas, pero cuando calla, transmite sus pensamientos, sensaciones y predispone a la confusión de sus receptores. Gracias al silencio

su caso se torna paradójico. El silencio constituye la figura del “loco” porque evidencia la forma en cómo lo percibimos: la ausencia de sentido.

Cuando Matilda está interna, toda palabra que dice tiene un propósito. Un ejemplo está en momentos cuando las palabras fungen como modo de regulación de sus acciones:

hay mañanas en que Matilda desayuna sus propias uñas viendo su reflejo en las ventanas. La prisa la domina. Vive con la sensación de que ya no habrá tiempo [...] Si pudiera descansar, si pudiera callar. Las palabras salen a borbotones durante sus días exaltados. No puede contenerlas ni disuadirlas y, todas a la vez, la obligan a tartamudear. El soliloquio, de noche, es demencial (46).

La figura de “loca” en Matilda la reconocemos por la dicotomía entre “silencio-habla”. Su lenguaje está dotado de un valor simbólico porque, desde la perspectiva de Mateu, no podemos entender el silencio sin el habla, y es precisamente lo que sucede con ella. No sólo durante su estancia en el manicomio, incluso cuando ella reconoce la locura de su padre: “Te lo dije papá vamos a acabar igual a fin de cuentas” (90). Pareciera que en cada frase que otorga enuncia la configuración de su personaje, podemos llamarlo como la enunciación de su propio destino.

La locura también se ha clasificado en distintos niveles, para María Ruiz e Isabel Jiménez hay una categoría importante que denominan “locas ilustres” afirmando que la locura funge como un refugio, es decir, “una vía de escape de la domesticidad, un instrumento de resistencia, que permitiría actuar fuera de los estereotipos y roles establecidos” (2003: 27). Si la mujer rechaza su papel doméstico o cualquier papel hegemónico se le trataba diferente y le otorgaban una etiqueta por una conducta infractora, pero a su vez esa etiqueta servía de resguardo, por eso Matilda es la “loca”, incluso podríamos destacarla como “loca ilustre”. No obstante, las investigadoras también señalan que fue una “«protección» fallida, si nos preocupamos de analizar las consecuencias que el ser etiquetadas de «locas» ha tenido para las mujeres: el suicidio, el silencio, el aislamiento, el estigma social, el sufrimiento físico” (2003: 29). Es entonces cuando Matilda llega al manicomio.

Una vez en el manicomio se encuentra con Joaquín u Oligochea, quienes tratan de entender ese enigma a partir de la fotografía y de la ciencia, respectivamente, pero al final, ni ellos ni nadie pueden responder a la pregunta ¿quién es Matilda Burgos? porque ésta se halla en proceso de transformación y pasa de una vida pueblerina a la ciudad, y de vivir en una familia honorable a trabajar en un prostíbulo y luego a ser interna en un manicomio. Lo

interesante del personaje de Matilda es la aceptación de su paradoja, ella está consciente de su carácter, es consciente de su pasividad pues reconoce su condición “enferma-pasiva-loca”. Así, la “loca” parece más cuerda que los médicos que la tratan y el hombre que la fotografía.

2.2 El “loco” en la fotografía de Kati Horna: *El iluminado*

“La fotografía se acerca entonces a la locura, alcanza la loca verdad”
Roland Barthes



La fotografía de Kati Horna está diseñada para contar historias a partir de imágenes, los elementos visuales se presentan con una intención clara. Su agitada vida la llevó a crear algunos de sus trabajos fotoperiodísticos más reconocidos como las series ‘Guerra y revolución’ (1933-1939), ‘Así se va otro año’ (1939), ‘Oda a la necrofilia’ (1962) considerado como el primer gran juego visual, y claro, ‘La Castañeda’ (1944).

En la serie ‘La Castañeda’ se reconoce este acercamiento focalizado a los olvidados a quienes por medio del lente de la cámara da un lugar. Ese arte que conserva miradas, que suscita interés, sensaciones, que nos despierta y que nos recuerda que hay individuos *non gratos* para una sociedad. Las fotografías de Horna codificaron una serie de ideas sobre la locura y sus personajes y precisamente por esta razón nos centramos en ‘La Castañeda’. En las fotografías que la conforman se encuentran retratados sujetos en primerísimos planos, es decir, Horna captura al sujeto experimentando la locura, de esta forma, la serie en particular

redime al “loco” y compromete al espectador para que lo vea como un individuo propio y de ahí, considere su mirada social hacia ellos.

Kati Horna llega a México en 1939 y “se va a insertar dentro de la prensa mexicana como una artista que hace nuevos planteamientos gráficos, visuales, fotográficos” (Rodríguez ctd. Jeu de Paume: 2014), pues no podemos olvidar que abreva de vanguardias europeas como el surrealismo. Si bien Horna es una artista visual, como muchos otros fotógrafos encontró una base en la prensa, desde este ámbito retratará la Guerra Civil Española. Y aunque no dejó de hacer fotomontajes y trabajos visuales ajenos a la pretendida objetividad del fotoperiodismo y mucho más apegados a técnicas surrealistas, es el terreno del periodismo el que mantuvo muchas veces su andar por Hungría, París, España o México, de ahí se entiende que la vena del surrealismo más reconocido de Man Ray (1907-1976) o Dora Maar (1907-1997) no fuera el mismo de Horna²⁵, ella encontró el contraste entre la luz y la oscuridad no tanto a través de solarizaciones o intervenciones en el negativo, sino en sitios específicos que por sí mismos destacaban lo irracional de la realidad, justo como en el manicomio más importante de México.

Horna pone su mirada en objetos cotidianos como muñecas abandonadas, afiches viejos o singulares personajes de las calles de la capital que dentro de sus imágenes adquirían un matiz onírico, por eso las muñecas tomaban una extraña vitalidad, los afiches un significado fuera de lo habitual y los personajes ciudadanos toda una significación. Sin manipular las tomas o intervenir en ellas como otros surrealistas, Horna encuentra trazos de una *supra realidad* en las calles de México, que ya tan surrealista parecía a los ojos de Breton.

El trabajo de Horna se ve influenciado por el ámbito social que ocurría aquí, en sus representaciones atiende a la mirada subjetiva como un “testimonio visual”²⁶ de su entorno; si bien es cierto que su visión es desde el fotoperiodismo, no sólo retrata información “sino una actitud, una disposición, una capacidad de respuesta frente a una actualidad que no se

²⁵ Hacemos mención entre estos dos surrealistas, el estadounidense Emmanuel Radnitzky, mejor conocido como Man Ray y la fotógrafa francesa Henriette Théodora Markovitch (Dora Maar) porque sus fotografías son distintas al trabajo de Horna, es decir, tanto Ray como Maar hacían experimentaciones a partir de objetos cotidianos tornándolos surreales. Para la historiadora del arte Victoria Combalía, Maar “tiene una mirada completamente personal porque ella descubre la inquietante extrañeza en lo cotidiano, eso es ser surrealista” (2015). Ambos jugaron un rol importante en el trabajo del surrealismo porque además de compartir un mismo círculo con Breton o Duchamp, su trabajo se basó en composiciones experimentales o ya estudiadas, por ende, no ahondaron como tal en una humanización fotográfica como lo hizo Kati Horna a partir del fotoperiodismo.

²⁶ Lo llamamos así porque la literatura es un “testimonio verbal”, así vemos que las dos artes son testimonios de un contexto social pero cada una manifiesta aportaciones discursivas diferentes.

deja encerrar en un esquema predeterminado de relaciones causales” (Chevier, 2013: 41); de ahí que cuando hablamos de sus series fotográficas más importantes veamos una construcción de elementos a partir de minuciosas peculiaridades. El surrealismo solía tomar distancia de reglas morales que debilitaran la creatividad del artista o dictaran qué podía retratar. En su serie de La Castañeda parece concordar con este enfoque porque quizá algunos otros fotógrafos se habrían cuestionado el fotografiar a marginados que ni siquiera sabían que estaban siendo retratados; ella, en cambio, ve en la posibilidad de entrar al territorio de los *abyectos*, la ruta para iluminarlos y ponerlos en primera plana. De ahí el engarce de la mirada surrealista de Horna con la plataforma de la prensa.

Con bases en el fotoperiodismo las fotografías de Kati Horna también tienen un rasgo surrealista. El profesor Ángel Cagigas en su texto *“Una visión de la locura: caso Breton”* explica cómo el surrealismo entiende la locura “como un estado privilegiado cuyo delirio es fuente de placer a la vez que materia prima para la creación artística y defiende su valor lamentando que sea objeto de persecución por los órganos represores de la sociedad” (2007: 10). Lo que veremos en la siguiente fotografía es justo el ‘valor’ en el sujeto excluyendo los segundos planos. En el texto mencionado, Cagigas también explica que los surrealistas (entre ellos André Breton y Robert Desnos) escribieron una carta a los directores de los manicomios “donde se discute el valor de la ciencia psiquiátrica para entender el espíritu humano tachándola de simple mecanismo represor, pues no hay un intento serio de acercamiento al loco, a sus expresiones, a las que califican de jerga ininteligible” (2007: 10). Rescatamos el ‘espíritu humano’ al que se alude Cagigas porque consideramos que Horna ve ese ‘espíritu humano’ en los sujetos que fotografía.

Mostrando situaciones cotidianas, Horna se adentró en la evidencia de la humanización social en constante crecimiento, es por ello que “en fotos de mujeres y niños, nadie como ella extrae el sentido humano aunado a la intención periodística” (Rodríguez, 2013a: IV). Podemos hablar de una cuestión bipartita, por un lado, la artista contaba una historia a través de personajes capturados a partir de un enfoque de características; por otro lado, propuso una visión documentada de la vida desde la crudeza de lo humano, tal es el caso de su serie ‘Guerra y revolución’.

En la mayoría de sus obras capturó los detalles y la esencia de los fotografiados para relatarnos historias y ‘La Castañeda’ no es la excepción. La fotógrafa húngara húngara parte de la

historia cotidiana para *convertir sus fotografías en historias ficcionales* con el propósito de hacer reflexionar al espectador. Cualquier fotografía alude a la apreciación, de manera que, cuando es plasmada una obra, el autor obliga al espectador a concientizarse sobre la historia que cuenta para que exista una buena interpretación del suceso fotografiado. Esto no quiere decir que la fotografía sólo capture momentos o situaciones para mostrar, al contrario, “la fotografía no sólo es un medio de describir la realidad. La naturaleza vista por la cámara, es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crear la nueva visión” (Eco, 1986: 174). Como espectadores creamos una perspectiva diferente a lo que se haya plasmado y es esta ‘nueva visión’ la que analizaremos aquí.

Felici considera “El análisis de una fotografía consiste en la distinción de distintos niveles, desde la estricta materialidad de la obra y su relación con el contexto histórico-cultural, hasta un nivel enunciativo” (2010: 174). Dicho autor refiere cuatro niveles para comprender una imagen desde sus cimientos, nos enfocaremos en éstos para que el análisis sea más concreto²⁷. El primer nivel²⁸ se denomina “nivel contextual” en éste se modela la fotografía dentro de sus ámbitos técnicos y lo relacionado con su contexto de producción. Las tres fotografías que analizamos se relacionan en el mismo “nivel contextual”, al pertenecer a la serie ‘La Castañeda’ fueron tomadas dentro de las inmediaciones del manicomio general. Estas tomas fotográficas se relacionan mucho con el fotoperiodismo que estaba surgiendo en ese momento en México, incluso se publicaron por primera vez en *Nosotros* junto con un artículo titulado “Loquibambia” (V. anexo II pág. 94) en julio de 1944.

El iluminado es uno de sus retratos más famosos, por lo general se presenta junto con las principales fotografías de sus series más importantes. Dentro de los parámetros técnicos del “nivel contextual” encontramos que esta fotografía utiliza la técnica en blanco y negro, esto para darle más fuerza a la esencia de los personajes y dejar en segundo plano la contextualización de los colores. “La ausencia de color de la fotografía ofrece connotaciones de veracidad informativa” (Rodríguez Tranche, 2012) y esa veracidad se presenta en el segmento de la fotografía donde hay más cantidad de luz: el rostro.

²⁷ No nos adentraremos en cada una de las cuestiones peculiares de estos niveles puesto que aluden a una visión muy específica de la estructura fotográfica, sólo resaltaremos aquellos elementos que nos aporten una visión general para la interpretación de las fotografías, y, a su vez, para poderlos comparar con los personajes literarios.

²⁸ Los cuatro niveles son: “nivel contextual”, “nivel morfológico de la imagen”, “nivel compositivo”, “nivel enunciativo”, nos enfocaremos más en este último pues justo es el nivel donde se configura la imagen como un “todo” y no se ve en partes o por secciones como en los otros niveles.

La técnica blanco y negro, en algunas ocasiones puede interpretarse como una forma de enfocar nuestra mirada en algún punto específico. Roland Barthes en sus apuntes *La cámara lúcida* lo define como “la verdad original del Blanco y Negro. El Color es para mí un postizo, un afeitado [...] puesto que lo que me importan no es la ‘vida’ de la foto [...] sino la certeza de que el cuerpo fotografiado me toca con sus propios rayos y no con una luz sobreañadida” (1990: 128). Esto nos deja una primera línea de interpretación, esta fotografía –y las otras dos que abordamos en el capítulo 3– se orienta a la aspereza de lo humano, dejamos a un lado las distracciones que aporta el color para centrarnos en la esencia y estructura de la captura.

En los mismos apuntes de Barthes citados antes encontramos unas cuestiones de la estructura fotográfica, en tanto que propone dos ejes para comprender una fotografía: *studium* y *punctum*. Hablamos de *studium* en términos mucho más generales, es decir, cuando como observadores reconocemos un tema general que, en la conciencia colectiva, todos podemos dominar. Por otro lado, “el *punctum* es un detalle, es decir un objeto parcial” (1990: 89). El *studium* es el primer elemento que nos atrae en una fotografía, pero no es el aspecto distintivo; mientras que el *punctum* es el detalle, lo que resalta *sui generis*. Estos dos conceptos están presentes en toda fotografía; en *El iluminado*, el *punctum* es la mirada del hombre, esa mirada perdida hacia un elemento que ve detenidamente. Como espectadores nos deja la sensación de indagar qué es eso que observa tan tranquilo, hasta podemos insinuar que quiere transmitir la misma sensación de paz que él siente al ver algún objeto detrás de cámara. Al mismo tiempo, el *studium* es el individuo dentro de las inmediaciones de un recinto.

Por lo que se refiere a una primera lectura²⁹, se observa a un hombre de mediana edad divisando un objeto o punto determinado. En el “nivel compositivo”, es decir, entrando a detalle, encontramos el espacio donde se fotografía a este hombre. No es posible saber el lugar específico dentro del manicomio en donde se ubica la toma porque la autora captura sólo la esencia del fotografiado, lo que sí se alcanza a percibir es el fondo de una pared blanca, las líneas que demarcan las juntas de los azulejos, por lo que podemos deducir que se encontraba en algún lugar exterior. El fondo blanco destaca la iluminación de todo el encuadre³⁰ en el conjunto de la fotografía.

²⁹ Que corresponde al ‘nivel morfológico’.

³⁰ Hace alusión a la proporción de la escena de lo fotografiado.

