(CON) JURAR EL CUERPO: HISTORIAR Y FICCIONAR[1]

Cristina Rivera-Garza
Cátedra de Humanidades
ITESM-Campus Toluca

Si en un relato interviene la memoria, ese relato es seguramente una ficción.

Néstor Braunstein, *El atizador deWittgenstein y el agalma de Sócrates a Lacan*

RESUMEN[2]

Este trabajo habla de la memoria histórica como una memoria colectiva y utiliza un caso especial, el expediente de Matilda Burgos del Manicomio de La Castañeda en la ciudad de México, para ilustrar su propuesta de construcción de ciudadanías. De esta manera memoria y ciudadanía quedan en este texto articuladas a los procesos de escritura y de lectura de documentos que hace la historiografía. Por tanto el texto responde a todas las preguntas de taller pero se enfoca en particular en la siguiente: ¿Cómo emerge la memoria dentro de un texto? Cuando usted lee cualquier documento dentro o fuera de su disciplina, ¿lo considera un objeto de memoria? Explique su experiencia positiva o negativa en particular. ¿Lee diferente un texto que considera interdisciplinario o extradisciplinario?

Palabras clave: memoria, cuerpo fenomenológico, fuentes y escritura.

ABSTRACT

This work speaks about the historical memory as a collective memory and a special case uses, Matilda Burgos's process of the Mental hospital of La Castañeda in the Mexico

[1] Este artículo fue tomado de RODRÍGUEZ, I. y SZURMUK, M. (editoras). *Memoria y ciudadanía,* Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2008, pp. 171-194. Agradecemos a la editorial el permiso para su reproducción.

[2] Presentamos como Resumen una breve parte de lo que es la Introducción de Iliana Rodríguez al texto de Cristina Rivera-Garza en su publicación orginal.

©Universitat de Barcelona

City, to illustrate her offer of construction of citizenships. Hereby memory and citizenship stay in this text articulated to the processes of writing and of reading document that does the historiography. Therefore the text answers to all the questions of workshop but it focuses especially in the following one: How does it emerge the memory inside a text? When you read any document inside or out of your discipline, do you consider it to be an object of memory? Explain your positive or negative experience especially. Do you read differently a text that you consider to be interdisciplinary or extradisciplinary?

Key words: Memory, phenomenological body, sources and writing.

1. Hacer como si

Otra manera de plantear lo que aquí consistiría en preguntarse: ¿es posible entrevistar a un documento histórico?. Esta pregunta, a la vez, es sólo otra manera de plantear la posibilidad que tiene o no tiene el lector contemporáneo de establecer una relación dialógica, interactiva, presencial, con información que viene del pasado y desde el pasado en forma escrita. La pregunta, que en su aceptación más general es la problemática que da vida a *La gramatología* de Jaques Derrida, intenta llevar al campo específico de la escritura de la historia la compleja relación que une y desune, de maneras por demás complejas, el lenguaje oral y el lenguaje escrito, cuestionando no sólo el campo mismo de la escritura de la historia, sino también el proceso de construcción de la memoria colectiva que la escritura de la historia supone o incentiva.[3] Es una pregunta, luego entonces, acerca de las estrategias de lectura y de escritura que

[3] DERRIDA, J. *Of Grammatology,* Gayatri Chakravorty Spivak (trad.), John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1976. Después de todo, Derrida mismo dijo, en el sub-capítulo titulado: "The Hinge (The brissure)," que: *volver enigmático lo que uno piensa que se entiende por las palabras 'proximidad', 'inmediatez', 'presencia' (lo próximo [proche], lo propio [propre], y la pre de la presencia), es la intención final de este libro*, p. 70.

©Universitat de Barcelona

animan a los historiadores a hacer como si pudieran, en efecto, llevar a cabo lo que prometen: escuchar voces del pasado, hacerlas hablar. Esta pregunta, que tiene que ver de manera directa con la elaboración y consumo de textos de corte histórico es, por lo mismo, de naturaleza eminentemente política –toca ciertas formas académicas de producir el pasado y propone el uso de un modo colindante de leer documentos históricos y de escribir textos de historia. A este modo colindante, que busca hacer visible la crisis de representación que ha permeado mucho del arte contemporáneo y de la vida cotidiana de la posmodernidad más próxima, le he llamado modo etnográfico porque sus presupuestos están, sin duda, enraizados en la crítica textualista de una cierta antropología cultural más bien relacionada con el trabajo seminal de James Clifford, pero también porque va animada por las preguntas que animan a ciertas narrativas experimentales contemporáneas para las cuales tanto las historias como las maneras de contarlas, no sólo no son ni transparentes ni neutrales, sino que también implican una relación cierta, aunque flexible, con el poder, incluido el poder de seducción.[4] La pregunta invita a considerar de manera crítica las estrategias narrativas aceptadas y adoptadas por el discurso histórico académico, incluidas sus metáforas más acendradas y basada en la re-lectura de un expediente del Manicomio General La Castañeda –un expediente que ya ha dado lugar en el pasado a un texto de ficción, es decir, un expediente en su trayecto de regreso hacia la narrativa propiamente histórica- propone un par de medidas tanto de lectura como de escritura para la creación de textos dialógicos y procesuales que encarnen, como lo querría Gertrude Stein, las velocidades y texturas del mundo contemporáneo.

[4] Me refiero, por supuesto, a CLIFFORD, J. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986. Una problematización más reciente de los mismos temas es BEHAR, R. y GORDON, D. A. (eds.). *Women Writing Culture,* University of California Press, Berkeley, 1995. Una muy buena colección de ensayos acerca de narrativas experimentales contemporáneas es BURGER, M. y GLÜCK, R. *Briting the Error. Writers Explore Narrative*, Camilla Roy and Gail Scott (eds.), Coach House Books, Toronto, 2004.

