

Revista Cuadernos del Gescal N° 3.

Pardo Montenegro, Liliana y Salamanca,
Katherine.

Cita:

Pardo Montenegro, Liliana y Salamanca, Katherine (2016). *Revista Cuadernos del Gescal N° 3. Cuadernos del Gescal, 3 (1), 1-154.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/publicaciones/5>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pQ6r/RUv>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Cuadernos del Gescal

Revista del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina

Publicación anual - Año 3 - No. 1 - Septiembre de 2016 - Buenos Aires, Argentina.



Figuraciones de la Memoria y la Violencia en América Latina

Aproximaciones desde las Ciencias Humanas y Ciencias Sociales

Lugares del pasado: Herencia y exilio

Hacer presente al ausente

La mirada de las Ciencias Sociales



GESCAL

Grupo de estudios sobre Colombia y América Latina

Versión Impresa: ISSN 2344-9535
Versión Electrónica: ISSN 2344-9411

Cuadernos del GESCAL

Memorias del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina

Revista Multidisciplinaria de Estudios sobre Colombia y América Latina

Publicación Anual - Año 3 - No. 1 - Octubre de 2016 - Buenos Aires, Argentina

Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina
-GESCAL-



GESCAL

Grupo de estudios sobre Colombia y América Latina

Cuadernos del GESCAL

*Memorias del Grupo de Estudios sobre
Colombia y América Latina*

Cuadernos del GESCAL

*Memorias del Grupo de Estudios sobre
Colombia y América Latina*

Revista Multidisciplinaria de Estudios sobre Colombia y América Latina
Publicación Anual - Año 3 - No. 1 - Octubre de 2016 - Buenos Aires, Argentina
Versión Impresa: ISSN 2344-9535 / Versión Digital: ISSN 2344-9411

Una publicación del



www.gescal.org
www.gescal.org/cuadernosdelgescal

Cuadernos del GESCAL. Revista del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina. Año 3 - No. 1 - Octubre de 2016 - Buenos Aires, Argentina Versión Impresa: ISSN 2344-9535 / Versión Electrónica: ISSN 2344-9411.

1. Colombia y América Latina - Estudios 2. Colombia y América Latina - Investigación Comparada 3. Colombia - Estudios

<http://www.gescal.org/cuadernosdelgescal>
gescal.pled@gmail.com

Coordinación GESCAL: Katherine Salamanca Agudelo, Liliana Pardo Montenegro

Comité Editorial:

Catalina Acosta Díaz
Óscar Arcos Guerrero
Jaime Morales Q.
Carolina Urbano

Colaboradores: Andrés Chamorro

Revisión de estilo:

Catalina Acosta Díaz
Óscar Arcos Guerrero
Giohanny Olave Arias

Traducción:

Mallory Craig-Kuhn
Renata Pontes
Nathalia Urbano Canal

Diseño de portada y contraportada: Jhonattan Balcázar

Composición y diagramación electrónica: Gloria Patricia Ramírez Bolaños

Diseño y construcción de página web: Canales de Comunicación - Tavillo Studio.

Diseño del logo del GESCAL: Creando Arte Social Crítico. <http://www.creandoasc.org>

Con el aval institucional del Programa Latinoamericano de Educación a Distancia en Ciencias Sociales –PLED–

Director: Dr. Atilio A. Boron

Centro Cultural de la Cooperación "Florencia Gorini". Avenida Corrientes 1543, 5to Piso. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Código Postal: C1042AAB

Teléfono: (54-11) 5077-8000

Los textos publicados en esta revista se rigen por una licencia *Creative Commons 3.0*, de modo que se autoriza a cualquier persona a que los copie, distribuya y comunique públicamente, bajo la condición de que ello se haga sin perseguir ningún fin comercial, de que se cite adecuadamente a la fuente y se respete la integridad del original.

La responsabilidad sobre las opiniones expresadas en los artículos publicados en esta revista recae exclusivamente sobre sus autores y no reflejan necesariamente las posiciones del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina –GESCAL– ni las de su equipo editorial.

Cuadernos del Gescal

agradece la colaboración de los evaluadores externos
de los textos publicados en este número:

Maritza M. Buendía
Universidad Autónoma de México
México

Lucía Stecher
Universidad de Chile
Chile

Rita de Maeseneer
Universidad de Gante
Bélgica

Mónica María del Valle Idárraga
Universidad de La Salle
Colombia

Mariana Ruggieri
Universidad de São Paulo
Brasil

Paula Braga
Universidad de São Paulo
Brasil

Patricia Artundo
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Claudia Mondragón
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Manuel Ignacio Moyano
Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

Cristian Acosta Olaya
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Carlos Correa Angulo
CIESAS – Pacífico Sur
México

Jorge E. Valbuena
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Andrea Bernal Cortés
Universidad Nacional
Colombia

Nota Editorial

La revista *Cuadernos del GESCAL* surge como una iniciativa del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina –GESCAL–. Su propósito es promover y facilitar el intercambio académico entre los investigadores que desde distintas disciplinas abordan temas relacionados con Colombia y América Latina, se constituye como una publicación académica multidisciplinar y comprometida con el diálogo entre distintas áreas de conocimiento. Para ello, publica artículos de índole científica y cultural en lengua española y portuguesa, acoge investigaciones tanto teóricas como aplicadas que pasan por un proceso de evaluación por árbitros externos.

Reafirmando nuestro compromiso con el libre acceso al conocimiento, los textos publicados en esta revista se rigen por una licencia *Creative Commons 3.0*, de modo que se autoriza a cualquier persona a que los copie, distribuya y comunique públicamente bajo la condición de que ello se haga sin perseguir ningún fin comercial, de que se cite adecuadamente a la fuente y se respete la integridad del original. Esta publicación no persigue ningún ánimo de lucro, por lo que en su versión en soporte electrónico permite la descarga libre y gratuita de sus contenidos. Del mismo modo, la adquisición de sus ejemplares en soporte papel está sujeta al pago de un arancel destinado estrictamente a cubrir los gastos mínimos de impresión y envío.