Revisando las demás fotografías de la serie encontramos una fotografía (*Sin título*, v. fig. 1.1) donde podemos analizar un poco más la apariencia del lugar; si observamos el revestimiento de azulejos podemos deducir, que en efecto, el personaje de *El iluminado* se encontraba en el exterior, es decir, en un patio de alguna sección especial. Recordemos que el manicomio estaba seccionado por áreas específicas de tratamiento, y, si observamos la figura 1.1 es interesante analizar la postura en la que se encuentran los internos, unos tantos

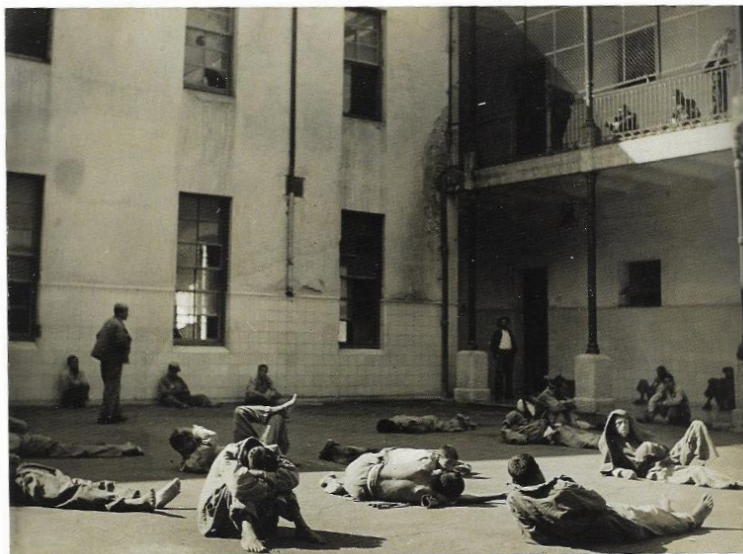


Figura 1.1 *Sin título*, centro psiquiátrico La Castañeda, Mixoac, Ciudad de México, 1944.

están recostados, otros erguidos sobre sus piernas y pareciera que los internos están imbuidos en un momento de parsimonia. Suponemos que, el personaje de *El iluminado*, al estar en algún sitio como el que se señala en dicha figura, la luz del sol le otorgue a la fotografía una mejor luminosidad a la imagen. La iluminación juega un rol muy importante pues aporta claridad a los detalles del rostro del individuo, el elemento con mayor peso en la composición de la fotografía.

Al apreciar esta fotografía, no debemos olvidar que el manicomio es un lugar marginado y, a su vez, la marginalidad del espacio delata controversias. El manicomio es el lugar ideal para la reorganización social:

La reclusión, la incomunicación y el espacio cerrado del manicomio, se transforma en un espacio de poder de la sociedad, el cual hace referencia a un funcionamiento moralizador, rectificador, regenerador y de (re)adaptación. Un espacio que extrae su fundamento en el aislamiento y la enajenación (Hasen, 2012).

Es interesante examinar la cantidad de personas sentadas en el patio o en la parte superior (en el barandal) cada uno en diferentes posiciones, recostados, sentados, observándose unos a otros; los vemos de esta forma porque el propósito del manicomio es proteger a cada uno de los sujetos, sin importar la edad, padecimiento o género. Con las ideas de Hasen retomemos el proceso de exclusión: si el pueblo no puede entender a estas personas, las encierran en un recinto alejado para reorganizarlos u olvidarlos. No obstante, Horna consigue –en palabras de Estrella de Diego– retratar “la cálida mirada a los relegados” (2013 :67) mirada que se inmortaliza con *El iluminado*. Para José Antonio Rodríguez, Horna consigue ese momento perspicaz en sus fotografías por su hábil mirada que capturó la vida de una guerra, y por ende, “Kati Horna quizá llevó consigo a su exilio mexicano esa mirada herida por la realidad cotidiana antiheroica, que caracteriza su trabajo durante la contienda española. Se trata a veces de la melancolía profunda que lleva prendida en sus ojos” (2013: 71), parafraseando a Rodríguez, dentro de las fotografías de Horna existe un visión humanista. Podríamos considerar que gracias a esto es como el arte se convierte en un conducto eficaz para expresar emociones; al menos en la fotografía muestra la mirada de un hombre virtuoso y a su vez imperfecto porque se encuentra recluso, pero sobre todo, justo en el momento de la captura devela a un hombre sensible ante una circunstancia.

Ahora bien, adentrándonos en el ‘nivel compositivo’³¹, comenzaremos con la pose del individuo, ésta indica que quizá estaba sentado en el momento de la captura, pero no es posible asegurarlo porque sólo es capturado desde el pecho hacia arriba en un plano medio corto³². Su pose también nos revela algo característico de los retratos de Horna, pues por lo regular, los sujetos fotografiados no veían a la cámara de manera directa. En esta fotografía en particular lo que más se enfoca es la mirada, por eso ésta es el *punctum*. Sus dos prendas se ven gastadas, una tipo camisa y arriba de ésta una camisola, ambas abiertas de los primeros dos botones, lo que nos deja ver un hueco entre el cuello y el esternón mejor conocido como “fosa supraesternal”, a partir de este suponemos, entre otras cosas, la delgadez de la persona y el ligero esfuerzo del retratado para voltear.

Lo que más resalta de esta fotografía son los detalles físicos del hombre, comenzando con su abundante cabellera, sus gruesas cejas, sus ojos claros con una mirada fija y a la vez

³¹ Es decir, analizar los detalles de la fotografía desde lo particular a lo general.

³² También conocido como plano busto o plano pecho; se le denomina de esta manera porque sólo se muestra de la cabeza a la altura del pecho de una persona.

perdida, su oreja, la nariz aguileña, su bigote y la barba abundante pero bien delineada; los labios juntos enmarcando una leve sonrisa y el ligero pliegue ubicado arriba del bigote –entre el pómulo y el inicio de la barba– hacen visible esta línea. Todos estos detalles delatan la edad media del hombre, sobre todo las arrugas del vértice de su ojo y algunos cabellos blancos en la barba del mentón y en la parte del cabello arriba de la sien. Por medio de su rostro comprendemos la paz del individuo, su rostro denota serenidad y a partir de esta tranquilidad comprendemos la integridad de un individuo, entonces, si hemos mencionado que el sujeto estaba en La Castañeda parece lógico preguntar ¿por qué está en el manicomio?

Las fotografías de Horna dejan interrogantes pues “sus fotos no nos confirman, nos interrogan” (Rodríguez Tranche, 2012), parece que sus fotos son hechas para cumplir con el objetivo propio del fotoperiodismo: interpretar una toma, una captura, un momento con las diferentes perspectivas del autor. Si sus fotos nos generan diferentes incógnitas conforme vamos entendiendo la fotografía ¿qué podemos interrogarnos con *El iluminado*? ¿qué es lo que buscamos en esa mirada perdida del hombre? Para tratar un panorama general nos centraremos en su mirada, un punto en común en el elemento bipartita de esta investigación: mirada de Rivera Garza-mirada de Horna. Reconocemos la técnica que Horna utilizaba en sus fotografías gracias al enfoque de la mirada del personaje.

Su mirada (sin renunciar a la inmediatez de la foto que captura fracciones de segundo) se instala en un tiempo distinto, el lapso anterior o posterior al acontecimiento. En sus imágenes laten las últimas vibraciones de la onda expansiva, aquellas que nos permiten atender, al tiempo, lo que hay de eterno y universal en sus personajes detenidos en ese momento. Por eso es capaz de captar algo de lo inmutable dentro del eco chirriante de la tragedia. Antes que por su fuerza expresiva, sus campesinos, sus soldados, sus mujeres, sus niños y ancianas nos conmueven porque son retratados en su singularidad no como meras representaciones del teatro del suceso (Rodríguez Tranche, 2012).

La elevación de sus ojos visto desde el plano de la cámara nos lleva a construir una dicotomía: “brevedad-perpetuidad”. Decimos breve porque reconocemos la fotografía como un instante captado en un momento específico, esto quiere decir que esa mirada captada es irreplicable, no podemos volver a ver con la misma intensidad en otro momento. Por otro lado, hablamos de la perpetuidad de la mirada porque subsiste en el retrato fotográfico. Esta fotografía convalida lo imperecedero que es la mirada del personaje, entonces podemos interpretar que esta última muestra interrogantes y es, también, reveladora. Para Barthes tendrá un interés particular y lo ubicará entre su mirada y la mirada del fotógrafo: “Al mirar

una foto incluyo totalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en una cosa real que se encontró ante el ojo” (1990: 138).

Es claro que el afán surrealista de capturar lo efímero se cumple, así como la búsqueda de hallar en lo irracional una válvula de expresión artística, pero más allá de eso, uno de los grandes aciertos de Horna es haber puesto al Iluminado ante los ojos de espectadores que no habrían siquiera considerado su existencia, esa es una gran apuesta. Sin duda lo que trasciende es el propósito de contemplación, apreciando los detalles de la fotografía para configurarnos una idea del personaje. Nora Horna en su texto “El legado y la añoranza” comenta al respecto: “Horna suprime lo superfluo, lo exterior y se queda con lo esencial, lo significativo, lo eterno: con el alma que en el contexto de la atmósfera surge la elocuencia plástica de los grandes creadores” (2013: 239); en suma, en sus fotos encontramos la esencia del fotografiado, Horna delinea muy bien los aspectos fundamentales de la toma y nos deja vestigios por comprender qué hay detrás de esas fotografías.

Otro elemento importante dentro del nivel enunciativo es el título de la obra. En primera instancia nos habla de una persona con cualidades “resplandecientes”; si buscamos el adjetivo *iluminado* en el DRAE obtenemos tres definiciones, de las cuales, la tercera es: “Dicho de una persona: Que, sin atender a razonamientos, cree estar en posesión de la verdad absoluta. U. t. c. s.”; en efecto, el personaje aparenta conocer la verdad a través de su mirada, a su vez está representando algo incomprensible para nosotros como espectadores; en otras palabras, el sujeto fotografiado conoce aquella verdad que el sujeto observador no identifica, por lo tanto, podemos plantear lo siguiente: ¿en realidad *El iluminado* está “loco”?

Si bien sabemos (por el contexto) que el personaje de la fotografía representa la figura de “loco”, algunas peculiaridades de su físico reflejan lo contrario. Como mencionábamos, el *punctum* de esta fotografía es su mirada perdida hacia un elemento que ve detenidamente, gracias a esta podemos conocer evocaciones de su comportamiento. Al ser una fotografía de la serie ‘La Castañeda’ inferiríamos su locura, pero Horna hace una de sus jugadas fotográficas y captura a un hombre que parece todo menos un loco. Su mirada, su aspecto físico y su postura nos hacen creer en la pureza de su ser, de esta manera, sólo con la mirada del hombre deducimos lo angelical que puede ser una persona aun estando dentro de un manicomio, antonomia natural para el perfil surrealista de Horna.

Esta fotografía podía considerarse desde el *amabilis insani* un loco razonable y afable. Entre otras cosas, la fotografía nos deja a la expectativa por conocer cómo fue que llegó ahí o qué le sucedió para encontrarse en ese lugar; lo que sí reconocemos es que la sociedad rechazó a este individuo y por eso está recluido en el recinto. *El Iluminado* (develado por su imagen), como Matilda (como se ve en sus actos), parecen haber encontrado la verdad y ser dueños de ella en su vida, sin embargo, la única respuesta que han recibido de parte de quienes los rodean, es el encierro y el desprecio.

Según Hasen el manicomio es una institución en donde se ve la supremacía por parte de un sector social muy determinado:

Identificamos de esta forma un ejercicio de poder, en el cual se pretende un control de la conciencia, pues supone el cuestionamiento de la mentalidad de los individuos en sociedad, no necesitando un discurso para ser ejecutado, sino más bien condicionando como piensan esa relación. Esta representación social, legitima el poder, construyendo un discurso que condiciona el pensamiento de los individuos, en este caso, legitimando socialmente el encierro, aislamiento, marginalización y readecuación de las personas consideradas como peligrosas para la relativización de los propios parámetros de conducta (Hasen, 2012).

Si nos enfocamos en la fotografía, esta última aseveración de Hasen nos deja más cuestiones para analizar: ¿por qué una persona que no parece peligrosa debe modificar su conducta si su mirada nos transmite paz? Para Hasen el manicomio es una forma de supremacía por una parte de la sociedad, finalmente no se trata de cuestiones económicas o de salud, se trata de un temor a lo desconocido. La sociedad que vive fuera del recinto no sabe cómo es la vida de los locos, por eso es mejor no saber para olvidar.

Cristina Rivera Garza en su trabajo investigativo *La Castañeda* dedica un capítulo, “Tener cara de loco”, a la clasificación del loco a partir de su físico y explica cómo una vez dentro del manicomio a medida de control se retrataba a dicho individuo en una fotografía: “el retrato intentaba capturar la imagen del criminal en su facticidad pura, sin la mediación cultural de la pose [...] los criminales surgían con una mirada directa, desordenada, inteligible. El color de la piel, los peinados y las ropas rurales los traicionaban como verdaderos representantes de las clases peligrosas de la sociedad” (2015: 195) pareciera que la sociedad buscaba el progreso basado en la teoría darwinista, dónde sólo el más apto tanto física como mentalmente merecía un lugar social. Esto nos lleva entonces a considerar que Horna recalca en *El iluminado* lo contrario a lo que los demás fotógrafos buscaban, ella busca

convencer al observador que el hombre fotografiado parece alguien puro aun estando en el manicomio. Justo aquí podemos resaltar el enfoque surrealista en sus tomas.

Es interesante analizar el encuadre de la fotografía pues Horna no enfoca sus ropas o el contexto del lugar, ella enfatiza el físico y encima, lo mira como ser humano, no a partir de la etiqueta de “loco”; mismo asunto con el personaje de Matilda en la novela, todo indica que lo está: el espacio que la rodea, los expedientes, su forma de vida, pero no porque sus pensamientos la hagan partícipe de ello. A ambos locos los une la locura pero no desde las ciencias duras que los etiquetan y recluyen en un manicomio sin más, son vistos como entes sociales a través del enfoque de Rivera Garza y Horna. La locura en la literatura y la fotografía se estudia desde la subjetividad, es decir, por medio de una condición impuesta por terceros, tal es el caso de dos fotógrafos: Joaquín Buitrago desde la ficción y Horna desde la realidad. Ella captura a una persona que no parece estar “loco” de atar, como espectadores nos preocupamos más por saber qué hay detrás de la cámara, no por la mencionada etiqueta. Así se provoca al espectador a conocer lo que hay fuera de campo, es decir, lo que observa el hombre, entonces más que sólo ver la imagen leemos la fotografía.

La literatura tanto como la fotografía, ante todo, es un testimonio. Cuando se muestra algún sujeto o hecho, se construye un significado, se hace una elección, se elige un tema y se cuenta una historia. Ambas, como expresión artística posibilitan al lector un acercamiento particular con la obra y con el mundo en ella contenido. A nosotros, lectores atentos, nos cabe el inmenso desafío (y placer) de leerlas (Paraquette, 2011: 1).

Paraquette habla de un testimonio y a partir de eso, de una temática. En su visita al manicomio Horna atestigua aquello que –en nuestra cotidianeidad– no vemos, otorgando así un perfil o una figura humana a un enfermo mental que ya no es visto como parte de un conjunto de seres anormales, sino como individuo. En el caso de la novela esa clase de testigo es Buitrago, debido a que se acerca a la historia de las prostitutas y de los locos para conocer estos contextos de vida. Su temática se configura a partir de los internos de La Castañeda. Horna busca al personaje de *El iluminado*, mientras que Joaquín busca a Matilda, así, ninguno de los fotógrafos piensa en la locura desde la colectividad sino desde el retrato individual.