©Universitat de Barcelona

Todo empezó, como suelen empezar estas cosas, a causa de una metáfora que, por usual y por consabida, se me había vuelto transparente, aunque no por ello menos misteriosa, con el paso del tiempo. En esa ocasión, la ocasión a la que, en todo caso, ahora me refiero, leía la introducción de un libro de historia en la que se me aseguraba, por enésima vez, que tal libro *hablaría*, es decir, que tal libro contenía voces del pasado y que, en su papel de médium o ventrílocuo eficiente, el libro tal las trasmitiría desde su lugar de origen, espacial y temporalmente alejado de mí, hasta el espacio y la temporalidad que yo ocupaba en ese momento. La promesa, de pronto, me resultó extravagante. ¿Por qué *voces* ¿Por qué voces si lo que yo hacía en ese momento era leer palabras escritas, inscripciones sin sonido y sin presencia sobre un impávido papel blanco? Sabía, como lo sabe cualquier historiador que haya utilizado esa frase hecha (y todo historiador que se precie de serlo lo ha hecho), que con esa metáfora lo que en realidad se quiere decir es que el libro recreará de una manera tan fidedigna y humana los eventos o procesos que en él se estudian como para hacerle creer al lector que se encuentra, en efecto, allá, en el espacio y tiempo donde ocurrieron los eventos o donde se siguen sucediendo los procesos bajo estudio. Sabía, pues que la promesa era una convención. Pero en esa ocasión, y me sigo refiriendo al mismo día, ni la promesa ni la convención me parecieron tan inocentes.

Uno siempre desea lo imposible, se sabe. Cuando realizaba la investigación que, eventualmente, daría lugar a mi tesis de doctorado, yo leía los expedientes médicos del Manicomio General de La Castañeda con el afán de conocer la vida de sus asilados, sus médicos, sus autoridades, tan profunda y cabalmente como me fuera posible. Cuando, después de cinco o más años, terminé de escribir el documento académico, también aduje que en las páginas de la tesis se guardaban voces y que, si el lector sabía escucharlas bien, tales voces lo transportarían a una época y una ciudad que no eran las

©Universitat de Barcelona

suyas o, aún más, que los ecos de esas voces traerían a esos tiempos y espacios hasta el ahora. Una suerte de imbricación o lo que a Walter Benjamin le dio por llamar el tiempo-ahora.[5] Pero entonces yo no era sino una candidata a doctor y uno hace ésas y otras desmedidas promesas con una facilidad que ahora me espanta. El tiempo, pues, ha pasado. Y, por más que quisiera, por más que aún lo desee, no puedo ocultar lo inocultable: en mi libro no hay *voces*. Mi libro es una sucesión de oraciones organizadas en párrafos y divididas en capítulos. Mi libro no sólo no puede conjurar la ausencia del cuerpo que presupone la utilización del lenguaje escrito sino que, además, es la prueba irrefutable de que tal cuerpo, tal presencia, en efecto, no está ahí. Mudo, rígido, sin movimiento, mi libro está muerto. Aún más: mi libro, como todos los libros, nació muerto.

Y sin embargo, no está muerto. Gracias a la escritura que también atestigua su muerte, mi libro sigue significando. Y es por esto, por este otro ineludible proceso, por la resucitación que presupone toda lectura, que me atrevo a sugerir que, después de todo, dicho sea esto con el espíritu irredento de la estudiante de postgrado, sí es posible entrevistar a la escritura. Otra manera de enunciar lo mismo es aducir que no sólo es deseable sino también posible aproximarse al lenguaje escrito de maneras tales que produzcan ese efecto de inmediatez y de presencia que socialmente sólo se adjudica a la interacción oral. Una manera adicional de escribir algo semejante escribiendo, radicalmente, otra cosa, es escribir que valdría la pena explorar, como historiadores, toda la riqueza de efectos que el lenguaje escrito es capaz y que, de hecho, a decir de Derrida, son posibles en el lenguaje oral sólo porque existe, en primera instancia, en la instancia de la *differance*, la dimensión de la escritura.[6] Pero, para hacer esto, hace falta

[5] BENJAMIN, W. *The Arcades Project,* UCLA, Los Angeles, 2001; BUCK MOORS, S. *Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project,* UCLA, Los Angeles, 1999.
[6] Derrida sostiene que "el lenguaje […] es siempre lenguaje escrito" debido a que el logos "es originalmente pasivo" y siempre "impreso primero y que esa impresión es la fuente escrita del lenguaje,"

©Universitat de Barcelona

algo más que una simple enunciación o una firme creencia. Es necesario construir las estrategias de lectura y las estrategias de escritura que permitan tal aproximación –una aproximación dentro del como-si, una aproximación engañosa, una aproximación, en resumen, ficticia. La aproximación de la escritura como escritura, es decir, como artificio– la marca del trazo.