A raíz de la convocatoria organizada por el Campo Arte, Cultura y Literatura, esta tercera edición busca extender una lectura hacia el vínculo entre memoria, violencia y creación en el contexto de América Latina. Partimos de la premisa de que existen experiencias dolorosas que, a partir de diferentes procedimientos creativos y operaciones de rememorización y ficcionalización, se presentan en el espacio y en el tiempo como respuesta crítica a la historia. Son experiencias que mutan tras el obrar del artista y toman el nombre de figuraciones, increpan las formas en que la Historia se refiere a ellas y proponen una mirada sensible ante las nociones de semejanza e imagen. Es así como se da cita en estas páginas el diálogo entre las situaciones traumáticas y el trabajo de elaboración desde el arte y la literatura. Nahum Montt con su texto “Los ríos de la memoria” teje en primera persona su experiencia con los rumores de la nostalgia y la memoria poética. Cada relato heredado y vivido en la Barrancabermeja de su infancia conduce al lector por un río interior a partir del cual puede pensarse la realidad.

Los artículos que atendieron a la convocatoria y que ahora conforman este número, en primer lugar recobran experiencias a partir de imágenes visuales y narrativas y, en segundo lugar, aluden a la confluencia de las memorias individuales y colectivas en la lectura de espacios y cuerpos. El lector podrá hallar la interrelación de los conceptos mencionados a lo largo de estas páginas en las que se exponen diferentes lecturas de la literatura y de las imágenes visuales, en las cinco secciones que comprende este tercer número de *Cuadernos del Gescal*. El texto de nuestra investigadora invitada Maritza M. Buendía nos ofrece un delicado análisis de la relación entre lo que la autora llama “los mecanismos del *voyeur*” y la violencia. Esta relación articula el erotismo y los sentimientos que suscitan la proximidad de la muerte, de manera que el arte y el rito rodean al cuerpo femenino en un relato del escritor mexicano Juan García Ponce. A continuación en “Lugares del pasado: Herencia y exilio”, la mirada del lector encontrará las formas en que la literatura elabora estos espacios. Por un lado, Elaine Gracioli analiza las imágenes de un paisaje lejano en la poesía de Rafael Alberti y destaca cómo se trasluce el encuentro del tiempo pasado y el devenir en el presente del poeta; en cuanto a la narrativa, Jaime Morales sugiere las maneras en que los sujetos reconstruyen el pasado familiar y nacional a partir de los nexos entre la herencia y sus variaciones en la obra de Edwigde Danticat.

El recorrido del lector le permitirá acercarse a la relación entre el arte y la política en el segmento más amplio de este número que comienza con un trabajo de Eleonora Frenkel sobre la relación entre el arte (grabado, crónica, *performance*) y su papel en la memoria de tres acontecimientos violentos o, como los llamó la autora, “a memória da guerra”. Otra perspectiva del diálogo entre arte y memoria es trabajada por Carolina Urbano a partir del concepto de “presentismo” y la acción en dos obras de arte colombiano contemporáneo, a partir de las cuales se recuperan los rostros de las víctimas del conflicto armado en Colombia. Así mismo, al tomar puntos de contacto entre la biopolítica y la estética, Lucía Abreu y Juan Camilo Gómez llevan a cabo un análisis de la instalación “Memoria, vida y militancia”. Esta sección titulada “Hacer presente al ausente” expresa las cicatrices que delinean los cuerpos y las imágenes, las huellas del dolor común en la memoria colectiva, más allá de la historia oficial.

Respecto al apartado “La mirada de las Ciencias Sociales” se ofrecen al lector dos textos que proponen una revisión de los modos en que la violencia permea la vida cotidiana a nivel familiar y comunitario. En primer lugar, la propuesta de investigación de Johanne A. Estrada cuyo centro de interés es el papel del Trabajo Social en el contexto posterior a los diálogos de paz en Colombia y, en segundo lugar, los resultados de investigación de Ernesto M. García Mestizo sobre “La connaturalización de la violencia” en el contexto mexicano. En la sección “Reseña”, por su parte, incluye la lectura de Catalina Acosta Díaz sobre el libro *Viajes virales* (2012) de Lina Meruane, en la cual se resalta la cartografía de una comunidad atravesada por la enfermedad, el control sobre los cuerpos y las huellas que aún hoy dejan en la literatura. El epílogo por Nathanael Gardner, suscita un interrogante sobre las figuraciones provocadas por experiencias dolorosas.

Para la portada de esta edición recuperamos tres fotografías de la obra plástica *Magdalenas por el Cauca*, ya que compartimos la necesidad de visibilizar a las víctimas

presentes no solo en Colombia, sino también a aquellas presentes en América Latina. De esta manera también buscamos referir las diferentes experiencias de violencia y los diferentes desplazamientos en el territorio literario y geográfico que se mencionan en este dossier.

Nos encontramos pues, ante un panorama amplio de propuestas desde las diferentes esferas del conocimiento cuya lectura resulta ineludible y aún más apremiante si se toma en cuenta el contexto extrínseco que acompaña esta publicación: el cierre de esta tercera edición de *Cuadernos del Gescal* coincide con el giro inesperado del proceso de paz adelantado en Colombia, ya que los resultados del plebiscito, los cuales ratificarían el acuerdo final, sumen al país en un momento de crisis que esperamos pueda superarse. Al reconocer situaciones complejas como la mencionada, reafirmamos la necesidad de seguir configurando espacios en los que se fomente el pensamiento crítico, puesto que tanto Colombia como Latinoamérica requieren ser pensados a la luz del debate académico. Por ello, destacamos la agenda puntual que propone Luis Ignacio García en el prólogo, a propósito de los resultados de nuestra convocatoria: Pensar la acción, la temporalidad, la subjetividad, la violencia, la crítica y la imaginación.