Encontramos un punto de enfoque: la mirada de una tercera persona hacia ciertos personajes –Horna con *El iluminado* y Joaquín con Matilda–, esta mirada es reveladora porque muestra un panorama desde otras visualizaciones, es, digámoslo así, el complemento de la adjetivación. Una mirada propone perspectivas, pero también amplía las ya establecidas,

la mirada también enjuicia como la palabra que caracteriza. Por medio de la mirada de Horna vemos a un hombre pacífico, mientras que la mirada de Rivera Garza presenta a un personaje que acepta su destino con más cabalidad que muchos cuerdos, es únicamente el contexto que los rodea lo que provoca el encasillamiento de locura, de ahí la importancia de La Castañeda, estar ahí significa que dejan de ser personas y se convierten en internos. Lo mencionamos de esta manera porque referimos un proceso en sentido de que, los médicos dejan de ver a un individuo para analizar sólo el padecimiento físico. En las *Narrativas dolientes* llega a mencionarse ese aspecto: “el médico del hospital ansiaba, a menudo ardientemente, el estatus de un verdadero profesionalista: el psiquiatra. El interno del hospital ansiaba el reconocimiento de sus sufrimientos, de su núcleo humano” (Rivera Garza, 2015: 31). Al médico le preocupaba su postura científica frente a un análisis que debía hacer sobre un interno, muchas veces olvidando el sentido humano que tiene el individuo.

Ambas autoras trabajan con algo que no queremos ver, la vida de los marginados, sus expresiones, su corporalidad, sus pensamientos, su cotidianidad. Así vemos que en *Nadie me verá llorar* Rivera Garza describe al loco, mientras que en la fotografía de Horna se representa el loco. A partir de lo anterior vamos vislumbrando su trabajo:

Buscaba sorpresas, buscaba eliminar parte de la información contenida en una imagen general para sólo mostrar un segmento (siluetaba una figura, un edificio, o bien a un personaje, para que la imagen dejara de ser cuadrangular a fin de adquirir la forma triangular o seguir el contorno del ícono principal). Eso era experimentar con las sensaciones (la redimensión) del documento fotográfico. Eso era seguir inserta en las vanguardias (Rodríguez, 2013: IV).

Esto es precisamente el trabajo que realiza con *El iluminado*, aquí muestra ese fragmento que quiere que veamos: la tranquilidad de un alma dentro de un lugar alterado. La figura del “loco” en el personaje de la fotografía se convierte en “musa” para Kati Horna.

Capítulo III. La Castañeda como constructo social para develar al “loco”

En el capítulo anterior, hicimos hincapié en la mirada de una tercera persona sobre un “loco”. En este capítulo ahondaremos en cómo el constructo social de La Castañeda delineó a los sujetos tanto de la novela —específicamente con Joaquín Buitrago— como con la fotografía —con los sujetos de las tomas *Sin título (a)* y *Sin título (b)*—. Reconoceremos la forma en la que

el manicomio se convirtió en el escenario perfecto para plasmar la figura de “loco” por medio del arte y no como mero dato estadístico. La Castañeda determina a los personajes, por eso el fotógrafo ficcional se convierte en un loco más dentro del recinto y de manera análoga, Horna busca retratar a los internos para exponer al manicomio general.

Judith Jasso en su investigación “*Kati Horna: identidad, imagen y memoria. Una aproximación contemporánea*” se basa en la teoría de Barthes para explicar que “la fotografía desafía el tiempo al detener momentos, al preservar fragmentos del pasado [...] la fotografía se inserta irremediamente en el tiempo y en el espacio, por lo tanto, una de sus particularidades es tener un carácter referencial” (Jasso, 2014: 15), y es justamente esta referencialidad es la que refleja Horna, de ahí el impacto de sus imágenes.

La capacidad de Horna para abordar sea series dramáticas, como la de la ‘Guerra Civil’ en España (1937-1938) o aquella dedicada al manicomio ‘La Castañeda’ en México (1944), sea relatos fotográficos lúdicos como aquellos realizados para *S.nob.* manifiesta no solamente su versatilidad, sino también el esfuerzo, común en muchos artistas europeos de entreguerras, para trascender un difícil contexto histórico a través de su arte (Degano, 2015: 69).

Acercándonos a la realidad del manicomio y apartándonos de imágenes hiperbólicas que sólo contribuyen a acentuar la idea de que los locos pierden su humanidad o se pierden entre una colectividad anónima, la serie La Castañeda permite concebir la vida dentro del manicomio y la cara de la locura dentro de un contexto delicado del siglo XX. Es claro que en las imágenes no se aprecia el marco histórico de la novela, pero no podemos olvidar que uno y otro discurso parten de una realidad reconstruida por el lente de la cámara y la pluma, es decir, La Castañeda y sus internos han sido pasados por el artificio de la imagen artística y la narración literaria, por eso aunque *Nadie me verá llorar* está catalogada como novela histórica, es ficción y reconstrucción ya que la literatura “enuncia las ideas y las cosas de manera indirecta, incluso la descripción más natural no es un simple enunciado, de hecho, este se presenta como un objeto estético con connotaciones emocionales” (Riffaterre, 2017: 27). Las descripciones del manicomio en la novela reflejan la realidad de la vida dentro del lugar, pero también nos presenta aquella verdad que la escritora quería que conociéramos:

Antes de ser transferidos a las nuevas instalaciones del Manicomio General en 1910, los dementes ocuparon un lugar privilegiado en el agitado centro de la ciudad. Las mujeres del Divino Salvador y los hombres del San Hipólito podían escaparse de su encierro y salir a la vía pública, donde la sombra de su inestabilidad mental se disimulaba fácilmente entre el ir y venir de los transeúntes

apresurados [...] Cuando los ochocientos cuarenta y ocho dementes cruzaron los confines de la ciudad y entraron por primera vez en los edificios construidos en la ex hacienda de Mixcoac, la posibilidad de visitar el exterior se volvió remota. La reclusión, esta vez, era real (103).

En este párrafo se aprecia el trabajo de historiografía que la autora marcó para plasmar con fidelidad una situación histórica compleja mediante una forma del relato en la que el lector entiende la Historia envuelta en la ficcionalidad. Gracias a esto es posible considerar la manera en que tanto Joaquín como Matilda son demarcados por el recinto. La reciprocidad que existe entre las acciones de estos personajes y la función de La Castañeda es muy importante porque, los locos que la sociedad recluye son un segmento del manicomio, de esta forma, La Castañeda cumple su propósito: ser un constructo social que vela por los determinantes biológicos de los “locos” para no seguir alterando el orden y, a su vez, reflejaría los buenos aspectos culturales y sociales del México de 1910. “Para Porfirio Díaz era importante edificar instalaciones para que sus locos o dementes tuviesen ese tipo de atención especializada” (Monroy, 2017: 13). Precisamente, en este capítulo, vislumbraremos la visión de los personajes que se desarrollaron a la par del manicomio.

3.1 Los protagonistas entre la enfermedad y el trastorno: Joaquín Buitrago

“Las imágenes son producto de su época”
Rebeca Monroy

La fotografía es un rasgo fundamental para comprender la obra literaria; la trascendencia que le otorga la autora a la actividad fotográfica dentro de *Nadie me verá llorar* es tan importante que basta con mencionar a Joaquín Buitrago, el fotógrafo que llega a La Castañeda, para conocer a profundidad aquellos personajes incomprensidos, aquellos refugiados en el manicomio, pero en el reconocimiento de los “locos” solamente se va a interesar por una: Matilda. Retomemos la idea de las miradas sobre las cuales las autoras plasman la figura del “loco”, Horna captura a sus personajes en su esencia más pura y Garza construye a un fotógrafo que también busca representar a los locos.

Joaquín se encuentra en un cuarto preparando sus drogas, esta es su primera mención. Al igual que Matilda, hay en el personaje dos puntos clave que lo delimitan, su vida antes y

dentro del manicomio. La historia de Joaquín se comprende con su educación (estudió en la Academia de San Carlos). Él empieza una vida común y corriente junto con Diamantina Vicario, su primera mujer, alguien que hace de Joaquín una persona decente y comparte sus logros; pero aun con su vida estable, Joaquín tiene un deseo por encontrar algo y esta búsqueda lo llevará hasta el manicomio. En este lugar su personalidad cambia y mientras él pierde el camino de su vida, encuentra en sus tomas fotográficas la conmiseración hacia los locos, hacia Matilda, sobre todo cuando interiormente trata de resolver la pregunta que ella le hizo: “¿cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” (22). Joaquín quiere entender la personalidad de la interna sin saber que se volverá la causa de su infortunio.

El constante ejercicio del recuerdo lo hizo percatarse de que conoció a Matilda antes de que estuviera en el manicomio. A partir de este interés, el fotógrafo buscará respuestas

[...] esta búsqueda de Matilda es también la de Joaquín, ambos situados en los márgenes de lo moralmente correcto. Joaquín reflexiona sobre su oficio de fotógrafo: «de eso se trataba todo: ver sin ser visto», su deseo de volverse invisible a la mirada y los juicios ajenos; y eso sólo lo provee la morfina, y luego Matilda. El espacio manicomial, situado en los márgenes de la sociedad, está plagado de personas sin historia que les ofrece esa posibilidad (Sy, 2015: 137).

Joaquín se mimetiza con ese espacio manicomial y lejos de ser un modelo de cabalidad, el consumo de morfina y el impasible deseo de comprender a Matilda lo trastornan. Se vuelven personajes codependientes que encuentran un lugar para tratar de entenderse. Él busca el manicomio para no ser juzgado: “Joaquín apenas puede ocultar la vergüenza de su voz, la pena de estar diciendo «lo mío es la fotografía», como si tomar placas de locos en un cuarto olvidado del mundo fuera en realidad dedicarse a ella. Como si él no fuera el único fotógrafo de su generación que nunca tomó placas de generales, Adelitas, presidente o masacres” (37). Su fotografía está enfocada en los marginados, dentro de ese contexto social como el que está viviendo, no se preocupa por fotografiar a los “generales o las Adelitas” que, si bien son olvidadas, Joaquín decide capturar a los olvidados marginados.

El afán por descubrir otros rostros, miradas y cuerpos lo lleva a buscar individuos dentro de ese lugar insólito (algo que sin duda hace recordar las intenciones de Horna). Una vez dentro examina a los locos por medio de la fotografía, convirtiéndose inicialmente en un método de registro, pero desde su ingreso a La Castañeda inicia una obsesión con estas

personas y aquello que observa detrás de la cámara. En su paso por el manicomio, la fotografía le otorga herramientas para su constante búsqueda, la de un trastornado³³.

El trastorno de Joaquín se constata en el proceso de conocer a Matilda. Él se adapta a su forma de ser, lo único que hace es observarla o ver lo que sucede a su alrededor. Contempla, mira y a partir de esto, delimita. Pero no sólo la mira para entenderla, la observa para apreciar detalles de su aspecto físico: “Luego, a medida que empieza a observarla de cerca, se aprecian las pequeñas cicatrices en las rodillas, las manos, los antebrazos” (34). En una primera instancia Joaquín quiere comprender a Matilda desde su pensamiento gracias a la pregunta clave en la novela, pero al no entenderlo busca en sus características físicas para poder justificar la estancia de Matilda dentro del manicomio. A raíz de esto, a veces sólo la examina y se percata que ve a una persona distante: “Nunca había visto a una mujer tan sola, tan hermética, tan apartada. Los ojos no muestran nostalgia alguna ni deseos de escapar cuando miran hacia la avenida. Sería fácil si quisiera. Matilda, a pesar de las quejas y los gritos, no ha hecho ningún esfuerzo por huir. Está ahí.” (36). Esta descripción nos narra dos aspectos: la situación de Matilda en el manicomio –sus características físicas– y la forma en que él observa a la interna. El trastorno de Joaquín se ve reflejado en su conducta, en la minuciosidad de lo observado y además en la comprensión de sus propios deseos y anhelos, pero sobre todo en la actitud desalentadora ante un porvenir que no existe.

La persona trastornada tiende a ser activa y afanosa. Uno de los principales momentos para reconocer esto es la búsqueda constante de algún aspecto dentro de Matilda:

El fotógrafo no sabe lo que busca dentro de la cabeza coronada de luz de Matilda Burgos. Debe de haber algo más que silencio de su vida. Cada vez está más cerca. Está convencido. Puede sentirlo en el aire y en las voces dulces de la morfina. Esta vez no tiene miedo a morir, no importa. Esta vez no la dejará ir. Su objetivo es llegar a los expedientes y husmear entre los datos de Matilda. Joaquín tiene que conocer su vida (36).

Aquí se marca la situación desesperada del fotógrafo porque está en un proceso de escrutinio, pero no sabe qué indaga ni tiene claro sus aspectos emocionales, lo que es evidente es la noción de complejidad ante varios asuntos, tal exasperación se debe a que no puede descifrar el mundo de ella. Cuando se percata de su condición comienza una obsesión por

³³ Mencionábamos (v. pág. 47) las características que conforman a un ‘enfermo’, mismas que se pueden corroborar con el personaje de Matilda. Con Joaquín, por su parte, creemos que se constituye a partir de la denominación de ‘trastornado’ por eso es que lo denominemos de esta forma.

conocer a profundidad su vida, su actitud, sus deseos, sus aspiraciones y sus anhelos al verla afectada en muchos ámbitos de su vida: “Hoy no le presta atención al cielo. Hoy avanza con la mirada clavada en las estrías de sus zapatos. La ciudad no existe. El ruido y la velocidad no existen. En el marasmo de su cabeza lo único que existe es la soledad de Matilda Burgos” (89). Esta búsqueda incesante donde sólo se conciben nuevas incógnitas determina a Joaquín, convirtiéndolo en un hombre cada vez más perturbado por encontrar respuestas inconclusas en personas a su alrededor. Su trastorno depende de situaciones ajenas a él, Joaquín se empeña en comprender la vida de otros, las situaciones donde él busca respuestas. Su conducta depende de alguien, de cosas o momentos que lo rodean, caso contrario a Matilda porque ella pone en duda a los que la rodean.

Aunado a su actitud cambiante, debemos recordar que Joaquín es un morfinómano, su adicción es también un rasgo para considerarlo como trastornado. Se vuelve un adicto y eso lo convierte en alguien que busca soluciones rápidas a sus problemas: “cuando la morfina puede correr finalmente por sus venas, el universo se vuelve a organizar. Paz” (229). La adicción lo convierte en un hombre dependiente de una sustancia, misma que deviene en una alteración de su persona, su ánimo y hasta de sus sentimientos, trastornándolo³⁴.

El personaje atraviesa por un proceso: antes de llegar al manicomio era un morfinómano que iba a cumplir con su trabajo, pero en el momento que se adentra al manicomio su personalidad cambia porque ahora dependerá de la búsqueda incesante de la personalidad de Matilda. Él depende de la morfina tanto como necesita de ella, incluso su vida se puede dividir entre lo propio de su existencia y su sometimiento con Burgos. La seguridad de las palabras de Matilda, mientras él está ensimismado en sus pensamientos, lo configuran como una persona segura de sí, el problema radica en aquellos pensamientos conformados en presencia de terceras personas pues comienza a dudar y a cuestionarse. Sus dudas se acrecientan, no piensa con claridad y busca activamente acallar las inquietudes.

Ahora bien, una vez identificado el personaje como un trastornado, retomemos la configuración del personaje por medio de la mirada de Rivera Garza. Joaquín es un fotógrafo

³⁴ El toxicómano se manifiesta como alguien pendiente (“colgado”) de la droga, de tal manera que no puede impedir la consumición. La necesidad de consumir se impone al sujeto bajo una urgencia imperativa. Esta necesidad se manifiesta como una “voluntad” que no tiene otra razón que la de satisfacer el impulso de consumir. Para el toxicómano, la consumición representa el imperativo sobre el que gira toda su existencia, imperativo que puede conducir a transgredir toda ley, toda prohibición (Jáuregui, 2000).

interesado en enfocar lo que muchos no quieren ver; conforme se explican los tiempos, acciones y ámbitos de una sociedad específica, también se hace referencia a una serie de fotografías que, a nosotros como lectores, la novela nos permite ver desde otra perspectiva: “No puede dejar de mencionarse el lenguaje de la fotografía como apoyo del texto escrito, o de la propia memoria, en cuanto es un soporte de imágenes que conservan partículas del tiempo” (Negrete, 2013: 97), es decir, además de que los pasajes de la novela se configuran a través de la fotografía, ésta amplía el conocimiento de la novela con su propia configuración, momentos y lenguaje. Así, vemos una analogía con la fotografía de Joaquín, pues “en las imágenes de Joaquín todos los objetos del progreso son pequeños. Los tornillos, zapatos, microscopios, alfileres, platos, colillas, estetoscopios, bardas, botones y ojales que componen su universo aparecen apartados de su entorno, en encuadres impredecibles” (242).