He aquí, pues, el meollo del asunto: para hacer como-si los libros de historia hablaran, como-si los estuviera entrevistando, como-si yo fuera una antropóloga cultural y ellos mis informantes, para realizar una lectura etnográfica de documentos históricos, habrá que echar mano de las estrategias que, también socialmente, se asocian con la ficción. Con ninguna de las dos, las estrategias de la historia o las de la ficción, se conjurará la ausencia del cuerpo que ambas presuponen y refuerzan, pero con las segundas el fingimiento, ese jurar que el cuerpo podría estar ahí, tendrá más posibilidades de persuasión –que es eso, persuadir, y no demostrar, a lo único que, honestamente, puede aspirar un historiador. Después de todo siempre es más fácil fingir que se cree una *mentira*, que fingir que se cree una *verdad*. Esto, por supuesto, no es una novedad. Lo han hecho, y con logradas creces, historiadores de la talla de Natalie Zemon Davis o Robert Danton, por nombrar sólo a los más conocidos.[7] Lo que aquí me propongo es esbozar tales estrategias, tanto al nivel de lectura de los documentos históricos como de exposición de tal lectura en el ensayo histórico, mientras las aplico a mi aproximación a los expedientes médicos del Manicomio La Castañeda. Hago esto no sólo porque creo que es posible, sino también porque asumo que entre menos transparente sea la metáfora de las voces contenidas en los libros de historia, más relevantes se volverán tanto los libros como las "voces". La relevancia a la que me

---

lo cual significa que el logos no es una actividad creativa. Además es la *differance* instituida por la escritura la que hace posible la existencia misma o el efecto de "presencia" en el lenguaje oral. Véase DERRIDA. *La gramatología*. Pp. 106, 68, 62.

[7] Véase DAVIS, N. Z. *The Return Of Martin Guerre*. DANTON, R. *The Great Cat Massacre and other Stories.*

©Universitat de Barcelona

refiero no es, por supuesto, sólo de corte académico sino, sobre todo, de orden político. Si la sociedad ha depositado en la escritura de la historia la responsabilidad de producir y reproducir memoria colectiva, entonces cuestionar y violentar los mecanismos a través de los cuales tales memorias se constituyen es, luego entonces, de incumbencia no sólo de unos cuantos expertos sino de todos aquéllos que participamos en la experiencia cotidiana de la producción y la percepción de tal memoria. Porque, y ya he planteado esta pregunta en otros contextos, ¿qué hay más poderoso y, luego entonces, amenazante, que tocar y trastocar la manera en que percibimos el mundo?

A lo que aspiro es a producir un texto de historia que sea al mismo tiempo, y aquí tomo este término del bagaje del arte contemporáneo, un texto procesual –un artefacto cultural en el que no sólo importe la información contenida en él, sino también la manera en que tal información se produjo. Si esto es del todo posible, la información cesará de ser información para convertirse en otra cosa –un puente, una reverberación, un gozo. Un gozo de la vista y, con suerte, con pericia, con buen afán, un gozo, también, del oído. Un gozo de la presencia. Un gozo, en otras palabras (siempre en otras palabra), imposible.

2. Oído sobre Ojo

Los historiadores, que en la mayoría de los casos utilizan fuentes escritas para documentar sus trabajos, tienen una facilidad sospechosa para decir que tales trabajos contienen "voces" del pasado. Aunque esto es común, aunque se ha convertido ya en una convención, no me parece inocente el seleccionar la palabra "voz" por sobre la palabra "letra." De hecho creo, y lo creo firmemente, que tal estrategia tiene serias implicaciones tanto epistemológicas como políticas. Dudo, ciertamente, que los

©Universitat de Barcelona

historiadores que dicen que escuchan "voces" estén tratando de hacerse pasar por pacientes esquizofrénicos en fuga perpetua, o por verídicos mediums de lo desconocido o por ventrílocuos de almas perdidas para siempre. O, al menos, eso esperaría. Pero al enfatizar algo que de manera por demás enfática los historiadores no hacen, esto es, escuchar la voz de un ser viviente, la voz producida por un cuerpo-en-interacción, los historiadores participan en el ataque moderno, y posmoderno, en contra de lo que Steven Connor ha llamado, en *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, el espacio vocálico –un espacio implicado y no explicado en el cual la voz *puede ser tomada como la mediación entre el cuerpo fenomenológico y sus contextos sociales y culturales.*[8]

Los historiadores leen. Los historiadores ven letras escritas línea tras línea y, cuando corren con suerte, en piezas rectangulares de papel a los cuales llamamos páginas. Los historiadores dependen de sus ojos. Y la visión, como Walter Ong sugiere en *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Religious and Cultural History: (…) sitúa al hombre enfrente de las cosas, de manera secuencial [mientras que] el sonido sitúa al hombre en el centro de la actualidad y la simultaneidad.*[9] La visión, y su capacidad de cerrarse a voluntad a través del pestañeo, tiene el poder activo de disponer y discriminar y revisar. Resultado de y productor a la vez de un modelo cinemático, la visión, Connor insiste, es: (…) *un ejercicio que se lleva a cabo sobre el mundo, al contrario de la resistencia del mundo que parece tomar lugar a través de la escucha.*[10]

Cuando declaro lo obvio, que los historiadores no dependen de sus oídos para elaborar sus trabajos, que los historiadores, por decirlo así, no escuchan y que no son, por ejemplo, antropólogos o periodistas, también estoy diciendo que, en tanto agentes

[8] CONNOR, S. *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p.12.
[9] ONG, W. *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Religious and Cultural History*, University of Minnesota Press, Mineapolis, 1981, p. 128.
[10] CONNOR, S. Op. Cit., p. 16.

©Universitat de Barcelona

de importancia en las culturas letradas y visuales, agentes del mundo-de-la-vista, los historiadores no pueden, debido a las reglas mismas de su oficio y por pura auto-definición, capturar la naturaleza difusa del incesantemente intermitente mundo del sonido, el cual irradia y permea el mundo en paradójica y políticamente significativa impermanencia. Por más que quieran, los historiadores no pueden reproducir la situación oral que presumen, porque eso es lo que hacen cuando claman que sus trabajos contienen "voces," se encuentran dentro o antes de la escritura de la letra. Los lectores de esa letra no están entrenados para implicarse en el espacio del sonido y el espacio de la presencia-en-impermanencia.