Agradecemos la participación de los autores y los evaluadores que asumieron un trabajo de lectura y reescritura atenta para este tercer número que hemos titulado *Figuraciones de la memoria y la violencia en América Latina. Aproximaciones desde las Ciencias Humanas y las Ciencias Sociales*.

Comité Editorial
Campo Arte, Cultura y Literatura

Contenido

PRÓLOGO

<i>Luis Ignacio García</i>	17
----------------------------------	----

ESCRITOR INVITADO

Los ríos de la memoria	
<i>Nahum Montt</i>	23

INVESTIGADORA INVITADA

Los secretos del voyeur. “Rito” de Juan García Ponce	
<i>Maritza M. Buendía</i>	27

LUGARES DEL PASADO: HERENCIA Y EXILIO

Paisaje y memoria en la poesía de exilio de Rafael Alberti	
<i>Elaine Maria Gracioli Rodrigues</i>	37

Variaciones sobre la herencia en la narrativa de Edwidge Danticat	
<i>Jaime Morales Quant</i>	49

HACER PRESENTE LO AUSENTE

Tempos de guerra em páginas de jornal e placas de metal: memórias e ficções em imagem e movimento	
<i>Eleonora Frenkel</i>	73

Arte y memoria: reflexiones sobre Presentismo y acción en dos obras colombianas de arte contemporáneo	
<i>Carolina Urbano Guzmán</i>	85

Análisis de la instalación Memoria de vida y militancia: entrecruces entre biopolítica y estética	
<i>Lucía Abreu y Juan Camilo Gómez Barrera</i>	99

LA MIRADA DE LAS CIENCIAS SOCIALES

Aportes del Trabajo Social desde la memoria colectiva, perspectivas y contribuciones para la paz

Johanne Alexis Estrada Rodríguez 111

La connaturalización de la violencia y su función ordenadora de la vida cotidiana

Ernesto Manuel García Mestizo 121

RESEÑA

Viajes de una comunidad frágil y resignificada

Catalina Acosta Díaz 141

Epílogo

Nathanial Gardner 145

Quienes escriben 147

Cuadernos del GESCAL

Revista del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina..... 151

Prólogo

Luis Ignacio García

Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

Donald Trump triunfó en EEUU y aún no lo podemos comprender; en el plebiscito sobre los acuerdos de paz en Colombia se impuso el “No” de manera totalmente imprevista; el referéndum por el Brexit mostró que la mayoría en el Reino Unido prefería abandonar la Unión Europea; un poco antes, el empresario Mauricio Macri llega a la presidencia de la Argentina con el voto popular. Todos estos resonantes episodios de la política internacional y regional contemporánea tienen un denominador en común: habrían sucedido “contra todo pronóstico”. Y además, marcarían, a nivel global y regional, la transición hacia un orden en el que se desata la violencia anómica y desbocada de un capitalismo (¿post-neoliberal?) sin rostro humano, xenófobo y abiertamente tanático que reclama como nunca ser pensado por las humanidades y las ciencias sociales. ¿Qué significa pues ese “contra todo pronóstico”? A fines de los años 30 del siglo pasado, frente a la mirada atónita de la izquierda intelectual que se sorprendía ante la emergencia del totalitarismo en toda Europa, Walter Benjamin escribía: “El asombro ante el hecho de que las cosas que vivimos sean ‘aún’ posibles en el siglo veinte no tiene *nada* de filosófico. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser de que la idea de historia de la cual proviene ya no puede sostenerse”. La sorpresa que aún pueda producirnos la serie de fenómenos imprevistos, aparentemente irracionales o inexplicables, que están marcando hoy el rumbo fundamental de la historia global y regional, ese asombro, no tiene *nada* de filosófico, y tampoco está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser de que las ideas de racionalidad, subjetividad y crítica que están a su base ya no pueden sostenerse. Si el mundo se está convirtiendo en un infierno “contra todo pronóstico”, esa sorpresa ha de ser el resorte para abandonar nuestras herramientas de medición e inventar otras nuevas.

Pues el asombro del que hablamos no implica solamente la falla de un cálculo, el error en la aplicación de un protocolo que, de haber sido correctamente empleado, hubiese arrojado resultados más próximos a lo real. La sorpresa no refiere solo al error de las encuestas. Las encuestadoras, sin dudas, no han quedado bien paradas. Pero se ha afectado también el suelo epistémico en el que ellas se asientan, es decir, se ha abierto una sospecha sobre las ciencias sociales que están a la base de las sorprendidas encuestadoras. Pues se trata, en realidad, de una sorpresa más profunda: el asombro ante una interrupción

de la racionalidad de la acción, ante la imposibilidad de explicar la excepción de la ecuación entre agencia e interés, que parece ser un hueso duro de roer de la sociología moderna. Dicho de otro modo, en el “contra todo pronóstico” debería leerse también un “contra los propios intereses de los votantes”. El nuevo mundo hacia el que todas estas sorpresivas elecciones populares nos están llevando no es solo el de un capitalismo descarnado, es también el de un necesario replanteo de lo que pudimos entender, en las humanidades y ciencias sociales, como racionalidad de la acción. El cinismo contemporáneo pone en jaque los supuestos más fundamentales (modernos) de los discursos emancipatorios: el problema ya no es que *no saben lo que hacen* (y por tanto, las ciencias sociales tendrían el rol clave de hacerle saber al agente lo que hace cuando actúa), sino que *saben lo que hacen, y aun así, lo hacen* (y por tanto, el mandato ilustrado de las ciencias sociales de iluminar las condiciones de la acción queda girando en falso). La sorpresa ante los resultados recientes nos empuja a asumir las nuevas condiciones de la subjetividad contemporánea y a encarar nuevas preguntas: ¿cómo se reformulan en un horizonte pos-ilustrado las tareas de las ilustradas ciencias sociales? ¿Cuál el sentido de la emancipación cuando la conciencia sobre la situación no parece ser decisiva para el cambio de las condiciones?