Es curioso ver cómo la mirada de Rivera Garza le otorga el adjetivo “pequeño” a un aspecto social importante, esto porque para la sociedad el manicomio establecía un mensaje de progreso, sin embargo, la construcción del personaje de Joaquín es muy veraz ya que sus tomas no capturan el progreso, él decide dejarlo a un lado y capturar otros personajes. Equiparamos esto con la misma situación que sucede con Horna, ya lo vimos al menos con *El iluminado*: la fotografía se centró en la esencia de la persona en lugar de captar el “progreso” que reflejaba el manicomio. En *Las narrativas dolientes* Rivera Garza comenta:

La inauguración del Manicomio General en 1910 capturó el interés de muchos fotógrafos y disparó una impresionante producción de fotografías memorables. Con énfasis en dos temas interrelacionados, el mismo Porfirio Díaz y las instalaciones que, bajo la mirada fotográfica, se volvían monumentales, estas imágenes lograron desarrollar los temas del poder y el orden que dieron vida a la leyenda de La Castañeda [...] las imágenes del Hospital General Psiquiátrico significaron y confirmaron la trascendencia de la terapia mental en un escenario modernizador (2015: 216).

Punto clave para entender a los dos fotógrafos es que Kati Horna captura a los individuos sin mostrarnos otra cosa más importante que el individuo, mismo caso de Joaquín que, como mencionamos se aleja de capturar al progreso mientras fotografía.

El discurso fotográfico en la novela marca una pauta desde donde entendemos nuevas perspectivas de asuntos contextuales, tal es el caso de los burdeles en la época del Porfiriato. Las fotografías de Buitrago nos permiten analizar historias de vidas, las orillas de aquel contexto marginado, el relato de un México frente a su revolución, así lo afirma Palaversich:

“La fotografía en *Nadie me verá llorar*, aunque no se reproduce visual sino verbalmente, constituye un discurso paralelo parecido al procedimiento cinematográfico [...] Rivera tiende a utilizar las fotos como un recurso extra que añade una dimensión visual a la escena o evento descrito” (2005: 200). Dentro de este discurso fotográfico, Joaquín busca capturar dos situaciones dentro de la realidad marginada del México porfiriano: la prostitución y la locura. En lo que está enfocado es en reconocer la historia de los “olvidados”, los locos a la cabeza de esta denominación, pero sin duda, su trabajo fotográfico antes del manicomio lo encauza en la posibilidad de dar voz a las marginalidades que se trataban de esconder.

Como lo advierte la novela: “Una fotografía siempre entraña algo monstruoso, podríamos afirmar que los retratos de Buitrago lo son por partida doble. Ya en sus fotografías de prostitutas se hace hincapié en el ambiente ramplón que las rodea y en las poses casi caricaturescas adoptadas por estas” (236). El afán de capturarlas dentro de la exageración que las mujeres querían expresar devela cómo Joaquín les da una posibilidad de ser vistas por sus deseos y no por lo que otros veían de ellas: “Las mujeres se volvían hacia adentro, hacia donde se veían como ellas mismas querían verse. Y ése era precisamente el lugar que el fotógrafo anhelaba conocer y detener para siempre” (29). Ese anhelo nos remite a Horna, quien también resignifica a sus personajes retratados.

Previo a capturar a los locos pareciera que el trabajo fotográfico se trataba de conocer otras marginalidades, porque no sólo captura imágenes de prostitutas, sino a prostitutas que posan desde su peculiaridad como mujeres amenazando con destruir con su fuerza al ojo que las espía tras la cámara; por medio de esas tomas se les asigna un lugar en la sociedad a pesar de ser excluidas, situándolas en un nuevo encuadre, como Horna con *El iluminado* cuando muestra una cualidad del interno más allá de su etiqueta de demente.

Las fotografías de Buitrago son un abanico de posibilidades que se configuran desde sus inicios para agudizar su mirada sobre diferentes personas: “Joaquín había visto frente a su lente los rostros de mujeres justo como ellas querían verse a sí mismas. En la cárcel de Belén había retratado los ojos devastados del asesino que, después de confesar su culpabilidad, se negaba sin embargo a arrepentirse [...] en el cuarto de fotos de La Castañeda había captado la sonrisa de *La Gioconda* en la cara de Matilda.” (62).

Después de todo, su trabajo fotográfico se consolida dentro del manicomio pues está ligado a las capturas de momentos de locura, rostros, cuerpos o situaciones que la denoten,

por eso “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 [...] Las fotografías más que revelar escondían las imágenes de la muerte, las protegían (40).

La mención de las manchas en el cuello de mujeres estranguladas revela que no capturó a las mujeres para que viéramos el acto de la estrangulación, al contrario, posicionó su cámara de forma específica en la mancha que dejó la soga para entonces atender a los detalles, en vez de contemplar una mera escena del crimen. Estos ejemplos muestran a un personaje con un propósito social: capturar a los que están heridos cuidando de no rascar en la herida. Por medio de la palabra narrada de Rivera Garza somos capaces de imaginar visiblemente esa soga o las uñas azules, en lugar de sólo leer las palabras y comprenderlas. Las tomas fotográficas de Joaquín Buitrago parecieran más visibles que leíbles, es decir, un tipo de metáfora visual en la que el lector puede imaginar el objeto descrito en la novela.

3.1.1 Matilda Burgos vs. Joaquín Buitrago

Una vez identificados estos personajes dentro de los arquetipos, es decir, a Matilda como enferma y a Joaquín como trastornado, veremos cómo convergen sus diferentes matices en un rótulo que abarca ambas denominaciones (“loco”) dentro del discurso narrativo. Al ser tan complementarios y contradictorios nos enfocamos en su relación y en las conversaciones que entablan, donde el silencio será punto de unión y, a su vez, de quiebre.

Dentro de su trabajo fotográfico Joaquín captura en dos ocasiones a la protagonista, una vez en *La Modernidad* y la otra, en *La Castañeda*. Como mencionábamos, en el manicomio es donde se interesa por ella, él observa en Matilda una actitud despreocupada y a lo largo de la historia, el fotógrafo se verá marcado por alcanzar aquello que es inalcanzable: entenderla, lo cual provocará en él un desequilibrio que lo perfila como trastornado. Su relación inicia cuando quieren comprenderse el uno en el otro, pero conforme avanza su relación, ella se resguarda en el silencio y apenas le cuenta indicios de su pasado “Lo demás lo cubre el silencio, y cuando este no basta, lo disfraza con evasivas” (158). Matilda es pasiva, está resignada a su destino como una loca, quizá por eso en los brazos de Joaquín se deja llevar por la locura.

Hay horas³⁵ en que Matilda es incapaz de permanecer sentada sin hacer nada. Presa de una actividad febril, limpia los pisos, remienda cortinas o se pone a ensayar pasos de baile dictados por su imaginación. Habla sin cesar y las palabras se atropellan detrás de los dientes. Se ríe a carcajadas. Y luego, sin aviso, sin razón aparente, hay días enteros en que no cambia de posición. Joaquín la alimenta, lava de cuando en cuando su ropa y calienta el agua para el té o el café. Sólo él sale a la ciudad. Poco a poco, dentro del silencio de la casa sin muebles, él se está convirtiendo en el esposo de la vainilla (241).

Entregados al sin sentido de la adicción y la locura, ambos caen en un proceso de desmejoramiento físico y mental, ya que entre el ensimismamiento de Matilda y el constante deseo de Joaquín por encontrar algo en donde no lo hay, se olvidan de la noción del tiempo. Un ejemplo de esto es en el momento cuando se encuentran al límite y deben ironizar sobre su situación para aligerarla:

Quando Joaquín aparece ataviado con una túnica de organza que deja entrever sus piernas flacas y el sexo colgando entre ellas, Eduardo Oligochea da un brinco. – Es que estamos muy locos, doctor– dice Matilda mientras le da cuerda al fonógrafo y extiende sus brazos para empezar a bailar con Joaquín. Sus pasos son grotescos, la manera en que se besan también. –¿No vas a tomar notas, Eduardo? –le pregunta el fotógrafo–. Somos todo un caso (239).

Ambos saben que se encuentran en condiciones indignas y lo asumen como su verdad más inmediata apoyándose uno en el otro, lo cual muestra su interdependencia degradadora. “Matilda y Joaquín, aunque aún no seniles, están ya despojados de toda esperanza, de algo que los vincule con el futuro; dedicados a la evocación y reconstrucción del pasado, esperan como único y último destino el silencio, la paz, o, en definitiva, la muerte” (Negrete, 2013:10). Una enferma pasiva y un trastornado adicto a la morfina marcan otra clase de locura que ya no sólo depende de las paredes de La Castañeda.

A lo largo de la novela son definidos con ciertas características específicas, en el caso de él, busca entender por medio de su profesión los sucesos a su alrededor, es decir, con sus fotografías plasma momentos configurados desde el silencio: “Joaquín buscaba captar el dolor en el instante en que se transformaba en su propia *ausencia, en nada*. Esa era la única posibilidad que vislumbraba: todo era dolor, y el resto era el remanso brutal de la muerte. La fotografía era la manera de detener la rueda del dolor del mundo que cada vez giraba a mayor

³⁵ Esto no contradice la conceptualización de Matilda como enferma y pasiva, pues el párrafo comienza diciendo que “hay horas”, es decir, la actitud febril no es el común denominador sino una irregularidad en su quietud.

velocidad bajo las luces, sobre estrechos caminos de metal” (41. Las cursivas son mías). Esa ausencia está relacionada con el silencio.

Al ejercer Joaquín su profesión de manera activa dentro y fuera del silencio creemos que a través de su trabajo como fotógrafo comprende el silencio tan característico de Matilda. Mateu opina al respecto: “Es difícil respetar el silencio del otro; sólo puede respetarlo quien bien lo conoce, quien vive los silencios que también o, sobre todo, nos permiten hablar con nosotros mismos, quien conoce la bella elocuencia del silencio” (2001: 26). La fotografía se contempla desde el silencio y Joaquín ha dedicado su vida a ese ámbito, por eso es el único personaje que entiende los silencios de Matilda. Por su profesión tiene que observar objetos, estar atento a lo que ve, personas, luces o lluvia. Gracias a esta minuciosidad puede entender lo que un silencio significa, porque en el relato no dice de qué forma observa la lluvia, simplemente realiza el ejercicio de contemplar y la contemplación suele ser silenciosa. Como fotógrafo se percata de lo cotidiano, de ahí también que su fotografía esté basada en los mismos preceptos, en palabras de Barthes: “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (1990: 31).

Más allá de las fotografías, las conversaciones son igual de significativas para connotar cómo Joaquín aprende de Matilda. Por ejemplo, cuando le regala un frasco con vainilla y ella se unta unas gotas del líquido como si fuera perfume; acto seguido Matilda mantiene un monólogo donde le cuenta todo lo que ella conoce sobre este producto y Joaquín la escucha atento. Reafirmamos de nueva cuenta lo que Mateu menciona, sólo Joaquín puede entender el silencio de Matilda porque en su vida ya había estudiado y experimentado ese silencio elocuente. Es aún más interesante mencionar la frase con la que Matilda cierra su monólogo sobre la vainilla: “Pero yo estoy loca, Joaquín, así que no me crea. No me crea nada” (76). De nueva cuenta la protagonista reafirma su condición de “loca”.

Ambos se necesitan. Él quiere escucharla, por eso le otorga la palabra y más allá de leer su expediente, la escucha, pero ella, muy consciente, le contesta “no me crea nada”, como si ahora, después de su experiencia con la vainilla, ya no valiera su palabra.

Matilda no tiene que mostrar mediante acciones su pensamiento, lo único que hace es crear una dialéctica de su condición como “loca”. Joaquín es uno de los personajes que se ve involucrado en la misma dialéctica de la protagonista y la acompaña durante su estancia en el manicomio, él necesita reafirmar lo que sabe de ella por medio del diálogo porque el acto

de habla tiene un poder inimaginable, estamos acostumbrados a relacionarnos mediante este proceso, de ahí que no basta la confirmación de la palabra escrita en su expediente clínico. Si aquella delimita a la protagonista como una “loca”, la palabra oral enuncia y pesa más un enunciado de viva voz. Esta dupla se constituye por sus diferencias, ella habla para recordar, el otro escucha para buscar. Ambos evolucionan de tal forma que después se entenderán por lo que no expresan³⁶.

Casi al término de la novela, se plasma la forma en que ambos estaban conectados más allá del pensamiento, de las palabras o de sus caricias:

Joaquín encuentra a Matilda sentada ante el piano vertical con la mirada ausente y las manos inmóviles sobre las teclas de marfil. Dos gotas de fiebre caen sobre su frente. La tensión de su cuerpo sólo es visible en la vena yugular. El vacío de sus ojos se vuelve a llenar de súbito con su llegada. Cuando grita su nombre la alegría viene de otro lugar. Joaquín. Los abrazos a los que se han acostumbrado los protegen de la realidad. Un muro. Sólo en su abrazo, oyendo el latir del corazón bajo su blusa, Joaquín puede contener el temblor de las rodillas y las ganas de vomitar. El exterior siempre lo apabulla, lo hiere. Luego sale corriendo a su antiguo cuarto (226).

Los dos personajes no se apartan de su denominación, la primera oración nos indica la pasividad de Matilda³⁷ con su mirada ausente. Lo interesante es que cuando llega Joaquín, la enferma cambia su estado de ánimo y entonces un abrazo los tranquiliza a ambos. La gran paradoja es que el trastornado está en paz sólo con escuchar el latir de su corazón, lo que sucede al exterior desconcierta a Joaquín que regresa a la protección de una mujer con un abrazo; es decir, la tranquilidad de una enferma para aliviar –aunque sea por un momento– a un trastornado. Al contrario, vemos el cambio de actitud de una enferma al sentir la presencia de un trastornado.

La figura de “loco” en ambos se hace presente en su relación amorosa, los diálogos y los silencios, porque gracias a éste el trastorno del fotógrafo puede quietarse en la

³⁶ Llega un momento que Joaquín sueña con ella, no sólo se conforma con dialogar, quizá hasta sus sueños funjan como las respuestas que él buscaba. Los diálogos ya no bastan, inclusive ya no necesitarán entenderse mediante la voz, existen como si estuvieran en una burbuja, en un mundo propio e irracional. “Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las grandes ocasiones históricas. Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y aire azul, y él en la duermevela desigual de la morfina” (219).

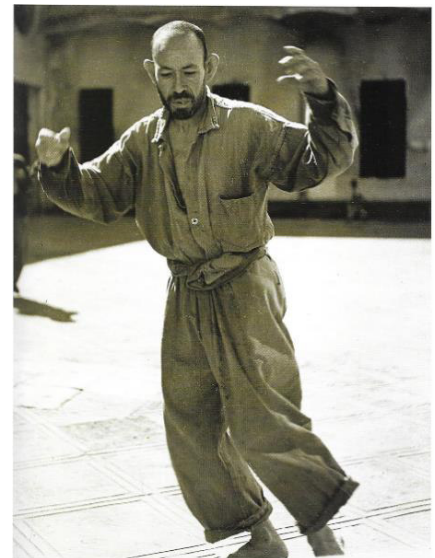
³⁷ Es curioso que la vena yugular de la protagonista sea la que resalta su angustia porque una peculiaridad que encontramos en *El iluminado* es la fosa supraesternal, la parte de su cuerpo que nos indica su delgadez que se alcanza a distinguir a simple vista en la fotografía. Lo mencionamos como mero dato de comparación porque esto nos puede indicar que desde el lenguaje fotográfico vemos al individuo desmejorado y en la novela se marcan también estas pautas.

enfermedad de la interna; gracias al silencio de Matilda vive bajo el nombre de “tranquila” dentro del manicomio. En aquello que callan se encuentra su gran contradicción. Al haber vivido y experimentado tanto, ambos saben apreciar el silencio y así entenderse desde sus diferencias y el silencio es entonces su lenguaje.