Y, sin embargo, eso es lo que desean hacer. Y eso es lo que deberían hacer. Pero para lograr ese objetivo, para unir el ojo y el oído, para implicar el cuerpo fenomenológico-en-sus-contextos, para promover, en otras palabras, una lectura etnográfica de documentos históricos, los historiadores tendrán que cuestionar las estrictas reglas metodológicas de su oficio. Si lo que de verdad quieren es "oír voces" entonces tendrán que formular un método apropiadamente esquizofrénico –un método de incesante intermitencia que replique el mundo del sonido y que, luego entonces, privilegie las habilidades del oído por sobre las habilidades del ojo.

Y, básteme recordar ahora que sobre la esquizofrenia en tanto método de investigación y método, incluso, de lectura, Deleuze y Guattari han dicho tal vez todo lo que pueda, o lo que sea necesario, decirse:

> *Esa manera de leer en intensidad, en relación con el Afuera, flujo contra flujo, máquina con máquina, experimentación, acontecimientos para cada cual que nada tienen que ver con un libro, que lo hacen pedazos, que lo hacen funcionar con otras cosas, con cualquier cosa.*[11]

[11] DELEUZE, G. *Conversaciones.*

©Universitat de Barcelona

Sólo un método de ese tipo, sólo una estructura líquida o gaseosa que se acople a los variados fluidos del mundo y que atente, luego entonces, con la idea convencional del libro, especialmente el libro de historia, el libro académico de historia, podrá dar cuenta de eso que media entre la voz que no escucha el historiador pero pretende hacer creer que escucha y la letra que sí lee y que pretende hacer creer que no lee: el cuerpo. La presencia del cuerpo. La ausencia del cuerpo.

3. (Con)jurar

Jurar puede significar muchas cosas, pero también quiere decir prometer. Me gustaría creer que el verbo con-jurar también es una manera de designar esa acción a través de la cual es posible prometer-con-otro, aunque también es una forma, acaso paradójica, de exorcizar, evitar un daño, rogar mucho, conspirar. Así la frase "conjurar el cuerpo" puede ser a la vez una manera de exorcizar o, lo que puede ser lo mismo, borrar el cuerpo o atestiguar su ausencia, y prometer, en plural y al mismo tiempo, su eventual reaparición. Creo que un movimiento similar une a lo que desune el lenguaje oral del lenguaje escrito: una desaparición y una promesa de eventual aparición del cuerpo. Creo que tal amenaza y tal oferta va implícita en la presencia, bastante engañosa, de las voces que los historiadores dicen que escuchan cuando leen documentos históricos. Entre una cosa y otra, el cuerpo. La presencia del cuerpo. Su ausencia.

En *El atizador de Wittgenstein y el agalma de Sócrates a Lacan*, Néstor Braunstein compara los relatos de dos reuniones de filósofos: por una parte la congregación que dio lugar a *El banquete o Del Amor*, el célebre texto en el que alguna huella queda de lo que Diótima le dijo a Sócrates y éste a Aristodemo y Aristodemo a Apolodoro y éste a "un amigo" y "ese amigo" a Platón y éste a sus lectores y, por otra,

©Universitat de Barcelona

las dos o tres versiones que atestiguan el encuentro, al que sería más adecuado denominar como desencuentro, entre Wittgenstein y Popper. Entre uno y otro suceso, Braunstein señala el papel lagunar de la memoria en ambos recuentos, asegurando que *si en un relato interviene la memoria, ese relato es seguramente una ficción*.[12] Además de incluir al Derrida de *La Tarjeta Postal* en la definición:

> *Cada uno se hace cartero de un relato que transmite conservando lo 'esencial': subrayado, recortado, traducido, comentado, editado, enseñado, repuesto en una perspectiva escogida. ¿La verdad? ¡Tiene estructura de ficción! ¿La ficción? Ella es el 'cartero de la verdad (…)*

Braunstein hace un aparte para describir la relación entre el lenguaje oral y el escrito en términos de la también célebre distancia que nunca se cierra entre Aquiles y la tortuga. Dice Braunstein que *la palabra escrita corre tras la palabra hablada tratando de captarla en el momento mismo de su surgimiento… Todo registro es infiel deficitario, semblante de un objeto perdido*.[13]

No creo exagerar si digo que todo historiador contemporáneo, especialmente un historiador cultural, está al tanto de la compleja interrelación de estos tres pares de elementos interrelacionados a su vez: la memoria y la ficción, la memoria y (el fracaso de) el lenguaje escrito, la memoria y la ausencia del cuerpo. El que lee documentos históricos, esos sarcófagos donde yace el lenguaje oral (y la presencia del cuerpo-en-interacción que éste supone), lee la ausencia del cuerpo implícita en el lenguaje escrito. Así, y por eso, cuando el historiador pretende hacer creer a sus lectores que él es un escuchador, es decir, cuando el historiador miente y se miente, cuando promete lo que no puede dar o, lo que es lo mismo, cuando ofrece lo imposible, lo que está en juego no es una simple metáfora esquizofrénica sino esa ausencia del cuerpo que pone de

[12] BRAUNSTEIN, N. *El atizador de Wittgenstein y el agalma de Sócrates a Lacan*, manuscrito, p.3.
[13] Ibídem, p. 4.

©Universitat de Barcelona

manifiesto –que encarna, diría Gertrude Stein- la falta de interacción, diálogo, e incesante impermanencia que aqueja al lenguaje escrito.[14]

Aclaro: a mí no me parece mal que los historiadores prometan lo que no pueden dar. Es más: estoy siempre a favor de aquéllos que ofrecen o pugnan por lo imposible. Así entonces, jurar-con-otro (que es el lector) que en el escrito histórico encarnará la interacción, diálogo e incesante impermanencia del lenguaje oral, no sólo me parece algo deseable sino también algo a la vez posible y urgente. Me parece, también, algo propio de la ficción que es, como decía Derrida, el cartero de la verdad. Su forma.