La hipótesis general de este cuaderno del Gescal parece clara: *debemos operar un desplazamiento de los interrogantes que aproxime las agendas de las ciencias sociales a los problemas y conceptos del arte y la estética*. Cuando lo decisivo no parece jugarse ya a nivel de las opiniones y los intereses, los debates racionales y la prolijidad de los programas partidarios, sino en el registro más profundo de las *formas de la sensibilidad* contemporánea, del *sentido común* y de las mutaciones de la *experiencia*, entonces la arena de la discusión teórica y de la disputa política pasa a ser eminentemente *estética*. Hoy el problema parece radicar menos en los enunciados que en los *dispositivos de enunciación*, menos en los discursos que en el *sentido común*, ese territorio voluble y poliforme en el que se decide lo enunciable y audible de una época, los umbrales de lo visible y lo decible, y que desde su fundación con Kant viene siendo el supuesto mismo de la estética moderna. Contra los límites de toda racionalidad comunicativa o de todo sujeto de interés, que limita nuestra capacidad de comprensión de fenómenos contemporáneos que parecen ir contra toda racionalidad y contra todo interés de los agentes, volver sobre el suelo menos firme pero más amplio de una *racionalidad de la acción estéticamente expandida* puede ayudarnos a ya no sorprendernos por lo que nos está pasando, y a comenzar a abrir un territorio de comprensión posible. Lo que en términos reductivamente sociológico-políticos puede ser entendido como una incomprensible inconsistencia, al incorporar las fibras más complejas y multívocas de significación que componen la trama de nuestra experiencia sensible, entonces puede comenzar a cobrar formas no racionales de consistencia. La nueva ola de reacción capitalista a nivel global nos pasará por encima si pretendemos entenderla y, tanto más, resistirla, solo con argumentos y razones. La racionalidad comunicativa es ya un engranaje del *establishment*. Hay que ir al hueso de las formas de sensibilidad contemporánea (que es, por otra parte, donde ese capitalismo tanático ha encontrado su terreno de afirmación y expansión) para poder hacerle frente, reconstituir la gramática de la experiencia, las fibras de la sensibilidad, en las que los discursos y las razones emancipatorios vuelvan a tornarse audibles. La resistencia contra la nueva revolución conservadora a la que asistimos deberá convocar una inteligencia ampliada, capaz de movilizar los grandes símbolos y afectos colectivos

que hoy parecen ser patrimonio exclusivo de la reacción. La resistencia que nos toca será una *revuelta estética* o no será.

Los temas fundamentales abordados en este número abren un espacio de indiscernibilidad entre estética y política, entre las políticas del arte y las necesarias estéticas de la política: las múltiples caras de la violencia en nuestro continente; la memoria colectiva como reservorio de experiencias e insistencia de un mandato de justicia; la figuración de la guerra y de los conflictos armados; el problema de la herencia y la transmisión como problema de narración y de *forma*; el interrogante por el estatuto de los acontecimientos traumáticos en la historia y su difícil inscripción meramente historiográfica; la importancia del *testimonio* como figura de una voz ajena a las epistemologías; la necesidad de pensar en los umbrales de imaginación y política. No se trata solo de que haya obras de arte con contenido político y que solo por ello resulten relevantes para una indagación socio-política. Eso es solo un costado del problema, el de las *políticas del arte*, digamos para simplificar. Pero lo fundamental es que estas políticas del arte se intersecan con las *estéticas de la política*, es decir, con los supuestos sensibles/figurales de hechos o experiencias que no pueden ser reducidos a los márgenes racionales-comunicativos de la teoría social o política tradicional. Cuando la desmesura de muerte se hace presente, cuando la distorsión de la razón y del interés se hacen manifiestos, el discurso científico debe expandir su gramática e interrogarse por sus propias *formas*, por el lugar de la razón en un “reparto de lo sensible” que le otorga un lugar singular en relación a formas del *pathos*, a estructuras de la experiencia, a estrategias narrativas de transmisión y de dotación de sentido a lo inexplicable.

A modo de programática revisión de nuestras agendas, propongo aquí un punteo de algunos temas claves de las ciencias sociales y las humanidades que un planteo como el de este número de los *Cuadernos del Gescal* nos obliga a revisar. Si asumimos la tarea de una *ampliación estética* del análisis social y político de nuestra actualidad, si consideramos que esa ampliación no significa una mera anexión de algunos motivos estéticos a una epistemología que queda intocada, si evaluamos que las ciencias sociales deben asumir en su propia matriz epistémica las problemáticas post-ilustradas de la sensibilidad, los afectos, las violencias, las formas narrativas de la herencia, el sentido común, etc., entonces habremos de comenzar a asumir una agenda de interrogantes similar a la que sigue:

- Pensar la **acción** más allá de las teorías políticas de la acción racional o de las perspectivas sociológicas centradas en el interés, que siguen estando a la base no solo de las supuestas sorpresas que las elecciones contra los propios intereses muestran las sociedades contemporáneas, sino también de la mayoría de las perspectivas sociológicas contemporáneas, incluso las críticas o emancipatorias. Avanzar en la dirección de una teoría de la acción que incluya el impacto de las grandes simbologías colectivas, de las formas del afecto, de las estructuras del sentimiento, en una palabra, no solo hacer la historia de las *acciones*, sino también la historia de las *pasiones*: una teoría política pos-ilustrada, pos-racionalista, es también una teoría de la acción más allá de la dualidad acción/pasión, activo/pasivo.
- Pensar la **temporalidad** más allá de toda linealidad de las teorías de la modernización que siguen hegemonizando las teorías sociales contemporáneas (incluso en su versión

sofisticada como Teoría de los Campos, modulación contemporánea de la modernización weberiana como “diferenciación de esferas”). Por eso nos sorprendemos que el neofascismo sea posible hoy, porque seguimos pensando la historia como progreso lineal. Se trata de avanzar en la dirección de una teoría de las anacronías o heterocronías de lo político, para las que no hay un ideal de modernidad ni único ni teleológico, pero sin que ello implique un vacío de historia. Contra el modelo de la modernidad/modernización, contra la reconstrucción historiográfica, avanzar en el desarreglo temporal de la *memoria*. La “memoria colectiva”, la “memoria social”, como experiencia del tiempo irreductible a todo paradigma *modernizador*.

- Pensar la **subjetividad** más allá de la metafísica moderna de yo, ya no como el centro ordenador del sentido, como la cumbre de la pirámide de la ciencia, como el foco ordenador y garantía del “control epistémico”. Avanzar en la dirección de una subjetividad que asuma los parpadeos espectrales del acecho de la justicia incumplida con el pasado en la figura del fantasma, del desaparecido, de las víctimas de las violencias para-institucionales. Contra el sujeto que se enfrenta a un objeto desde su afirmación soberana, como garante de los procesos de *objetivación* del saber, el *espectro* que nos descentra de nuestra mismidad epistémico-política y nos abre a un reclamo de justicia pendiente. El *testimonio* será sin dudas una de las figuras clave de este sujeto post-epistémico.
- Pensar la **violencia** más allá de la reducción racionalista de la violencia a su sentido *instrumental*, como *medio para algo*, e indagar, por el contrario, su sentido *expresivo* y *sistémico*. El paradigma racional-institucionalista pensó siempre la violencia como instrumento, más o menos necesario, para un proceso (de nuevo, la modernización) que nos llevaría finalmente a la paz (del orden institucional). Nuestro mundo y nuestro continente nos obligan a interrogar el sentido estético de las “violencias expresivas” (como las llama Rita Segato), no ligadas ya a la búsqueda (racional) de un fin ulterior, sino a la propia afirmación sistémica de la violencia como orden. La violencia no como interrupción o como excepción sino como la norma en la que vivimos. La violencia ya no como el momento mítico de instauración de un orden que luego es olvidado en el progresivo despliegue de las instituciones, sino como la carne del régimen institucional del capitalismo contemporáneo: la acumulación originaria repitiéndose siempre aquí y ahora.
- Pensar la **crítica** más allá de la crítica ideológica. Pensar la crítica frente a la planicie del discurso neoliberal en el que *todo es visible*, y en el que la dupla *encubrir/sacar a la luz* no resulta ya pertinente, en la que la toma de conciencia no parece ser la meta cuando los actores *saben perfectamente lo que hacen, y aún así, lo hacen*. Si lo *saben* y aún así *lo hacen*, es porque la diferencia crítica no habrá de ser buscada (solo) en un esclarecimiento de la conciencia, en la difusión de un saber sobre la dominación, sino en la modulación de formas de la sensibilidad que hagan articulable y deseable un discurso, un saber, sobre la emancipación. Se trata de desplazarse en la dirección de una crítica que no suponga un régimen de visibilidad (lo oculto que tiene que salir a la luz) sino que interroge por las condiciones mismas de lo visible y lo invisible, de lo enunciable y lo no enunciable, esto es, una crítica como cartografía

de las formas de sensibilidad contemporánea, y como interrupción del *sensorium* anestesiante y la atrofia de la experiencia.

- Pensar la **imaginación** política como el terreno en el que resituar la *racionalidad política* moderna a partir de esta expansión estética. Pensar la imaginación como el exceso que obliga al análisis social a incorporar elementos aparentemente irracionales de la acción, reconociéndoles no solo su legitimidad, sino su racionalidad (sensible) particular, sus formas sensibles de consistencia más allá de la razón, el interés o hasta incluso la autoconservación. Avanzar en la dirección de una contaminación programática entre la racionalidad política y la topografía irregular y polimorfa de la imaginación política, desde el horizonte heurístico de una *ilustración no racionalista*.

El presente número de los cuadernos del Gescal tiene la virtud de poner en acto este desplazamiento programático de la agenda de las ciencias sociales y humanas. Adentrarnos en el terreno complejo de las políticas el arte y las estéticas de la política al que nos invita nos permitirá abandonar el estupor ante lo que nos pasa y comenzar a articular una respuesta, teórica y práctica, de cara a la nueva barbarie que se alza en nuestra actualidad.

Escritor Invitado

Los ríos de la memoria

Nahum Montt

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja

Los escritores no somos fabricantes de historias, *somos* las historias que contamos. Estamos hechos de los relatos que somos capaces de contar. Somos las historias que soñamos, que escribimos, que imaginamos, que recordamos, que olvidamos. Las historias que contamos no solo le dan sentido a la realidad que vivimos y nos ubican en un espacio y tiempo que compartimos con los demás, también transforman dicha realidad. Para bien o para mal, los escritores somos una paradoja entre la verdad y la ficción, la memoria y la imaginación, la realidad y el deseo.

Las historias no tienen comienzo ni final y nunca se terminan de contar. Desde siempre nos contamos historias, ya sea para entretenernos y escapar del aburrimiento, para olvidarnos de quienes somos o para descubrir nuestra más profunda y misteriosa condición humana. Contamos historias para perdernos o encontrarnos, cambiamos los contextos y los modos de contarla, acudimos a la tercera o a la primera persona si queremos tomar distancia o acercarnos a ella.