En la novela este silencio formó parte de los protagonistas dentro de su constitución como locos, veamos ahora la manera en que las fotografías de Horna expondrán a personajes silenciados porque parece ser la no verbalización la única posibilidad de asomarse a la locura.

3.2 *Sin título (a) (Dancing)*³⁸

Como vimos en el primer capítulo, es importante reconocer la función del arte fotográfico en la actualidad, pero también es trascendental entender su importancia como signo; en otras palabras, la fotografía representa cierta información que se debe conocer y estructurar más



allá de lo visual, se configura también mediante su posibilidad de signo: “la imagen pareciera el signo que pretende no serlo, que se enmascara como un intermediario natural y como presencia” (Artigas, 2014: 58). En este sentido, Joaquín Sala Sanahuja, en el prólogo hecho para una obra de Barthes, considera al respecto:

³⁸ Especificamos el nombre *Dancing* en paréntesis puesto que, en la escasa información que existe de Horna en la Web, esta fotografía es denominada por algunos autores con dicho nombre, tal es el caso de la página web, Mutual Art. Nosotros investigamos en el libro *Kati Horna* bajo la firma de Jau de Paume y del Museo Amparo donde la fotografía aparece como *Sin título* es por eso que decidimos nombrarla así. A partir de ahora esta fotografía será *Sin título (a)*, para no caer en confusiones con la otra fotografía.

La imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua, aislable, que pueda ser considerada como signo. Sin embargo, existen en ella elementos retóricos (la composición, el estilo...) susceptibles de funcionar independientemente como mensaje secundario [...] es decir: es el estilo lo que hace que la foto sea lenguaje (1990: 20).

Ahora bien, la imagen fotográfica, al contrario de la literatura, se aprecia en cuanto a representación visual al tomar una porción de cierto objeto o un fragmento de la realidad desde la mirada de alguien que lo configura, éste solamente se plasma para ser contemplado por un espectador. La imagen al representar la cotidianidad simboliza la claridad de lo que el fotógrafo quiere dar a entender, de manera que la imagen no causa igual número de ambigüedades que la literatura, sobre todo cuando, como en *Sin título (a)* la imagen responde al enfoque del foteriodismo en el que se instaura la mirada hacia los hechos sociales.

Las fotografías tenían la virtud de unir dos atributos contradictorios. Su crédito de objetividad era inherente. Y sin embargo tenían siempre, necesariamente, un punto de vista. Eran el registro de lo real —incontrovertibles, como no podía llegar a serlo relato verbal alguno pese a su imparcialidad— puesto que una máquina estaba registrándola. Y ofrecían testimonio de lo real, puesto que una persona había estado allí para hacerlas (Sontag, 2003: 15).

Sontag considera dos claves dentro del ámbito fotográfico, la realidad enmarcada por una cámara, pero vista desde la perspectiva de un fotógrafo. Esto lo podemos denominar como “la mirada para ser vista”, es decir, el enfoque de la realidad desde la mirada de un fotógrafo. Las tomas de Horna aluden a esta finalidad de contemplación.

Revisaremos las cuestiones de esa apreciación dentro del presente análisis³⁹. El nivel contextual es el mismo en las tres fotografías, por lo que comenzaremos con el nivel morfológico. En la primera lectura de esta imagen observamos a un hombre de pie; con las manos alzadas a la altura de su hombro, un brazo más arriba que el otro. La parte de atrás del lugar nos indica el exterior de un patio, como espectadores tratamos de analizar o comprender qué movimiento realizaba el hombre al momento de la captura.

Analizando la fotografía dentro del nivel compositivo encontramos características peculiares. Empezaremos de arriba hacia abajo y del primer plano hacia atrás: el hombre está de pie y está inclinado hacia la izquierda, este ladeo se debe a que trataba de hacer algún movimiento. Más abajo, a la altura de las rodillas se nota la inclinación de su cuerpo, misma

³⁹ Recordemos que el análisis fotográfico se realiza con base en el estudio de Javier Marzal Felici en *Cómo se lee una fotografía*.

que se puede distinguir porque vemos que el hombre flexiona sus rodillas. Finalmente, en la parte de abajo vemos sus pies –que es lo último del encuadre de la fotografía– que están juntos, pero su pie izquierdo se alcanza a distinguir levantado del suelo; mientras que el derecho se ve desenfocado por el mismo movimiento.

En la imagen se aprecia una parte del recinto, pudiera tratarse de algún patio o un pabellón, de hecho, con las líneas que se ven en la parte de abajo –formando las lozetas del piso– podemos deducir que el hombre se encuentra en el exterior, además, el registro que se ve en la parte inferior izquierda nos deja ver que se localiza en medio de un patio. Es interesante concentrarnos en las líneas del piso pues las vemos en el primer encuadre de la parte inferior, pero poco a poco se van difuminando; quizá Horna quiere mostrar la ambivalencia existente entre un lugar tan estricto con la formación de esos cuadros perfectos en el piso, como si fuera una analogía de la rigidez que debe existir en el manicomio para controlar a los pacientes. Las lozetas llevan al manicomio, un lugar cuadrado y estricto donde los internos deben seguir imposiciones rígidas, sin embargo, conforme vemos los demás encuadres, no se alcanza a percibir nada, o sea, en esta analogía suponemos que nos muestra lo efímero de la promesa de progreso (curar a los enfermos mentales) propia de este lugar.

Las paredes de atrás junto con los tres ventanales indican la existencia de un edificio en la parte posterior; mismos que dejan ver las dimensiones del sitio. Del lado izquierdo se percibe la sombra de una persona caminando por el mismo patio. Más atrás, del lado derecho a la altura del codo del hombre se distingue a un individuo sentado. Por encima de estos elementos no del todo claros, nuestra atención recae en el sujeto principal: su rostro y sus brazos son el *punctum*, los detalles de la cara muestran a un hombre retraído en sus pensamientos. Las particularidades de su rostro, o sea, sus cejas, su barba, las orejas, la nariz y algunas líneas de expresión que se le marcan en los pómulos de la cara y en la frente, conforman el conjunto de su semblante, incluso la boca ligeramente abierta en la que se alcanza a entrever uno o dos dientes. Gracias a estos elementos comprendemos la concentración del hombre al momento de la captura.

No podemos darle todo el crédito al *punctum* del rostro sin analizar sus brazos, estos son importantes por la forma en la que son levantados a la altura de sus hombros. Una mano la tiene abierta pero no extendida, en la otra tiene el puño cerrado pero no de forma total, esto

porque sus manos reflejan un movimiento. Es factible que el hombre se encontraba en el patio porque cumplía con los horarios del recinto para tener un momento de esparcimiento.

Quizá el título que proponen en páginas web (*Dancing*) tenga una relación con lo que ya mencionamos, pues su postura, el movimiento de sus manos y sus pies reflejan la posibilidad de considerarlo en un momento de relajación en el patio del manicomio. Si en verdad el hombre bailaba debemos aludir al posible mensaje: bailar es la forma de escapar de la rutina en un lugar encerrado, quizá hasta significaba, en cierto modo, tener una puerta abierta a la libertad segada por enfermeros, medicinas o castigos físicos. Bailar como el medio para ‘salir’ de un lugar que buscaba el encierro como la mejor solución para estas personas que querían comprender su vida desde sus propias perspectivas.

El *studium* de esta toma de un hombre en plano entero es el movimiento, sin embargo, no es una actividad física que implique demasiado esfuerzo, simplemente realiza movimientos improvisados. Hacemos alusión al movimiento porque en el trabajo de Rebeca Monroy encontramos una toma (V. fig. 2.1) del fotógrafo Enrique Díaz donde vemos un conjunto de internos realizando una serie de movimientos⁴⁰: “Díaz procuró reafirmar la condición de mejoría de aquellos enfermos que estaban realizando calistenia en uno de los patios, cuando se incorporó el principio de *Mens sana in corpore sano*, para lo cual buscó una vista a ojo de pájaro y captó en picada aquellos ritmos visuales de los enfermos que se movían al unísono” (2017: 36). Recordemos que muchos artistas acudían al recinto para transmitir a la sociedad el “progreso” de estos individuos; en el caso de esta fotografía vemos la serie de actividades físicas de los internos. Así como lo alude Monroy, esta toma se convirtió en un mensaje importante para difundir la estabilidad de los internos.

⁴⁰ Sabemos que nuestra intención no es comparar fotografías de dos autores diferentes; sin embargo, es una toma que creemos nos aporta validez al análisis principal de *Sin título (a)*.



Figura 2.1 Fotografía de Enrique Díaz, septiembre de 1934 ⁴¹

Pese a ser capturadas en el mismo recinto ambas fotos remiten a cuestiones interpretativas diferentes, a pesar que sean los mismos sujetos retratados. En *Sin título (a)* sólo vemos a un hombre, no hay un orden establecido ni gente a su alrededor, sus movimientos son una respuesta inesperada del trastorno. Pero lo trascendental es que en la foto de Horna no necesitamos ver quién acompaña al sujeto, el mismo individuo se apropia de la toma.

Retomemos algunos ejes. A diferencia de *El iluminado*, este hombre en movimiento retoma las dos posturas de un “loco” –activo/pasivo–, *El iluminado* corresponde a la pasividad gracias a su mirada de paz, mientras que la pose –los brazos y el rostro– nos indica que este sujeto de la fotografía *Sin título (a)* se relaciona con la actividad. Como vimos en el capítulo II la actividad corresponde al trastornado, un sujeto con alteraciones en su comportamiento, lo cual remite al protagonista de la novela.

Si bien podemos decir que tienen un trastorno, están diferenciados por un aspecto. El sujeto de esta fotografía lo denota con el simple hecho de “bailar”, es decir, mostrando sus brazos en alto, sus piernas flexionadas, su mirada perdida en medio de un patio, su actividad lo delata y esta alteración enmarca *nuestra* mirada puesta en la fotografía. Por otro lado, el

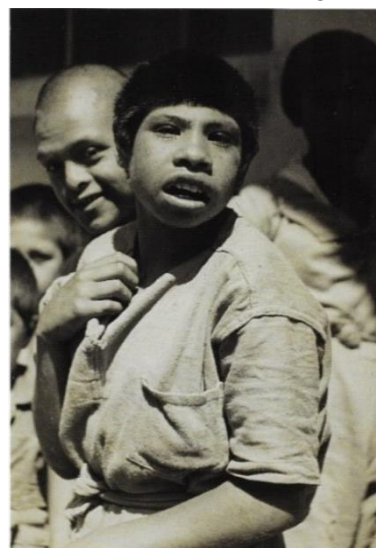
⁴¹ Imagen en “La fotografía le da rostro a la locura: dispositivo de registro, propaganda, afirmación o rebeldía” de la investigadora Rebeca Monroy Nars, publicada por la UNAM en 2017. En el pie de la foto se encuentra lo siguiente: “Figura 18. Tablas gimnásticas y calistenia en el interior del Manicomio General “La Castañeda”. Todo parece orden y concierto. Fotografía de Enrique Díaz, septiembre de 1934. Fuente. AGN, Fondo Díaz, Delgado y García, subcaja 47/2”. Es curioso el pie de foto porque se lee “todo parece orden y concierto”, pareciera que, en efecto, es el mensaje que se quería transmitir: “podemos señalar que este material fotográfico no procuraba difundir una cultura psi negativa, pues estas imágenes estaban apostando por una cura, una mejoría de los pacientes, y no por mostrar el lado oscuro del Manicomio General” (2017: 40).

trastorno de Joaquín está ligado a su proceso de vida. Primero, la vida normal antes del manicomio, una vez dentro “analiza” el comportamiento de los internos y –por más extraño que parezca– se transmuta en uno.

La palabra al ser ambigua abre posibilidades de interpretación más amplias. En la novela, por ejemplo, se usó la palabra para poder describir un contexto y unos personajes que cuentan una historia. La foto requiere otros elementos compositivos para manifestar el objetivo principal. Lessing habla de esta forma disímil en su manifestación: “el poeta personifica abstracciones, las caracteriza de un modo suficiente con el nombre que les da y con las acciones que les atribuye. El artista carece de estos medios. De ahí que a las abstracciones que personifica necesite asignarles unos símbolos que permitan conocerlas como tales” (1990: 83). Si bien el pensador alemán alude a la pintura y a la poesía, este argumento incide en la base novelesca de Rivera Garza y la base fotográfica de Kati Horna. En la novela, la autora dota de personalidad a la figura del loco con este juego de abstracciones a las que apunta el pensador alemán, en la fotografía las abstracciones se centran en pequeños detalles –la iluminación en *El iluminado* o el encuadre en *Sin título (a)*– estrategias que permiten al espectador comprender tal figura desde un marco que expone a los sujetos fotografiados desde su humanidad y no sólo desde un rótulo que lo torna abyecto.

3.3 *Sin título (b)*

“Mirar una foto es implicarse, ser sujeto de la visualidad”
Estrella de Diego



Hasta ahora hemos analizado cómo Horna le otorga protagonismo a una figura mal vista por la colectividad. Una de las características que resalta en sus fotografías es la forma de captar el horror del manicomio a través de algunos elementos gráficos como la composición, el color, las focalizaciones y, sobre todo, los detalles. En este apartado analizaremos una fotografía que ejemplifica estos detalles, sobre todo porque creemos que su expresión denota algún tipo de sufrimiento. Antes de seguir es importante mencionar la conceptualización de Sontag frente al sufrimiento expuesto en la fotografía y la palabra:

La conciencia del sufrimiento que se acumula en un selecto conjunto de guerras sucedidas en otras partes es algo construido. Sobre todo, por la forma en que lo registran las cámaras, resplandece, lo comparten muchas personas y desaparece de la vista. Al contrario de la crónica escrita —la cual, según la complejidad de la reflexión, de las referencias y el vocabulario, se ajusta a un conjunto más amplio o reducido de lectores—, una fotografía sólo tiene un lenguaje y está destinada en potencia a todos (2004: 13).

La fotografía capta la esencia del dolor. Lo que para ella prevalece es la percepción del dolor por una sola vía: la mirada del fotógrafo, esta mirada se convierte en un tipo de lenguaje, de ahí que hable de *un mismo lenguaje* en todas las fotografías. Lo que veremos enseguida es el único lenguaje de Horna para relatarnos el sufrimiento de un interno más dentro de La Castañeda.

Iniciaremos con el nivel morfológico⁴², desde una primera lectura reconocemos a muchos niños/ jóvenes en la toma en un espacio externo, unos enfocados a la cámara, otros sin percibir la toma, pero sin duda resalta uno: el del primer encuadre. Dicho personaje conduce al análisis desde el nivel compositivo.

El *punctum* de esta fotografía es el joven del centro que observa a la cámara, detrás suyo se encuentran cuatro personas; su perfil está dirigido hacia otro lado, mientras que la cabeza voltea a la cámara. Solamente aparece el rostro encorvado del joven que se encuentra justo detrás del primer sujeto, por eso su cuerpo no se muestra en esta toma. La expresión facial es muy reveladora pues sus cejas levantadas y esa pequeña sonrisa que se vislumbra indica que estaba sorprendido o entusiasmado, quizá por ver a alguien tomando una

⁴² Ya que el nivel contextual es el mismo en todas las fotografías, lo único a resaltar es que esta fotografía no tiene un nombre específico, de hecho, no se encuentra en otras plataformas, cabe recalcar, como mero dato, que llegamos a ella gracias al video citado en la pág. 50.

fotografía; además, hay que recalcar que su mirada no mira hacia la cámara de forma directa, más bien se dirige hacia abajo, como si viera a una persona diferente de todos sus coetáneos.