4. La situación típica

La situación es, típicamente, la siguiente:

1) La historiadora, ayudada por un archivista, descubre documentos que había imaginado o intuido pero de cuya existencia verídica o real, según sean las persuasiones filosóficas del caso, sólo hasta ese momento, el momento del encuentro con el documento, puede estar verdaderamente segura.

2) La historiadora lee en un cuarto a menudo frío y, cuando corre con suerte, sistemáticamente organizado.

3) Mientras lee, la historiadora imagina lo que pudo haber acontecido. Y éste es, efectivamente, el momento en el que se "escuchan las voces."

4) La historiadora hace apuntes, es decir, escribe sobre lo escrito. Re-escribe. Inscribe lo escrito en nuevos contextos de escritura.

5) La historiadora, fuera ya del cuarto frío de la sistematización, traduce esos escritos al lenguaje y estructuras académicas.

[14] STEIN, G. "How Writing is Written." *How Writing is Written. Volume II of the Previously Uncollected Writings of Gertrude Stein*, Robert Bartlett Haas (ed.), pp. 151-160.

©Universitat de Barcelona

6) La historiadora se gradúa.

5. La situación típica en su versión enigmática: Tres propuestas

Las categorías del pasado no pueden ser
sino reconstituciones; las categorías del presente, traiciones:
por lo tanto, no hay más elección posible que entre dos falsificaciones:

(Pierre Boules. *La escritura del gesto*)

La primera vez que vi un expediente médico del Manicomio General La Castañeda supe de inmediato que terminaría escribiendo un libro sobre eso. No sabía entonces, claro está, que terminaría escribiendo varios y muy distintos textos al respecto, y tampoco sabía que la escritura de cada uno de ellos volvería cada vez más enigmático, y no cada vez menos enigmático, al primer documento.

Se trató, desde el inicio, de Matilda Burgos –la paciente que *hablaba* mucho. Nacida en Papantla, Veracruz, a finales del siglo XIX, Matilda pasó buena parte de su edad adulta, 35 años para ser más exactos, en una institución de la Beneficencia Pública notoria por su negligencia médica y la ausencia de recursos que ponían en entredicho hasta sus sistemas de vigilancia. Quiero decir que, aunque Matilda fue llevada por la fuerza al Manicomio –una trifulca callejera entre soldados y la transeúnte parece haber detonado el incidente- la asilada permaneció ahí más o menos por voluntad propia. En ese tiempo, Matilda trabajó, como muchos otros asilados que participaban de la terapia de trabajo, en uno de los talleres de la institución, en su caso en el que se dedicaba a la elaboración de sarapes. Matilda, como pocos de los asilados, sin embargo, también escribió una especie de diario que ella llamó sus *Despachos Presidenciales* en los cuales se explayaba críticamente sobre la situación del país y la situación interna propia del Manicomio. En una letra desigual, de buen tamaño, una letra de alfabeta primeriza, Matilda tocó temas que iban de la situación de los anarquistas a la falta de privacidad en

©Universitat de Barcelona

los pabellones de la institución, entre muchos otros. Así, además de reunir los escritos de los doctores que la atendieron y diagnosticaron o los de los jefes para los cuales trabajaba, el expediente de Matilda Burgos también contiene las marcas impresas de su existencia –las palabras escritas en las que la asilada plasmó su manera de ver las cosas de esta vida, como ella lo llamaba, *la vida real del mundo*.

Una versión de una de mis lecturas de estos documentos se convirtió en *Nadie me verá llorar*, originalmente intitulado, para hacer las cosas menos claras desde el principio, *Yo, Matilda Burgos*.[15] Las otras versiones continúan produciéndose y reproduciéndose en todos mis escritos –los que se refieren específicamente a las prácticas psiquiátricas y las definiciones sociales de la locura a inicios del siglo XX en México, y los que se refieren a todos los otros temas que me interesan. Aunque podría parecer natural que, en lugar de transformar mi tesis de doctorado en un libro académico lo haya convertido en una novela, a últimas fechas me he preguntado por qué tomé esa decisión. La pregunta no es, aunque podría pensarse lo contrario, de índole personal. La menciono aquí porque creo que, en muchos sentidos, esa decisión que tomé a escondidas de mí misma está estrechamente relacionada al argumento que trato de desarrollar en este texto, a saber, que las estrategias narrativas que brinda y presupone la ficción facilitan esa con-juración del cuerpo que persuade al lector en general, pero especialmente al lector de textos históricos, de que "oír voces" no sólo es del todo posible sino también deseable.

Vuelvo al expediente por enésima vez. Vuelvo a un expediente que vuelve, ahora en el momento mismo de mi lectura, del mundo de la ficción. Se trata, entonces, de un expediente que regresa. Aún más: éste es un expediente que emprende su trayecto de regreso porque lo conmino a hacerlo, porque mi lectura-en-modo-histórico lo incita a

[15] RIVERA-GARZA, C. *Nadie me verá llorar*, Tusquets (Andanzas), Barcelona, 2001.