Un buen contador de historias no es novelista ni cuentista, es solo un narrador que cuenta lo que puede. Los géneros literarios son una ilusión. Cuando nos llegan las historias ya traen una forma previa y nuestra labor se limita a hacerla más visible, a acatar sus reglas y a evitar equivocarnos tanto, por respeto a sus personajes y los mundos donde se mueven ellos.

De los muchos caminos que conducen a la literatura, el de la nostalgia y la memoria poética es el que más he transitado. Por este camino me he encontrado relatos prodigiosos que saltan de una generación a otra y se cargan con nuevos detalles y sentidos.

Érase una vez el pasado

Yo nací en Colombia, en un pueblo llamado Barrancabermeja y crecí escuchando la historia de Pipatón, el cacique más emblemático de la tribu de los Yariguíes, quien se opuso a la invasión de los españoles. Por allá en 1601, Pipatón fue apresado y en castigo le cortaron los talones, pero esto no le impidió escapar y organizar una verdadera insurrección popular en contra de los invasores para rescatar a su mujer Yarima. En los recuerdos de mis paisanos, Pipatón se ha transformado, gracias a la magia de la poesía

y la ficción popular en el gran héroe que regresa a su tierra para hacer justicia. Una historia con final feliz que deja a un lado, en ese espacio oscuro de la realidad que nadie recuerda ya, la desolación y el fracaso del cacique que muere encerrado en un convento de frailes en la fría Bogotá.

A este camino de la nostalgia pertenecen los relatos de los últimos pensionados sobrevivientes de la Tropical Oil Company. Los viejos que hablan en los patios de sus casas de aquellos tiempos remotos cuando construyeron la refinería y muchos de ellos morían por el paludismo, la malaria o los ataques de los tigres. Hablan de la vida nocturna de los campamentos obreros, de “La Cueva de Rolando”, un casino de mala muerte donde arrojaban por la boca de un árbol que daba al río Magdalena a los incautos capaces de ganar en las partidas de cartas. Describen a las prostitutas francesas e italianas que se paseaban por las calles del puerto petrolero, con sus sombrillas coloridas, enseñando sus cuerpos descomunales bajo sus vestidos vaporosos.

Los pensionados de Ecopetrol (Empresa Colombiana de Petróleos) cuentan otras historias: hablan de los gringos que jugaban béisbol en una cancha que llamaron la Shanon en honor a uno de ellos. Hablan de las gestas sindicales, las huelgas de los sesentas y la del 77, donde era un delito soplar un pito y cada vez que sonaba uno de estos era entendido como una abierta provocación a los militares que patrullaban las calles. Fueron muchas las palizas que recibieron los ahora pensionados por atreverse a soplar el bendito pito de la huelga del 77.

El baño de sangre que sufrió Barrancabermeja en los ochenta ya nos pertenece a nosotros, que éramos apenas unos adolescentes más preocupados por perder la virginidad que por ser testigos privilegiados del exterminio de cientos de líderes sindicales y simpatizantes de izquierda.

Fueron tantos los muertos que la memoria no nos alcanza para nombrarlos a todos. A nuestros muertos los cubre un horizonte gris plateado donde emerge el poeta Manuel Gustavo Chacón, sonriente, con una mochila al hombro; el poeta toca una melodía con su flauta y luego grita:

Quiero situarme en los umbrales de la muerte
para saber que siente un mártir,
cuando en la congoja de su vida luchadora
penetran en su cuerpo las mordaces
y asesinas balas del silencio.

El Loco Chacón fue baleado por la espalda cuando salía del banco de cobrar su quincena.

De los ochenta también nos quedan las imágenes de los paros cívicos en Barrancabermeja. El comercio cerraba sus puertas y cada casa mantenía una economía estricta de guerra, con suficientes granos y leche en polvo para sobrevivir varios días sin asomar cabeza a la calle, donde se escuchaban disparos y ardían llantas.

Mientras Barranca crecía y crecía más allá del puente elevado, al otro lado de la ciudad, donde quedaba la refinería, estaba la Malla, con mayúscula. La Malla separaba dos mundos, era la frontera que separaba la prosperidad y la pobreza. Allí pegados a la Malla, cientos de hombres y mujeres esperaban el milagro de ser llamados a trabajar en la Empresa.

El río de las historias

De los miles de fragmentos que conforman mi memoria poética es el río quien se encarga de darle coherencia y sentido. El río Magdalena, que pasa por el puerto petrolero, arrastra consigo todo lo mejor y todo lo peor de nuestro país. Si se sienta uno en la ribera para verlo pasar se da uno cuenta de que el río no solo arrastra los troncos y las embarcaciones, sino que también se deslizan suave y dulcemente sobre sus remolinos la música de las tambores, las gaitas, las danzas, las historias y los ecos de las historias de nuestros ancestros.

El río ha sido metáfora y recurso literario universal para mostrarnos el paso del tiempo. La metáfora ancestral nos habla de la vida que termina en el mar que es la muerte y que a todos nos espera. En el caso de Barrancabermeja, el río ha sido un personaje testigo de los dramas sociales del pasado y de un presente cargado de horror y espanto... Testigo silencioso de las injusticias y de los acontecimientos más tristes de nuestra historia reciente. Algunas veces fue el personaje protagonista cuando se convirtió en el monstruo, en la bestia devoradora de miles de desaparecidos y sus fauces se tragaban los gritos de horror y los balbuceos de los agonizantes.

Y sin embargo, el río continuó dándonos de comer. Desde noviembre hasta finales de enero, en cada subienda, era como si el río Magdalena se desperezara con ternura y nos consintiera a todos. Barrancabermeja se llenaba de exclamaciones jubilosas mientras el cielo transparente se deshacía en tenues azules. La luz intensa de aquellos días nos llegaba a través del olor a pescado frito.