Las otras tres personas de la fotografía no proporcionan mucha información al respecto, pero no por eso quiere decir que no aporten al análisis. Del lado izquierdo notamos a dos niños que no salen completos en la toma, además están desenfocados respecto del primer encuadre. En la parte externa del lado derecho hay una persona más, vemos su cuerpo y nos percatamos de su silueta, mas no podemos vislumbrar su aspecto físico debido a la sombra que lo esconde, lo único que vemos son sus ropas.

Gracias al contexto de la imagen sabemos que esta persona se encuentra dentro de La Castañeda, pues en la parte superior izquierda vemos la cornisa de algún ventanal. Pudiera ser de los ventanales que se perciben en la parte superior de *Sin título (a)*, por otro lado, la vestimenta del sujeto en primer plano se parece mucho a las prendas de los otros dos analizados, recordemos que los internos eran uniformados para identificarlos por los miembros de una sociedad que demandaba su encierro.

El interno está fotografiado en plano medio, pues sólo se captura desde la cintura hacia arriba. Una de sus manos la lleva a su pecho, pero no de forma directa, más bien ésta se encuentra en su overol tan característico, es decir, su mano no está cerrada del todo, sólo presiona su overol; su otro brazo está flexionado y lo deja al aire a la altura de su cadera. La parte del rostro es la que nos revela más acerca de la personalidad y actitud del joven. Su cabeza está ligeramente inclinada a la derecha, mientras que su rostro se ve desencajado. Al igual que las otras fotos, sus rasgos físicos resaltan en toda la interpretación fotográfica, estos mismos detalles configuran al personaje en su naturaleza, en su constitución de “loco”. Su corte de pelo delinea la redondez de su cara, además del cabello grueso y lacio, pequeño y sin forma. La mirada se constituye por sus ojos grandes y su mirada perdida, esquiva y triste; por un lado expresa cierto temor, pero también parece afligido.

Es importante centrarnos en su fisonomía porque es lo que más sobresale en la toma. Encontramos sus cejas anchas pero no tan pobladas, su nariz ancha y chata, pero una de las cosas que más resalta –además de la mirada– es la boca. Para Bajtín, la boca es una parte de la fisonomía que refleja el ámbito de lo grotesco:

Entre todos los rasgos del rostro humano, solamente la boca y la nariz [...] desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo. Las formas de la cabeza, las orejas, y también la nariz, no adquieren carácter grotesco sino cuando

se transforman en formas de animales o de cosas. Los ojos no juegan ningún rol: expresan la vida puramente individual, y en algún modo interna, que tiene su existencia propia, la del nombre, que no cuenta mucho para lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él [...] El rostro grotesco supone de hecho una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese abismo corporal abierto y engullente (2003: 259).

Bajtín menciona que sólo la boca y la nariz merecen una importancia tal en el sujeto porque los demás rasgos complementan la boca, pero la boca abierta expresa aun más que otra parte de la cara, la evidente malformación facial tocante a la zona bucal (labios excesivamente gruesos) y la forma del cráneo son signos claros de un retraso mental, condición que en la década de los cuarenta, e incluso ahora, es considerada en los estratos más bajos de la sociedad como la ‘cara del loco’.

El *punctum* del sujeto es su boca, en ella vemos su dentadura deforme de labios gruesos, grandes y abiertos. Pareciera que estos dos elementos –la mirada y la boca abierta desencajadas– aunado a la microcefalia moderada y a la frente estrecha, transmiten la idea de un rostro irregular y desmesurado que parece encajar con el resto de su cuerpo que vemos en la imagen, las manos rígidas en posición poco natural, y claro, aunque Horna no registra su comportamiento, puede pensarse que el sujeto retratado por ella está ahí únicamente debido a que su cara y su cuerpo pasan por malformaciones que refieren el tener cara de “loco”.

La cámara es una herramienta específica tanto para obtener una clasificación de los internos, como para llevar su registro. Según las *Narrativas dolientes* de Rivera Garza, dentro del manicomio se empleó la fotografía representando la cara del interno en un fondo blanco, ésta se integraba junto a una tarjeta “signalética” al expediente del interno. Para considerar estos puntos, Rivera Garza expone la visión del criminalista mexicano Carlos Rougmanac, en donde, él creía importante agregar dos fotografías del interno, una de frente y una de perfil, de esta manera se “registraba las dimensiones de la altura, el pecho, los brazos, las piernas, las manos, los pies, el cráneo y el rostro del criminal [...] las medidas de otras características, como los ojos, la nariz, las orejas, el cabello, la barba, dependían de las habilidades de observación del investigador” (2015: 203). Las medidas y la apariencia del rostro estaban meramente relacionados con la estancia dentro del recinto. El sujeto de la fotografía “*Sin título (b)*” parece que cumple con estas características a partir de su apariencia; sin embargo,

lo más interesante es que las partes más visibles en el sujeto son las últimas que menciona Rougmanac debido a que son percibidas por un investigador, basta considerar los ojos, el cabello y la nariz. Esto es precisamente, ‘tener cada de loco’ pues la observación y la clasificación de los “locos” se debía al aspecto físico del cuerpo y muchas veces también dependía de la vestimenta del individuo.

Considerando que el cuerpo es un constructo social que se concibe según la cultura en que se enmarque, resulta interesante ver cómo a pesar de las diferencias culturales entre los pueblos es común marginar a los sujetos cuando exhiben descontrol de sí, de sus gestos, sus palabras o sus movimientos. Acostumbrados a medir nuestros movimientos y a trabajar en el autocontrol para encajar en una sociedad que privilegia la medida, un cuerpo desbocado tiende a perturbarnos. Basta con ver en la calle a alguien que se mueve compulsivamente o habla solo mientras exagera sus gestos o movimientos, para rechazarlo debido a su comportamiento. El cuerpo suele otorgar el mayor peso al enjuiciamiento del sujeto: “La locura y el loco llegan a ser personajes importantes, en su ambigüedad: amenaza y cosa ridícula, vertiginosa sinrazón del mundo y ridiculez menuda de los hombres” (Foucault, 1998: 21). La sociedad da la espalda a aquellos que se muestran volátiles en su comportamiento, su forma de hablar, sus actitudes o su mentalidad y esta marginación se agrava cuando se trata de entornos de bajos recursos o escaso acceso a la educación, pues en lugar de buscar alternativas médicas para el enfermo, se le aparta e incluso se le violenta como medio de control.

Una colectividad de individuos se conforma gracias a creencias, actividades culturales, valores, tradiciones, reglas y registros lingüísticos. Estos y otros conceptos permiten que sus integrantes interactúen y entablen diversas relaciones familiares, laborales o vecinales. Cada una de éstas es distinta, pero encuentran un común denominador cuando se trata de rechazar a quien perturba el orden social con sus excentricidades. Y como “cada sociedad esboza, en el interior de su visión del mundo, un saber singular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias, etcétera. Le otorga sentido y valor. Las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona” (Le Breton, 1990: 4). Por tanto, un cuerpo percibido como malformado como el del individuo retratado por Horna, puede pasar por el cuerpo de un loco.

Además de esto, “el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste” (Bajtín, 2003: 259). Consideramos esta última aseveración como parte de una gran paradoja del sujeto fotografiado. La sociedad lo encerró, por eso es absorbido por una sociedad corrompida, pero a su vez el joven también absorbe al mundo con su fisonomía, lo grotesco de su mirada y de su boca nos hace creer que el joven quizá pasaba por alguna dolencia física o mental.

Es importante mencionar que el aspecto físico de una persona determinaba su categorización como “loco”, al respecto Rivera Garza comenta:

Los intelectuales mexicanos creían que los rostros de los criminales reveleaban sus amenazantes almas. Conforme a las perspectivas lombrosianas del hombre criminal, ellos interpretaban las mandíbulas grandes y los dedos torcidos como rasgos atávicos asociados con una naturaleza peligrosa y primitiva. Inmersos en las ideas de la degeneración, veían evidencias de involución genética y moral en los rostros y las manos de las imágenes cautivas. Con base en estas conexiones visibles, los porfirianos crearon un rango visual que cubría desde la normalidad, según se representaba en el retratismo de élite, hasta la desviación y el terror (2015: 198).

Es claro que la clasificación del “loco” implicaba un grave problema de discriminación. Con esto podemos plantear que las propiedades físicas de las personas también daban una pauta para adjetivar a un “loco” y creemos que más allá de eso, su aspecto físico fue el principal detonante que lo puso en La Castañeda.

Sin duda, uno de los puntos más interesantes de la toma es la expresión boquiabierta del sujeto. Recordemos que desde los estándares de belleza griega el hecho de mostrar la boca abierta era sinónimo de fealdad:

Aristóteles quien calificará la belleza como algo que está dentro de la esencia de las cosas pero cuya manifestación es lo sensible: «es bello lo que es valioso por sí mismo y lo que a la vez nos agrada». El filósofo convirtió la imagen en concepto, sustituyendo una interpretación intuitiva por una definición. El realismo aristotélico permitirá tomar en cuenta el mundo sensible y considerarlo como expresión de la esencia; a partir del él, la belleza será una forma de manifestación corpórea. Por lo tanto, esta manifestación se realiza en todo ente, considerándose a la belleza como un elemento trascendental de este, que es captada por nuestra sensibilidad y llevada a nuestro intelecto (Monar, 2009: 182).

Esto deja en evidencia que el sujeto de la fotografía *Sin título* (b) no cumple con los estándares de belleza griega propuestos por Aristóteles porque el gesto de su boca ‘quiebra’

dicho estándar. Debemos recordar al *Laocoonte* ya que encontramos una similitud de este ‘quiebre’ pues las facciones de dolor demostradas en la escultura del sacerdote troyano se alejan del ‘bello ideal’ y, por lo tanto, estos rasgos son transgresores. Al ser una pieza de arte griega supone el énfasis de la belleza⁴³, pero es una escultura que demuestra lo contrario, un acto de angustia en las facciones de los personajes ahí representados. Si las obras griegas se guiaban bajo los preceptos de belleza y perfección vemos entonces (guardando las proporciones) dos obras artísticas –el *Laocoonte* y la fotografía *Sin título* (b)– que transgreden ese concepto de belleza griega⁴⁴ en un aspecto: la expresión de la boca abierta como símbolo de la fealdad y también del dolor.

Al contrario de lo que hizo Díaz para mostrar en sus fotografías la vida perfecta del manicomio, Horna enfoca al sujeto desde la transgresión de lo bello y del orden más pulcro que representa Díaz en su secuencia; esa transgresión Bajtin la llamará como imagen grotesca: “La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al tiempo y la evolución, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca” (Bajtin, 2003: 21). Apelando a ese rasgo constitutivo que resquebraja la normalidad, las personas con fisonomías grotescas, es decir, cuyas partes se abren al mundo exterior “a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz” (Bajtin, 2003: 23) bien podían ser encerradas en un manicomio pues su físico justificaba su catalogación.

Aludiendo nuevamente a la investigación *La Castañeda* Rivera Garza menciona que para identificar y controlar a los marginados –especialmente vagos y locos– algunas eminencias médicas de aquel entonces diseñaron unas “tarjetas «antropomórficas» es decir,

⁴³ “[...] la belleza de las estatuas griegas ha de descubrirse antes que la belleza de la naturaleza y que, por consiguiente, aquella es más impresionante y patética-no tan dispersa, sino más una-que esta otra”. (Winkelman Cit. en Montoya, 2018). Como vemos, para Winkelman, la imitación de las obras griegas no sólo conduce a la imitación de la naturaleza sino a su mejoramiento, a su idealización, a la imitación de aquello que supera a la naturaleza misma, debido a que en el arte clásico la naturaleza se encuentra realizada en acto perfecto.

⁴⁴ El concepto de belleza griega se torna un punto interesante en la presente tesis porque podemos mencionar que para la fotografía de *El iluminado* se percibe la paz de una mirada y se vuelve paradójico porque se captura lo bello de un hombre que tiene la etiqueta de “loco”; sin embargo, en las fotografías *Sin título* (a) y *Sin título* (b) simplemente se enfocan los rasgos de dos sujetos percibidos en ese contexto como imperfectos quienes, no obstante, es claro que logran un efecto estético porque este efecto no está peleado con el orden de lo feo o lo grotesco.

las medidas de nueve partes distintas del cuerpo” (2015: 197), entre ellas, destacan los rasgos de la cara. Con estas tarjetas analizaron las características físicas de los locos y a partir de estos nueve parámetros clasificaban a los enfermos mentales. Gracias a esto, inferimos que el joven se encuentra en el manicomio debido a su fisonomía.

Las características que notamos con el sujeto de la fotografía *Sin título (b)* permiten vincularlo con Santiago Burgos, aquel personaje que perturbó la paz de un grupo de personas en una comunidad. La novela relata la historia de vida del personaje y también sus características físicas: “El rostro de Santiago era como el de su madre de tez morena y ojos anchos. Los movimientos nerviosos pero atemperados los había heredado de su padre inmigrante. La testarudez y el temperamento desigual, en cambio, eran de su propia cosecha” (77). A través de estas descripciones podemos deducir que la fisonomía del padre de Matilda era ‘tosca’ según los estándares de la época; además, es posible clasificarlo a partir de las nociones que propone Bajtín; sin embargo, es claro que el ámbito físico no es lo único que lo vuelve un “loco”, también su pensamiento interno forma parte de su construcción como personaje. Santiago es un personaje “completo” porque por medio de su pensamiento se atreve a vitorear ciertas verdades al pueblo. Acto seguido, cae rendido en la resignación que se convierte en locura y recorre un camino de transgresión. Cuando ve por última vez a su hija y ella le corresponde la mirada, Matilda se da cuenta de que físicamente tiene un padre, pero su esencia ha muerto: “Ya encerrado para siempre en el mundo hermético en el que nunca dejó entrar a nadie, Santiago la miró partir sin expresión en el rostro” (89). Ningún rasgo de su fisonomía da cuenta de una imagen de lucidez.

Según Le Breton, en el periodo de la modernidad se empieza a analizar al individuo no por su cuerpo, más bien por el rostro –y en estos dos personajes encontramos que parte de su figura de “locos” está presente en el rostro– por eso alude:

El flujo de lo cotidiano, con sus costumbres escondidas, tiende a ocultar el juego del cuerpo en la aprehensión sensorial del mundo que lo rodea o en las acciones que el sujeto realiza. Situar el cuerpo a través de las pulsaciones de la vida cotidiana es insistir en la permanencia vital de las modalidades propias, en el carácter mediador entre el mundo exterior y el sujeto. La experiencia humana, más allá del rostro insólito que adopte, está basada por completo, en lo que el cuerpo realiza (1990: 94).

El sujeto de la fotografía *Sin título (b)* no necesita hablar porque en su rostro reconocemos sus emociones y el sufrimiento por el cual pasaba, en el carácter mediador entre

el mundo exterior y el sujeto, su rostro funge como la característica entre los propios sentimientos de la persona y de lo que ocurre en ese momento, en este caso, fuera del recinto; en pocas palabras, su rostro demarca la comprensión del sujeto dentro del manicomio y además lo que transmite en sus afecciones.

Si bien su rostro muestra emociones, otra peculiaridad es la mirada. No sólo la mirada del sujeto sino de un doble punto de miradas, reconociendo en la cámara el objeto que captura y a su vez también representa la mirada de la autora en el momento de la captura. En este punto, Le Breton comenta que “los intercambios de miradas son los más significativos y esto tanto más cuanto que la vista es el sentido privilegiado de la modernidad. La mirada testimonia cómo los sujetos toman parte, emocionalmente, en el intercambio, únicamente por medio de reparar en ciertos signos, más o menos explícitos, que el interlocutor ofrece: la simpatía o la antipatía, la desconfianza o la confianza se pueden leer en el intercambio” (1990: 95). Este intercambio de miradas es un aspecto singular que encontramos entre el sujeto y la autora de la fotografía, Horna ve al joven y el interno la mira a ella con esas pupilas dilatadas que hacen pensar en una sensación de afectación.