©Universitat de Barcelona

volver al lugar del inicio (que no es, como podría suponerse, el lugar del origen). Vuelvo a él, ahora, para entrevistarlo, para entrevistar a Matilda, en realidad. Se trata, o quiere tratarse en todo caso, de una lectura en modo histórico-etnográfico. Es, quiero decir, una lectura falsa. Una impostura. Y lo que sucede en este esfuerzo por leer de manera enigmática un documento histórico es lo siguiente:

a) *No cómo pasó, sino cómo refulge en un momento de peligro***.** La frase, refulgente en sí misma, le pertenece a Walter Benjamin, más específicamente a su *Tesis sobre la filosofía de la historia*.[16] La recuerdo ahora para señalar que éste, como todos los momentos en que se enuncia un deseo, es uno de esos momentos de peligro. Otro presente. Otro presente-ahora. No me interesa en este presente-ahora, como nunca me interesó en otros presentes-ahora, contar la vida de Matilda Burgos como pasó. Quiero decir que reconocí, desde el inicio, que ésa era una tarea o verdaderamente imposible o irremediablemente condenada al fracaso. En este presente-ahora en el que, o a través del cual, busco esbozar algunas cuestiones sobre la aproximación, en el sentido más enigmático del término, entre lector y el texto histórico, voy hacia ese expediente que, de hecho, viene ahora de regreso de su viaje y estancia, en la ficción. Vuelvo al expediente para *oírla* a ella. Y sucede, por supuesto, por principio de cuentas, que no me encuentro con ella, sino con ellos –los policías, los médicos, los laboratoristas, los comisarios, y las internas junto con quienes produjo el expediente y, dentro del expediente, la entrevista que es todo diagnóstico.[17] No sé si todo expediente es, efectivamente, una entrevista, es decir, un punto de confluencia, un cruce de caminos, una negociación, pero sí sospecho que toda pieza escrita lo es. En el caso de los expedientes clínicos, éstos ofrecen al ojo histórico una colección de textos elaborados desde puntos de vista muy diversos. Ahí están, para empezar, las preguntas que formuló

[16] BENJAMIN, W. *Tesis sobre la filosofía de la historia*.
[17] Arthur Kleinman le ha dedicado páginas memorables a la construcción social del diagnóstico médico. Véase KLEINMA, A. *Illness Narratives* (…)

©Universitat de Barcelona

un equipo interdisciplinario, financiados por la Beneficencia Pública, que constituyen "el cuestionario" oficial de la institución. Y están, también, las respuestas –transcritas, es decir, citadas textualmente, por un médico y, con menos frecuencia, escritas por los pacientes mismos. Las respuestas, además, vienen de distintas fuentes: los agentes de policía, los médicos que se ha consultado con anterioridad, el interno mismo, los parientes o amigos del interno. Estas respuestas tan diversas son, además, copiadas una y otra vez, especialmente cuando se trata de un interno peculiar, por los médicos del establecimiento: de letra manuscrita a máquina de escribir, por ejemplo. Todas estas escrituras que conforman el expediente, las escrituras ya "originales" o ya "copiadas", incorporan cambios de perspectiva que impiden cualquier posibilidad de formular sin duda alguna la manera en "cómo pasaron" los hechos.

Ahí donde "La Situación Típica" clama, entonces, por una explicación, un recuento de daños, una versión en singular entre todas las posibles versiones plurales de los hechos, vuelvo a elegir, ahora con plena, y buscada, conciencia las varias escrituras que, por serlo, se convierten al instante en las escrituras entredichas y, luego entonces, en las escrituras cuestionadas. Y ése y no otro, es el punto de partida para producir el efecto de impermanencia que me invita a sentir como-si-estuviera entrevistando a un grupo de personas. Como-si-estuviera oyéndolas. Sospecho que tal efecto tiene algo que ver tanto con identificar y aceptar todas las versiones accesibles del caso, como con rechazar una, sólo una: la versión final. Retrasar, desviar, posponer, rodear esa versión final debe ser una de las principales tareas de la escritura histórica en modo etnográfico.

En otras palabras: el momento de peligro es un fulgor, no una luz.

b) *Todo junto, todo a la vez: el collage como principio de construcción de la página***.** Desde que escribo historia, que es mucho después de que empezara a escribir novelas, tuve la sospecha de que el público en general no lee libros de historia porque la gran

©Universitat de Barcelona

mayoría, independientemente del tema que traten o la anécdota que intenten desarrollar, van escritos de la misma forma. Me refiero, por supuesto a los libros académicos de historia que suelen explorar, por cierto, temas de suyo interesantes y anécdotas por demás amenas o escandalosas. Sin embargo, organizados de acuerdo a principios inculcados, ya subrepticia o ya de manera evidente, por manuales de reglas metodológicas o libros de consejos acerca de cómo escribir una tesis, muchos de estos textos se conforman de acuerdo a, y de paso confirman, una narrativa lineal en modo aristotélico, la cual incluye, a saber, tres pasos: la elaboración de un contexto estable y debidamente documentado; la descripción, de preferencia en gran detalle, del conflicto y/o hecho que ocurre en dicho contexto; y la producción de una resolución final. Esta narrativa, que tiende a reproducir una idea lineal, es decir, secuencial, es decir visual, de lo narrado, tiene como consecuencia el ocluir el sentido de impermanencia y de simultaneidad tan asociadas a las labores del oído y la presencia. Una escritura histórica en modo etnográfico, luego entonces, precisará de estrategias narrativas que contrarresten este fenómeno y abran las posibilidades dialógicas del texto. Y aquí es donde los consejos de Walter Benjamin, y sus peculiares notas para una filosofía de la historia, vuelven a hacer su aparición: el collage como estrategia para componer una página de alto contraste cuyo resultado es el conocimiento no como explicación del "objeto de estudio" sino como redención del mismo.[18]

El expediente de Matilda Burgos, como otros tantos del Manicomio General La Castañeda, está compuesto, de hecho, de acuerdo a un principio semejante. Aunque firmado por un médico, el diagnóstico no es ni lineal ni definitivo. Todo lo contrario: una lectura detallada de este material textual pone en evidencia que el diagnóstico, como el expediente mismo, es un constructo multi-vocal y, además, contradictorio. Para

[18] BENJAMIN, W. Op. Cit.