Decía al comienzo que los escritores no somos fábricas de historias, pues somos las historias que contamos. Y estas historias nos ayudan a olvidar y también nos permiten resistir ante el olvido. También nos ayudan a transformar en vida a la muerte misma.

Cada historia tiene infinidad de formas de ser narrada, podemos contarla de mil maneras distintas. No necesitamos imaginar nada. Allá fuera existe una realidad desbordada de historias que reclaman ser contadas. Solo nos falta encontrar el tono adecuado, los puntos donde inician y terminan el relato.

Porque en el fondo somos como el río Magdalena, capaz de contener y arrastrar en su lento y misterioso recorrido las imágenes de un Pipatón que derrota a los invasores españoles; los obreros que vencen a las enfermedades y los ataques de la naturaleza y construyen la refinería; los poetas y soñadores que permanecen vivos en el cauce y el devenir de formas y colores que llenan nuestras vidas.

Porque en el fondo para interpretar y criticar nuestra realidad basta con cerrar los ojos y escuchar el río que todos llevamos dentro.

Investigadora Invitada

Los secretos del voyeur. "Rito" de Juan García Ponce

Maritza M. Buendía

Universidad Autónoma de Zacatecas

Resumen

Ubicado dentro de la Generación de Medio Siglo, el escritor mexicano Juan García Ponce instaura una escuela del voyerismo por medio de las cualidades y acciones que llevan a cabo sus personajes. Con el fin de analizar los mecanismos de la mirada al interior de su obra, resulta pertinente establecer un diálogo con algunos de sus referentes: Georges Bataille y Pierre Klossowski, principalmente. Este artículo se centra en el estudio de "rito" (*Figuraciones*, 1982), como el cuento donde la mirada legitima el erotismo a través del rito, la ceremonia y el espectáculo que el *voyeur* y su pareja ofrecen, así como su estrecha relación con la violencia y lo que ello provoca: el voyerismo entendido como la puesta en escena de una obra de arte.

Palabras claves: Juan García Ponce, erotismo, voyerismo, rito, ceremonia.

Abstract

The Mexican writer Juan García Ponce, included in the *Generación del Medio Siglo*, has initiated a school of voyeurism through the characteristics and actions carried out by his characters. In order to analyze the mechanisms of the gaze within his work, we establish a dialogue with some authors who have studied this element, mainly Georges Bataille and Pierre Klossowski. This article focuses on the study of the "ritual" (*Figuraciones*, 1982) as the story in which the gaze legitimizes eroticism through the ritual, ceremony and demonstration that the voyeur and his/her partner offer, as well as the gaze's close relationship to violence, which leads to voyeurism being understood as the staging of a work of art.

Key words: Juan García Ponce, eroticism, voyeurism, rite, ceremony.

[...] no se comprende bien la necesidad de semejantes leyes, y la triste referencia al *voyeur* no explica en absoluto sus misteriosos mecanismos.

Pierre Klossowski

Apasionado por la obra de Georges Bataille, el escritor mexicano Juan García Ponce (Mérida, Yucatán, 1932-2003) entiende el erotismo como un desequilibrio: una especie de crisis que pierde al ser mismo objetivamente y que lo identifica con el objeto que se pierde (Bataille, 1997: 48). A partir de ahí, funda una poética que se instaura en ese desequilibrio y elabora artificios narrativos donde describe, presenta y expone el complejo pensamiento del *voyeur*. Su literatura enfrenta así la difícil tarea de crear personajes y situaciones acordes a ese pensamiento. Como traductor de la obra de Pierre Klossowski, García Ponce acude también a *Las leyes de la hospitalidad*, recurso narrativo que le autoriza una base filosófica para abordar el tema de la mirada: un anfitrión, una anfitriona, un invitado; un verdugo, una víctima, un espectador; una justificación.

La crítica especializada ubica a García Ponce como uno de los principales integrantes de la Generación de Medio Siglo, a un lado de Salvador Elizondo, Inés Arredondo y Juan Vicente Melo, entre otros. A partir de los años sesenta se comienza a difundir su obra; para entonces, ya se han publicado *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz, y *El erotismo* (1957) de Bataille. En consecuencia, lo sagrado, el amor y el erotismo serán algunos de los temas privilegiados para esta generación. Tal es el caso del cuento titulado “Rito” (*Figuraciones*, 1982), donde García Ponce despliega las cualidades y las acciones que deben cumplir el *voyeur* y su pareja, así como su consecuente metamorfosis: el personaje masculino se transforma en artista-*voyeur*, el personaje femenino se convierte en objeto artístico.

Como herramienta teórica que permitirá el análisis de “Rito”, me apoyaré en algunos de los ensayos del mismo García Ponce, con el fin de establecer vasos comunicantes entre su escritura y sus influencias literarias; sobre todo, aquellos donde estudia la obra de Bataille y de Klossowski. De igual manera, abordaré el concepto de erotismo y de lo sagrado según Bataille, y su vínculo con *Las leyes de la hospitalidad*. Para una mejor comprensión de lo sagrado acudiré también a Roger Caillois y a Mircea Eliade; este último ayudará además a dilucidar el concepto de rito. La propuesta de este artículo se basa entonces en la confluencia, en el deseo de propiciar un diálogo entre la teoría que explica, legitima o despliega los secretos mecanismos del *voyeur* (rito, espectáculo, ceremonia, etcétera), así como su estrecha relación con la violencia y lo que ello provoca: el voyerismo entendido como la puesta en escena de una obra de arte.