Sin título (b) invita a reflexionar sobre el hecho social, histórico y cultural que se gestó en ese momento, nos hace reflexionar sobre la figura del “loco” que se refleja en el trastorno de su mirada, en su rostro, en los gestos que, al momento de contemplar, podemos apreciar. La fotografía dentro del discurso de la novela es importante por la forma en que las palabras describen los elementos fotográficos. Sontag busca establecer los parámetros entre la fotografía y la expresión escrita y, cita a Virginia Woolf, tratando de explicar la veracidad del ámbito fotográfico:

Las fotografías, asegura Woolf, «no son un argumento; son simplemente la burda expresión de un hecho dirigido a la vista». La verdad es que no son «simplemente» nada, y sin duda ni Woolf ni nadie las consideran meros hechos. Pues, como añade de inmediato, «la vista está conectada con el cerebro; el cerebro con el sistema nervioso. Ese sistema manda sus mensajes en un relampagueo a los recuerdos del pasado y a los sentimientos presentes». Semejante prestidigitación permite que las fotografías sean registro objetivo y testimonio personal, transcripción o copia fiel de un momento efectivo de la realidad e interpretación de esa realidad: una hazaña que la literatura ha ambicionado durante mucho tiempo, pero que nunca pudo lograr en este sentido literal (Sontag, 2004: 16).

La fotografía sigue los preceptos de verdad inmediata al capturar un momento, la gran paradoja de este discurso, es cómo puede captar fragmentos de instantes si a veces no hay preocupación por el sentido que transmite –y decimos a veces porque sabemos, que al menos Horna se preocupa por lo que le quiere mostrar a sus espectadores–. Sontag menciona que la literatura no alcanza a transmitir este sentido de verdad. Nosotros creemos que sí, que Rivera Garza entiende el acto fotográfico –quizá no como Horna– pero entiende su valor, entiende la importancia del peso de su historia. Rivera Garza plantea que en el caso de las fotografías: “Siempre hay alguien detrás de todas ellas. Alguien que imagina, estudia el ambiente, manipula la luz y da al final, en el momento menos pensado, el golpe maestro” (2016: 80). A partir de esta verdad construye al personaje de Joaquín Buitrago. Un fotógrafo que busca retratar a personas marginadas dentro de lugares marginados –el prostíbulo y el manicomio– pero resalta su luz en vez de su marginalidad, es por eso que este personaje estudia su ambiente en las tomas.

A partir de la afirmación de Rivera Garza, Horna también parecería configurar sus fotografías bajo *el golpe maestro*, al menos en la serie de ‘La Castañeda’, por eso *El iluminado*, *Sin título (a)* y *Sin título (b)* capturan a tres personajes marginados dentro del manicomio. Cada uno corresponde a una constitución diferente del loco. El primero es un loco pasivo pues vemos a un hombre desafiando los límites del manicomio con esa mirada transparente; el segundo es un loco trastornado, sus movimientos corresponden a un hombre activo, misma actividad que parece adaptarse a las inmediaciones, se acostumbra tanto que en la reflexividad de ese espacio trata de bailar para escapar, aunque sea por instantes de ese espacio; finalmente, el tercero es también un loco trastornado, pero sus gesticulaciones refieren a un sufrimiento interior, de ahí que su expresión facial represente un dolor retratado.

CONCLUSIONES

El objetivo, como se estipuló, fue reconocer dentro del tema de la locura a personajes que representaran dicho concepto; es por eso que desde la interdisciplinariedad vimos dos discursos disímiles que denotaron una línea de estudio en común: la configuración del “loco” dentro de La Castañeda. Esto lo vimos en los personajes de la novela, Matilda, Joaquín

Buitrago, Marcos Burgos, y en tres personajes fotografiados por Horna. Analizamos la marginalidad de un personaje arquetípico desde la literatura que *escribe* al “loco” y desde los parámetros fotográficos que lo *describen*. Escribir y describir como acciones para mostrar al “loco” a partir de una heterotopía en donde son seres rechazados, sin embargo, el arte es un haz de luz que los enfoca, ensalza su figura, dándole valor y mostrándolos como seres sensibles.

Consideramos que fue más fructífero hablar de la figura que está representando Horna y Rivera Garza que del concepto de ‘locura’, en un afán de ser más precisos dejamos a un lado la locura para trabajar con su representación: la figura del “loco”. En la obra de Cristina Rivera Garza el discurso hecho de palabras ambiguas está basado en realidades, ya sea sobre fotografía, sobre la historia o sobre el manicomio; la escritora dio cuenta de varios personajes con la etiqueta de “locos”, de hecho, si analizamos todos los personajes de la novela podríamos encontrar algo de locura en ellos. Al centrarnos en tres personajes configuramos a Matilda como una loca pasiva, ella acepta su enfermedad y permanece en el manicomio hasta que “ve morir a cada uno de sus compañeros”. Joaquín Buitrago es un loco trastornado, a pesar de su conducta, sus palabras y sus actitudes, él nunca acepta su locura y por eso, al final busca otro camino, él cree que aún hay esperanza. Por su parte, Santiago Burgos es aquel personaje que –como menciona Gilbert Keith– quizá perdió todo menos la razón: perdió a su familia, su patrimonio, su estabilidad económica, pero en su discurso sobre los campos de vainilla, frente a la sociedad había perdido la sensatez. Al menos dos de estos tres personajes muestran la vida social, pero sobre todo la vida desde un recinto que los vio pasar, vivir y, por qué no decirlo, resguardarse del contexto histórico en un lugar en donde pudieron finalmente ser.

Kati Horna reveló las ambigüedades visuales en las características detalladas de un “loco”, en su sonrisa ambigua, su boca abierta, su mirada perdida o sus movimientos desenfrenados. Ya que “La fotografía posee la habilidad de describir literalmente la apariencia visual, pero también se puede construir o manipular de forma subjetiva, conceptual y técnica para presentar una visión o idea particular” (María Short, 2013: 10), Horna impregna sus imágenes con el tono surrealista que desde la suprarealidad veía en el loco a un iluminado y en la locura a una expresión de máximo interés. En suma, la visión de Horna con sus tres tomas constituyen la figura del “loco” desde su vida cotidiana,

reconociéndolos sin prejuicios, y, claro, humanizándolos, siempre teniendo en cuenta la estética de una toma fotográfica.

Ambas creadoras ponen sobre la mesa y desde su propio discurso la cordura dentro de la locura por medio de descripciones o una mirada traslúcida; ambas capturaron al “loco” configurándolo al centro de su discurso, ellas ensalzan esta figura y le dan protagonismo en un mundo donde continuamente se le rebaja al misterio y la oscuridad de una realidad marginada que se niega y se encierra.

La importancia de la mirada expresando esa realidad marginada radica en tres momentos:

- Al enjuiciar por medio de la adjetivación a unas personas sin voz, contrariadas de su derecho de ser escuchadas.
- Al capturar a esas personas y describir su dignidad como individuos, aunque sean comprendidos a través de la exposición de aquello que disgusta a la sociedad.
- Al escribir personalidades, características, situaciones y procesos para entender a estos sujetos.

Cada una de estas instancias orienta un camino donde se entrelazan las características. Primero al denotar el arquetipo literario de “loco” a partir de nuestra colectividad, desde donde es común escuchar frases como “aléjate de él, está loco”. Si miramos a una persona bajo esta denominación notamos que está siendo juzgado por nuestra pre conceptualización de lo que creemos conocer como locura.

Esos personajes llamados “alienados”, “enajenados” o “pirados” han sido visualizados como solitarios, desgarrados, poco habilitados, medio vestidos o desnudos, por lo general de piel morena, con los cabellos cortos revueltos o con la cabeza rapada, pies descalzos y mirada al vacío. Todo ello conforma parte de ese imaginario social y cultural que han transmitido las diversas fotografías en los medios periodísticos y editoriales, o por lo menos en el siglo pasado penetraron en el imaginario social, agudizando las emociones, las tensiones y los temores ante la “locura” vista desde afuera por «el otro» (Monroy, 2017: 188).

La configuración de los “locos” es un tema que por mucho tiempo la sociedad vio desde la ignorancia y la desconfianza, todo para justificar el que fueran relegados. Más allá de un trabajo médico o clínico, la literatura y la fotografía reflejan lo desconocido de un tema por demás humano. Gracias a los discursos artísticos de *Nadie me verá llorar* y la serie

fotográfica conocimos que los sujetos analizados fueron inmortalizados por medio de las miradas –sin juicio– de las autoras alrededor de La Castañeda.

Lo más característico de las tomas fotográficas es el enfoque que le da a los detalles del individuo, ya sea a prendas de vestir o al aspecto físico. El enfoque y la mirada van de la mano porque a partir del primero se delimita un punto específico en la imagen; por medio del enfoque se logra definir un tema entre el fotógrafo y el objeto a capturar y, precisamente, la mirada hace posible este enfoque. Para Estrella de Diego “mirar es contaminarse de aquello que se mira. Por ese motivo la fotografía documental se inscribe en un complejo proyecto autobiográfico en el cual la realidad de otro se confunde con la propia en el acto de disparar la cámara” (2013: 66). Kati Horna desde el fotoperiodismo quiso comprender su vida a partir de la tragedia que vivió, cuando fue testigo de los conflictos bélicos en Europa; creemos que tratando de explicar esas tragedias miraba a los marginados para que los espectadores pudiéramos comprender a estas personas, con ello tal vez lograría que algún espectador reconociera la humanidad de los internos.

Cristina Rivera Garza y Kati Horna marcan estas pautas desde la escritura y la fotografía, pero también desde el discurso histórico, de ahí que, en el caso de la novela, la autora configure a Joaquín desde dos ámbitos: la escritura y las descripciones. La constitución de Buitrago se da a partir de la mirada de la escritora que –aunque suene contradictorio– escribe al personaje que describe por medio de sus fotografías de los locos.

Para finalizar, destacamos que lo más propositivo de la presente investigación fueron los nexos entre un discurso y otro, sobre todo en las conexiones entre los personajes. Kati Horna convertida en fotógrafa de locos al igual que Joaquín, éste que después de haber captado a prostitutas y criminales, llega al manicomio para ver de cerca la locura de los internos, como también lo hizo Horna, sólo que en su caso media una distancia con los internos que, en la ficción, Joaquín ha perdido al vivir ahí. Esta distancia crítica es entonces fundamental para que, por ejemplo, Horna vea a un iluminado entre las sombras.

Rivera Garza construye a su personaje por medio de su experimentada profesión como historiadora. Horna construye a sus personajes fotográficos desde el clic de la cámara que tenía un trabajo para la prensa: historia y fotoperiodismo como claves en ambas autoras. Si contraponemos estos dos discursos veremos que hay un punto de correspondencia: el México porfiriano con Rivera Garza y el México que aún en los cuarenta anhelaba el orden

instituido por Díaz. Ambas autoras refieren el México fatídico, pero no sólo eso, también aluden a la gran premisa de “orden y progreso”, por eso instauran sus discursos en el manicomio general La Castañeda, ejemplo paradigmático de aquella promesa.

El manicomio fue un recinto prometedor desde sus orígenes porque “El discurso ideológico sobre el pueblo como beneficiario del cambio fue la cara aceptable de la modernidad, pero esa modernidad implicaba, paradójicamente, también «limpiar» las calles de prostitutas y enfermos para que esos espacios fuesen ocupados por la sociedad «sana». Para ello se construyeron instituciones modelo, entre ellas, el manicomio de La Castañeda, donde se sitúa la novela” (Sy, 2015: 135) y por supuesto, también la serie de Horna. Este recinto sirvió para esconder a personas catalogadas bajo el nombre de “locos” que no encajaban en la sociedad y de esta forma prosperar como sociedad en cuanto a la modernidad.

No en vano comprendemos las actitudes de los personajes por medio de la funcionalidad del manicomio, entendido éste como la principal institución encargada de establecer orden a los excluidos de la sociedad. Pero si estudiamos el contexto de los dos discursos podemos cuestionarnos ¿y si La Castañeda es el único lugar organizado de ese entonces? La misma novela alude esta cuestión porque Matilda lo reconoce: “el manicomio, no se había dado cuenta hasta ahora, es su santuario. La guerra perpetua de la ciudad lo cerca entero” (93). Fuera del recinto había crisis, guerra, disputas políticas, sociales y hasta culturales, regímenes industriales, pobreza, escasez de alimentos, desestabilidad económica. El único lugar donde se excluían, o más bien, se protegían de todo este contexto era el mismo manicomio.

Años después de la diégesis de la novela, *El iluminado* (a pesar de encontrarse en ese lugar) observa algo dentro del recinto que es capaz de darle tranquilidad, aunque sea por instantes (tranquilidad que no existe afuera); el sujeto de la fotografía *Sin título* (a) halla un momento para distraerse y ‘bailar’ (distracción que no podía expresar tan fácilmente en una sociedad en guerra), mientras el joven de la fotografía *Sin título* (b) a pesar de sufrir dolor pierde su mirada para quizá perder el sentido del malestar. La fortaleza afrancesada les otorga así, un poco de tranquilidad. Algo similar sucede con Matilda, quien, imbuida en su resignación, se instala en el manicomio porque su cansancio no le permite continuar, por eso busca un poco de serenidad en este sitio, serenidad que no puede encontrar afuera en medio

de soldados abusivos o balas perdidas. Joaquín, en su rechazo por aceptar su condición, sigue buscando hasta que decide escapar, pero la realidad fuera del manicomio lo absorbe.

Creemos que los personajes analizados –Matilda, Joaquín, *El iluminado* y los sujetos de las fotografías *Sin título* (a) y (b)– son virtuosos porque el silencio y el encierro también son una virtud, es decir, cada uno de ellos cumple con la configuración de “loco” por el encierro al que están destinados a vivir, pero en el manicomio ellos conservan su esencia ya sea por medio de sus interrogantes (Matilda), de sus fotografías (Joaquín), de la tranquilidad de una mirada (*El iluminado*), de movimientos repentinos (*Dancing*) o por medio de sus expresiones (*Sin título b*). Cada uno de estos personajes se sobrepone al gran recinto de La Castañeda; es decir, no dejan que las paredes del imponente lugar los consuma, decimos entonces que hacen prevalecer una de las esencias más puras como seres humanos: la búsqueda de la libertad.

Cristina Rivera Garza y Kati Horna tratan con locos reales o sujetos históricos, sí, pero los reconfiguran mediante el arte, ellas hacen una figura de él, una imagen que trasciende su supuesta locura, un documento histórico o un diagnóstico. Cabe recalcar que los sujetos fotografiados por Kati Horna son seres reales, sin embargo, su mirada como artista a través de la lente transforma a esos sujetos en personajes de ficción o entes artísticos por medio de una técnica y una sensibilidad, se trata entonces de fotografías creadas bajo la mira de un valor artístico.

Con esto corroboramos que la fotografía –desde el fotoperiodismo– y la literatura –desde su concepción de arte– muestran lo desconocido del sujeto llamado “loco” a partir de una forma de expresión que transmite la esencia de una persona con todo y sus carencias y virtudes; por consiguiente, el espectador debe encontrar el acertijo dentro del arte para ver el reflejo de una sociedad que se olvidó de estos sujetos, de sus sentimientos y sus emociones. La exclusión que la sociedad demandaba para que los locos fueran ocultados en el manicomio se convierte, al menos en estos dos discursos, en el *quiprocuo* de la razón.