©Universitat de Barcelona

muestra basta un botón. En la boleta de admisión, la primera hoja del expediente de Matilda Burgos, se responde a la pregunta acerca de la causa de su admisión con las siguientes dos alternativas: Confusión mental amoralidad. Demencia precoz hebefrénica. La primera de estas anotaciones está conspicua y significativamente tachada.[19] A manera de palimpsesto o de capa geológica, el expediente acoge ésta y otras revisiones pero sin borrar las notas precedentes y, de más importancia para el lector en modo etno-historiográfico, sin incorporar las nuevas versiones a las anteriores, es decir, sin normalizarlas. El texto, en este sentido, no sólo es una colección de marcas sino una colección de marcas o inscripciones en permanente y perpetua competencia. Una escritura histórica en modo etnográfico, una escritura histórica que se pensara ante todo como escritura, tendría que proponerse como reto el encarnar en la página del libro este sentido de composición competitiva y tensa, esta estructura dialógica propia de e interna al documento mismo. El collage, así, no sería una medida de representación arbitraria o externa al documento, sino una estrategia que, en ciertos casos, en casos como el de Matilda Burgos, contribuiría a llevar al papel su historia y la manera en que esa historia fue compuesta a inicios de siglo XX dentro de las instalaciones del Manicomio General La Castañeda. Así entonces, no basta con identificar "todas" las versiones posibles y rechazar sólo una, la versión final, sino que hay que demostrarlo.

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

Lo que esto significa en términos de la posición del autor dentro del texto, especialmente en una era en que se experimenta con la muerte de la muerte del autor, es

[19] AHSSA-MG. "Matilda Burgos." Exp: 6637.

©Universitat de Barcelona

importante. El historiador en modo etnográfico que escribe de acuerdo a los principios del collage no puede preservar su posición hermenéutica como intérprete de documentos o como descifrador de signos. No se trata de un historiador que ande en busca de la verdad escondida de las cosas. Este otro historiador, y aquí utilizo un símil del mundo de la música contemporánea, cumplirá más bien las funciones de compositor o, aún mejor, de director de orquesta gestual muy a la Boulez. Lo cito: "El director debe tener en todo momento disponible en su cabeza, y de manera instantánea, el dibujo de la disposición, tanto más cuanto que los acontecimientos que se quieren suscitar no se producen de raíz de una secuencia fija, o porque dicha secuencia puede ser improvisada y puede cambiar en cualquier momento. Hay que 'tocar' a los músicos, como si fueran las teclas de un piano."[20] Hay que "tocar" a los documentos, parafraseo ahora, como si fueran las teclas de un piano.

c) *Señalar el vacío, señalar lo inexplicable***.** Las crisis de representación que ha dado vida a tanto arte contemporáneo –del arte procesual al conceptual, del minimalismo a la instalación- no sólo condujo hacia una crítica radical del objeto a través de la desmaterialización de la obra sino que también, y por lo mismo, resaltó, en lugar del objeto, el proceso artístico, concibiéndolo ahora como una relación ya con el sitio ya con el espectador. Más que "objeto" de lectura o de interpretación, estos productos artísticos contemporáneos pasaron a ser, así, objeto de deseo o de aprobación.[21] Algo similar pasa, o debería pasar, con la escritura histórica en modo etnográfico. Una escritura histórica cabalmente contemporánea.

Entre más vuelvo al expediente de Matilda Burgos, por ejemplo, más me asombra la manera en que se han multiplicado mis preguntas acerca de ella, acerca de su experiencia y de su historia. ¿Fue ella quien en verdad dijo que su madre había sido

[20] BOULEZ, P. *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 117.
[21] Véase GUASH, A. M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Barcelona, 2000.

©Universitat de Barcelona

asesinada? ¿Tuvo tratos con bolcheviques y anarquistas como lo hacen suponer los escritos contenidos en sus "Despachos Presidenciales"? ¿Consumía éter? ¿A qué sabe el éter? ¿Cómo adquiría su ropa? ¿Cómo la lavaba? ¿Cómo limpiaba su cuerpo, su cabello, su boca? ¿Qué tipo de relaciones logró establecer, si alguna, con otras o con otros internos del establecimiento? ¿De qué manera miraba a los doctores que insistían en hacerla hablar? ¿Insistían de verdad, estos doctores, en hacerla hablar? ¿Se comunicaba con alguien más, alguien de fuera? ¿Qué relación tenía con Consuelo Díaz, la mujer a quien le fue entregado su cuerpo en 1953? Las preguntas son, de hecho, infinitas. Pocas tienen respuestas. Pero carecer de respuestas no medra su valor; al contrario, lo acrecienta. Estoy convencida de que el asombro que me provoca constatar que mi conocimiento de ella disminuye o se tambalea con el paso del tiempo no es un asunto personal o privado, sino que ese no-saber amplificado, constituye la materia misma de cualquier escritura acerca de su persona y de su lugar en el mundo.