Anexos

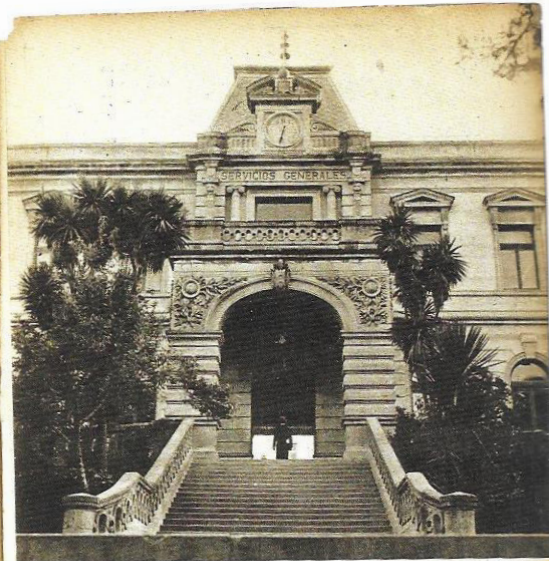
A continuación, presentamos las imágenes que se mencionan en el texto por orden de aparición.

I. Laocoonte y sus hijos



Rodas, Agesandro, Polidoro y Atenodoro. *Laocoonte y sus hijos*. [Escultura]. El Vaticano. Museo Pío Clementino.

II. Artículo "Loquibambia"



LOQUIBAMBIA

En su revista del poeta libertario-romántico "Cuba Juli Gilroy", que aparece en el libro de Los, redactado especialmente por Leonardo S. Ríos, se cuenta la historia de un revolucionario cuya familia de aporricados nunca de aquí fue reconocida por sus amigos. Todos los que hablan de aquella fuente perdida la salud. Fue de tal manera que la noche del día de la fiesta que se por un día todo la ciudad había colapsado. Ante los mirares del rey salvador. Si lo el número y su secretario privado se salvaron de aquel salvador salvador. Cuando los días, la publicidad salvador de guerra a guerra sobre la salud mental de Su Majestad. Como era un rey que...



Nosotros, "Loquibambia", México,

22 de julio de 1944.

→ página 143

III. *El iluminado*



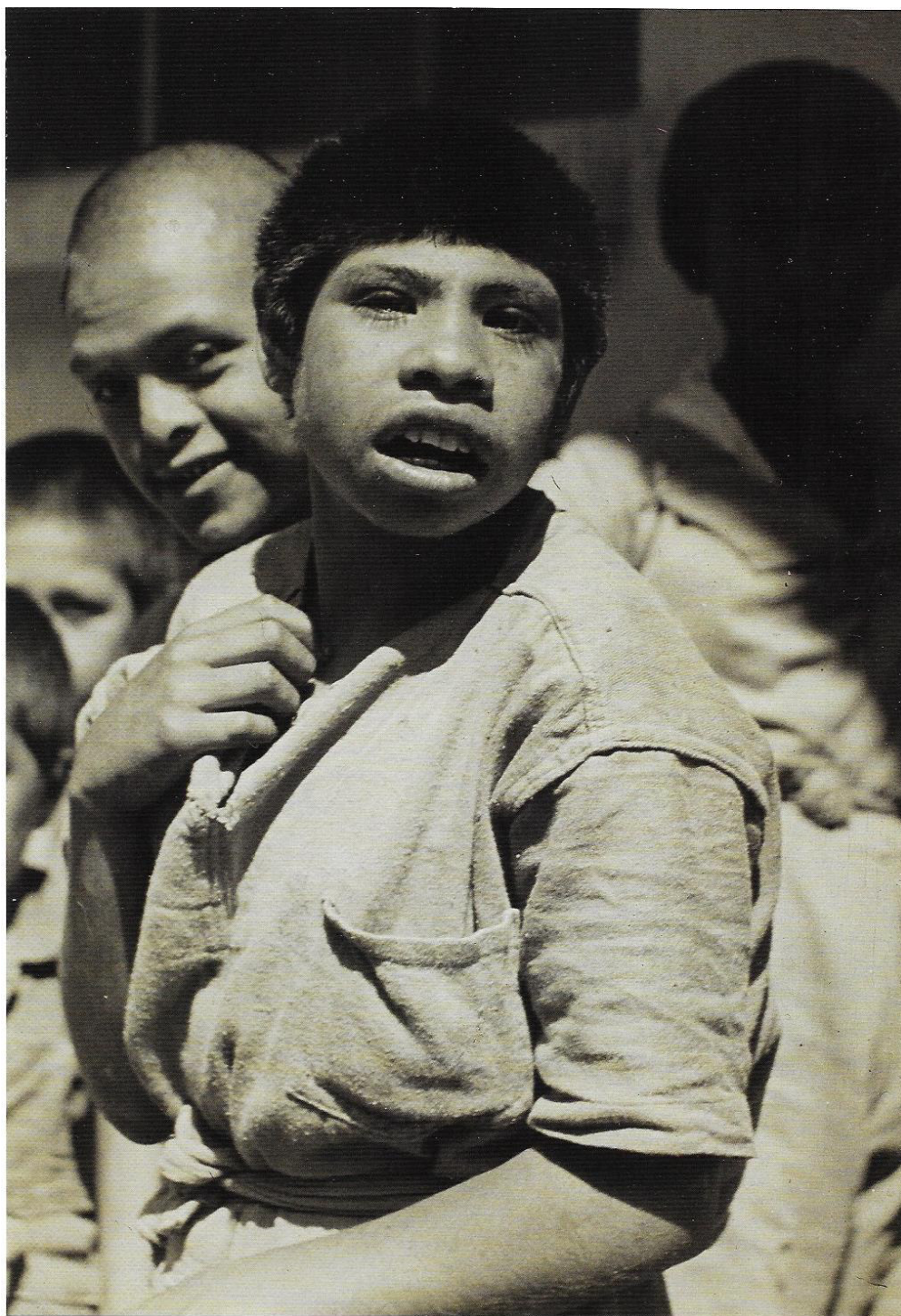
Fotografía 1. *El iluminado*, centro psiquiátrico La Castañeda, Mixcoac, Ciudad de México, 1944. Kati Horna.

IV. *Sin título* (a)



Fotografía 2. *Sin título*, centro psiquiátrico La Castañeda, Mixcoac, Ciudad de México, 1944. Kati Horna.

V. *Sin título* (b)



Fotografía 3. *Sin título*, centro psiquiátrico La Castañeda, Mixcoac, Ciudad de México, 1944. Kati Horna.

Bibliografía

Abeijón, Matías. (2017). “El concepto de verdad en historia de la locura” en *Nuevo Pensamiento*. Vol. VII. Núm. 9. Año 7, pp. 22-44.

Agudelo Rendón, Pedro. (2014). “Aproximación a los fundamentos teóricos y epistemológicos de la literatura comparada” en *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 4. Artículo 2.

Aguillón Gutiérrez, Dario. (2018). El “pathos” en *Estudio Patético*; de Aleksandr Scriabin. *Escritura E imagen*. Núm 14, pp. 45-63.

Alonso, Ángeles. de Diego, Estrella. Chevrier, Jean-Francis. Rodríguez, José Antonio. Bonet, Juan Manuel. Horna, Nora. Baqui, Peter. (2013a). *Kati Horna*. Jeu de Paume y Museo Amparo: México-París: RM.

Artium. (2010). *Fotoperiodismo: la realidad captada por el objetivo*. Disponible en: <http://catalogo.artium.eus/dossieres/4/fotoperiodismo-la-realidad-captada-por-el-objetivo/introduccion>

Bajtín, Mijail. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. España: Alianza.

Barthes, Roland. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. España: Paidós.

Beristáin, Helena. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Berthier, Nancy. Rodríguez Tranche, Rafael y Sánchez-Biosca, Vicente. (2012). “Kati Horna. El compromiso de la mirada. Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)” en *Iberical*. Disponible en <http://iberical.paris-sorbonne.fr/kati-horna-el-compromiso-de-la-mirada-fotografias-de-la-guerra-civil-espanola-1937-1938/>

Chame, Andrea. (2008). *La creatividad a través del lenguaje fotográfico. La imagen fotográfica como medio expresivo, estético y comunicativo*. Año II. Vol. 4. Argentina: Universidad de Palermo.

Degano, Guilia. (2015). “Poder a la imaginación: la colaboración de Kati Horna con la revista *S.nob*” en *Quiroga*. Núm. 8, pp. 66-76.

Durkheim, Émile. (1976). *Educación como socialización*. España: Ediciones sígueme.

Eco, Umberto. (1986). *La estructura ausente*. España: Lumen.

“El arte como hecho semiológico” de Jan Mukarovsky (2003). En *Textos de teorías y crítica literarias*. Araújo, Nara y Delgado, Teresa (Comp.) México: UAM.

Enríquez Aranda, María Mercedes. (2010). “La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación” en *Revista electrónica de estudios filológicos*. Núm. 20. Diciembre, recuperado de https://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/tritonos-3literatura_comprada_y_traducción.htm

Ferrater Mora, José. (1994). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.

Fernández Jaimes, Carol. (2016). *La locura como enigma: de su rechazo y su retorno en la época contemporánea*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.

Foucault, Michel. (1998). *Historia de la locura en la época clásica*. (Utrilla, Juan José, Trad.). México: FCE.

_____. (2009). “Los espacios otros”, *Cuatro Tap Anteproyecto*.

Freund, Gisèle. (1974). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

García Alonso, María (2014). “Los territorios de los otros: memoria y heterotopía” en *Cuicuilco*. Vol. 21, pp. 333-352. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v21n61/v21n61a15.pdf>

Gil, Susana. (2006). *Introducción a la literatura comparada*. España: Universidad de Valladolid.

González, Aketzalli. (2018). *La Castañeda cuna de la psiquiatría mexicana*. Recuperado de <http://www.conacytprensa.mx/index.php/ciencia/salud/21468-hospital-psiquiatrico-la-castaneda>

González Flores, Laura. (2007). *Fotografías que cuentan historias*. México: Lumen.

Guillén, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. México: Tusquets.

G. Maestro, Jesús. *La literatura comparada según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura* en Academia Editorial del Hispanismo disponible en: <http://www.academicaeditorial.com/web/que-es-la-literatura-comparada/>

Gutiérrez Martínez, Juan. (2015). “Personajes marginales” en *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*. Núm. 112, pp. 56-61.

Guzmán, Andrés. (2014). “Locuacidad y otros trastornos” en *Antrópica. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Año 3. Vol. 3. Núm. 5, pp. 211-214.

Guzmán, Nora. (2007) “La transgresión en distintos niveles temáticos: *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”. Actas XV. Congreso AIH. Vol. IV, pp. 267-277.

Hasen, Felipe. (2012). “Salud mental y exclusión social: reflexiones desde una estrategia política de la sanción, hacia la transformación institucional del enfoque comunitario” en *Epsys*. Disponible en <http://www.eepsys.com/es/salud-mental-exclusión-social-reflexiones/>

Jáuregui, Inmaculada. (2000). “El sentido moral del toxicómano. Entre el deseo y la ley. Orientaciones para una intervención” en *Gazeta de Antropología*. Vol. 16. Artículo 10

Jasso, Judith. (2014). *Kati Horna: identidad, imagen y memoria. Una aproximación contemporánea*. México: UNAM.

Jeu de Paume (26, junio, 2014). Kati Horna [Archivo de video digital]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IOFYinihtal>

Koloffon Cortés, Adriana. (2015). “Kati Horna: Vanguardia y teatralización”, en *La Jornada*. Núm. 1069. Agosto.

La térmica. (21, febrero, 2018). *El silencio en la comunicación humana, con Rosa Mateu Serra*. [Archivo de video digital]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9mXcTOaP8os>

Le Breton, David. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Llovet, Jordi. Caner, Robert. Catelli, Nora. (et al.). (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. España: Ariel.

Lombroso, Cesare. (S/F). *Los Criminales*. Barcelona: Centro Editorial Presa.

Mateu Serra, Rosa. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Tesis de Doctorado. Universidad de Lleida. Departamento de Filología Clásica.

Marzal Felici, Javier. (2010). *Cómo se lee una fotografía*. España: Cátedra.

Monar, Alberto. (2009). “La belleza y la filosofía” en *Sophia. Colección de Filosofía de la educación*. Universidad Politécnica Salesiana: Ecuador. Núm. 6, pp. 181-188.

Montoya, Diego. (2018). “Crítica y clasicismo. Las ideas estéticas de J.J Winckelmann” en *Aureavisura*. México: UNAM. Año 6. Núm. 26. Abril-junio. Disponible en: <http://aureavisurarevista.fad.unam.mx/?p=4277>

Monroy Nars, Rebeca. (2017). “La fotografía le da rostro a la locura: dispositivo de registro, propaganda, afirmación o rebeldía” en *Históricas Digital*. México: UNAM, pp. 183-256.

Negrete, Julia (2013b). “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza” en *Literatura Mexicana*, XXIV.1, pp. 91-110.

Palaversich, Diana. (2005). *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés, pp. 106-200.

Paraquette, Andreia. (2011). “Literatura y Fotografía. El diálogo entre palabras e imagen” [en línea]. II Congreso Internacional de la Literatura y la Cultura Españolas Contemporáneas, 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina. Diálogos y Transatlánticos. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2826/ev.2826pd

Park, Jungwon. (2013). “Manicomio y locura: revolución dentro de la Revolución Mexicana en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”. Vol. XVII. Núm.1. Junio, pp. 55-72. Argentina: Universidad Nacional de La Pampa Santa Rosa.

Paz, Susana. (2014). “Cristina Rivera Garza, diálogo entre ciencia y creación literaria” en *Cienciamx noticias*. Disponible en:
<http://www.cienciamx.com/index.php/ciencia/artes/338-23oct-nota-cristina-rivera-garza-dialogo-entre-ciencia-y-creacion-literaria>

Pimentel, Luz Aurora. (1988). “Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura” en *Anuario de Letras Modernas*. Vol. 4, pp. 91-107. México: UNAM.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. (23ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Ramírez, Francisca y Cares, Felipe. (2011). *Estética y marginalidad. El arte de los que sobran. Tesis de Licenciatura*. Universidad de Chile. Facultad de Artes.

Riffaterre, Michael. (2017). “La ilusión referencial” en *Co-herencia*. Vol. 14.

Rivera Garza, Cristina. (2016). *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets.

_____. (2015). *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*. México: Tusquets.

Ruiz, María José y Jiménez, Isabel. (2003). “Género, mujeres y Psiquiatría: una aproximación crítica”. España: Universidad de Málaga.

Ruiz, Rosaura; Noguera, Ricardo; et. al. (coord.). (2015). *Darwin en (y desde) México*. México. Siglo XXI. Editores: UNAM.

Sánchez-Blake, Elvira. (2009). “Locura y literatura: La otra mirada”, en *La manzana de la discordia*. Año 2. Núm. 8, pp. 15-23.

Sánchez Mejorada, Alicia. (2001). "Kati Horna: una mirada insólita y cotidiana" en *Cuartoscuro*. Sept.-Oct. Artículo disponible en: <https://www.nodo50.org/despape/Nuestra%20Historia/guerra%20civil/katihorna.htm>

_____. (2014). "Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad". Oct.-Dic. *Cenidiap*.

Short, María. (2013). *Contexto y narración en la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

_____. (2004). *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.

Sy, Anahí (2015b). De la Literatura a la Historia: Cuando la locura se convierte en desviación social. *Estudios Filológicos*, pp. 129-141.

Terry, Eagleton. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Villegas, Irlanda. Reyes, David. Rojas, Carlos (Coord.) (2014). *¿Qué es la literatura comparada? Impresiones actuales*. México: Universidad Veracruzana.

Weisstein, Ulrich. (1970). *Introducción a la literatura comparada*. España: Planeta.

Wellek, René y Warren Austin. (1966). "Teoría, crítica e historia literarias" en *Teoría literaria*. España: Gredos.