En todo caso, un libro de historia que aceptara como propia la crisis de representación que permea el arte contemporáneo y la vida cotidiana de inicios del siglo XXI tendría por fuerza que detenerse, con el cuidado del caso, en ese no-saber que obstaculiza, pospone, desvía y opaca la versión final o definitiva de su experiencia como sujeto histórico, es decir, de su experiencia como ciudadana de un país en acelerado proceso de modernización bajo los principios de un régimen así llamado revolucionario. Un libro de historia en el modo etnográfico tendría que hacer lo que el poeta y teórico estadounidense Charles Bernstein reconoce en los escritos que él denomina como anti-absorbentes: "Rather than making the language as transparent as possible… the movement is toward opacity/denseness –visibility of language through the making of the medium."[22] Para el caso de la lectura y escritura que ahora me ocupa,

[22] BERNSTEIN, CH. "Thought's Measure." *Content's Dream. Essays 1975-1984*, Northwestern University Press, Illinois, 2001, p. 70.

©Universitat de Barcelona

ese movimiento bernsteiniano hacia la opacidad es, sobre todo, un movimiento hacia el obstáculo o la desviación que impide que la anécdota fluya como si constituyera la versión final de sí misma. Es un movimiento hacia la escritura, hacia las estrategias narrativas, artificiales y políticas que, cual cortina en ventana abierta, hacen que se sepa que ahí, efectivamente, pasa el aire. Que ahí, efectivamente sucede algo, y algo de suyo interesante.

En tanto texto procesual opaco y densificado, el libro histórico en modo etnográfico se convertiría así en un espacio apto para albergar la marca de lo que no se entiende o de lo que cada vez se entiende menos cada vez con mayor incertidumbre. Ese libro es en realidad una pregunta exponencial y, en tanto tal, es el negativo del libro. Se trata del libro que se hace y, al hacerse, visibiliza su método de hacerse. Es un libro sin explicación, pero con enigma. Es un libro de enigmas compartidos. Un campo minado.

6. Lectura como duelo como escritura

Lo dice la narradora experimental norteamericana Camilla Roy: *In some sense, the writer is always already dead, as far as the reader is concerned.*[23] Lo dice Helene Cixous: *Each of us, individually and freely, must do the work that consists of rethinking what is your death and my death, wich are inseparable. Writing originates in this relationship*.[24] Lo dice Margaret Atwood en su libro de ensayos sobre la práctica de la escritura titulado, aptamente, *Negotiating with the Dead*. Los ejemplos abundan, pero creo que, por ahora, éstos bastan para decir que no sólo existe una relación estrecha entre el lenguaje escrito y la muerte, sino que, además, se trata de una relación reconocida, ya de manera sucinta o de manera poética o de manera práctica, por

[23] CAMILLA, R. " Introduction", *Biting the Error*, p. 18.
[24] CIXOUS, H. "The School of the Dead", *Three Steps on the Ladder of Writing*, Columbia University Press, New York, 1993, p. 12.

©Universitat de Barcelona

escritores de la más variada índole –entre los que no abundan, sospechosamente, los historiadores. Una relación que involucra de tal manera a la muerte no puede ser ni experimentada ni enunciada sin un ritual de duelo a través del cual de reconozca y se asuma, ya personal, ya socialmente, la pérdida del caso. El libro es, entre todos, el elemento *sine qua non* de este duelo –un artefacto de comunicación con los muertos que pone de manifiesto el anhelo, por lo demás imposible, de conexión con mundos ultraterrenos y desconocidos y, acaso, incognoscibles. Así entonces, una relación que implica de tal manera a la pérdida –y la menor de todas no es la pérdida de la presencia del cuerpo- no puede ser enunciada ni resucitada, pues, sin el asomo de la me-lancolía.[25] La melancolía de quien sabe, de entrada, que su tarea es imposible (hacer hablar a los muertos); la melancolía de quien, al tanto de tal imposibilidad, continúa sin embargo leyendo; y la me-lancolía, también, del expediente mismo –acaso olvidado por años, acaso inmóvil, lleno de polvo, extraviado. Pero tal acumulación de melancolía, uno de cuyos elementos intrínsecos es el empobrecimiento del yo, bien puede jugar un papel estratégico en abrir paso para ese otro deseo, el deseo de vivir en asombro. Pues si bien, como lo sustenta Cixous, *la escena de la escritura es una escena de inconmensurable separación.* También Katy Acker tiene razón cuando argumenta que:

> *(…) whenever we talk about narration, about narrative structure, we´re talking about political power. There are no ivory towers. The desire to play, to make literary structures that play into and in unknown or unknowable realms, those of chance and death and the lack of language, is the desire to live in a world that is*

[25] La melancolía no es considerada una entidad nosográfica independiente por el manual de los trastornos mentales (DSM-IV). Desde una perspectiva psicoanalítica el término melancolía es una de las sub-categorizaciones de la psicosis (las otras dos son la paranoia y la esquizofrenia) y se le caracteriza por ser una posición subjetiva donde la relación con los objetos toma características de totalidad. Véase FREUD, S. *Duelo y melancolía.*

©Universitat de Barcelona

open and dangerous that is limitless. To play, then, both in structure and in content, is to desire to live in Wonder.[26]

Acaso ese deseo de vivir asombrosamente nos remita a las implicaciones políticas de estos textos históricos en modo etnográfico: algo debe pasar en el mundo real y verdadero (la frase es de Matilda Burgos) cuando se ponen de manifiesto los métodos de construcción de los textos a través de los cuales reconstruimos socialmente la memoria plural de nuestros contextos presentes. Algo debe suceder en el mundo real y verdadero, insisto, en el mundo de los ciudadanos de carne y hueso, cuando nuestros textos memoriosos asuman el reto –sintáctico, cultural, político- de encarnar las estrategias narrativas de los documentos en los cuales se basan, y cuando asuman el reto de, tal como lo prometen hasta nuestros días, hacer-como-si fueran escuchados en ese justo momento. Éste.

[26] ACKER, K. "The Killers", *Biting the Error*, p. 18.

©Universitat de Barcelona