Es cierto que la crítica académica coincide en la importancia de la mirada como uno de los ejes fundamentales en la obra de García Ponce.¹ No obstante, es Paz quien menciona la semejanza entre sus cuentos y novelas, a través del imperio de un único tema que se

¹ Los libros *La escritura cómplice* (México, Era: 1997) y *Juan García Ponce y la generación del medio siglo* (México, Universidad Veracruzana: 1998) contribuyen al trabajo de recopilación de las reseñas literarias y conjugan diversas voces de la crítica. No obstante, algunos de los textos incluidos en *La escritura cómplice* tienden hacia una valoración emocional, ya que fueron escritos por sus mismos compañeros de generación: Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Luisa Josefina Hernández, José Emilio

revela, progresivamente, para detenerse: “el núcleo, la verdad esencial, es lo no dicho” (Pereira, 1997: 126). Advierte que el cuento titulado “El gato” representa su mundo con mayor fidelidad: la convivencia sexual de los personajes con un gato, enfrenta a un tipo de religiosidad que bien podría llamarse quietista. Luego, sienta las bases de búsqueda:

En el caso de García Ponce hay que unir a la experiencia religiosa otros dos elementos: la mirada y el espectáculo. En sus novelas la vista es el sentido rey [...] La mirada percibe la ambigüedad esencial del universo y descubre en esa ambigüedad no la dualidad de la moral sino la unidad de la visión religiosa: todo es uno y uno es todo (Paz, 1998: 126).

No obstante, es hasta diez años después de la publicación de “El gato”, que “Rito” funge como el cuento que resume y concreta los elementos esenciales para una escuela del *voyeur*: rito, ceremonia y espectáculo se unen para convocar la presencia de lo sagrado,² donde es indispensable “arrancar al ser de la discontinuidad” (Bataille, 1997: 30) a través de un violento desequilibrio erótico.

Pero ¿qué clase de erotismo favorece la presencia de lo sagrado? ¿Cuál es su mecanismo? Incluso, ¿es factible hablar en estos términos? ¿Es posible analizar la mirada y lo que su artificio provoca?

En “Rito”, Liliana y Arturo son un joven matrimonio que representa los ideales del erotismo de García Ponce, a la manera de Robert Musil. Los pensamientos de Claudine, protagonista del cuento “La culminación del amor”, bien pueden ser los pensamientos de Liliana: “sentía una melancolía que no podía ser la del ansia corriente del amor, sino casi un deseo ardiente de dejar aquel gran amor que ella tenía [...] ella podría pertenecer a otro, y no le parecía infidelidad, sino un enlace culminante” (Musil, 1982: 27).

Aquí se condensa el voyerismo: Liliana pertenece a otro como un enlace culminante, Arturo lo atestigua, ella se mantiene fiel en la infidelidad. No obstante, no cualquiera puede cumplir con tales preceptos, para ello, se requieren una serie de cualidades o atributos.

Al igual que la gran mayoría de los personajes femeninos de García Ponce (desde Camila hasta Inmaculada), en Liliana se deposita una belleza extraordinaria que parte del mundo

Pacheco, etcétera. Otros autores, como Armando Pereira, Alberto Ruy Sánchez, Ángel Rama, José María Espinosa y Hernán Lara Zavala, entre otros, evidencian sus temas recurrentes, como la mirada. En *Juan García Ponce y la generación del medio siglo* surgen los primeros ensayos de corte semántico y semiótico, como el de Magda Díaz y Morales. A ello se une el libro colectivo que edita la Universidad de Guadalajara, *Acercamientos a Juan García Ponce* (México, Universidad de Guadalajara: 2001).

Menciono algunas de las tesis doctorales que se han ocupado de la obra de García Ponce: John Bruce-Novoa, *Los encuentros y desencuentros en la narrativa de Juan García Ponce* (Universidad de Colorado: 1974); Juan Pellicer, *El placer de la ironía. Leyendo a Juan García Ponce* (Universidad de Oslo: 1999); María Magdalena Díaz y Morales, *La configuración del erotismo en Cinco mujeres de Juan García Ponce* (UAM-Iztapalapa, 2003), publicada por la Universidad Veracruzana como *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio* (2006).

² Es importante mencionar que en ese mismo año (1982), García Ponce publica *Crónica de la intervención*, su novela más ambiciosa, editada en dos tomos, con más de mil páginas, donde desarrolla con amplitud el tema de la mirada. No obstante, el análisis de dicha novela sobrepasaría en mucho los límites de este artículo.

profano y terrenal, de lo físico (ojos azules, largos brazos, piernas torneadas, cintura pequeña), para instalarse, a través del rito, en la zona de lo sagrado. De ahí, la necesidad del *voyeur* de transgredir ese cuerpo, de violentar la belleza que se exhibe de manera descarada. “Cubierta con el vestido rojo, está desnuda. Desde que empezó a descubrir los resortes secretos del papel que podía representar siempre está desnuda” (García Ponce, 1997: 308).

Graciela Martínez-Zalce considera que las figuras femeninas en García Ponce son “representaciones del ánima [...] expresada ante todo en el arquetipo Afrodita: todas ellas adquieren o afirman su identidad a través del ritual erótico” (1986: 36). Ciertamente, pero ese ritual afirma la identidad en la medida en que propicia su disolución: “la mujer no halla su identidad, sino la pérdida de ésta” (Rosado, 2005: 254). De tal suerte, su comportamiento resulta peculiar: Liliana no aspira a nada, libre de preocupaciones o ataduras terrenales, sin una profesión o un conflicto familiar que la defina, simplemente transita, fluye, se deja llevar por el deseo de su pareja, y en ese dejarse arrastrar encuentra la disolución. “Todas son profundamente reflexivas con respecto al amor y a la posesión sexual, pero difícilmente las vemos opinar sobre algo más, como si su vida no tuviera otro fin, otro propósito, que suscitar el deslumbramiento y, a través de su placer, ser una fuente del placer ajeno” (Lugo, 2007: 64).

Para Arturo, la belleza de Liliana será una cualidad que se identifica con la sobreabundancia. Y ante el exceso, solo resta la generosidad, el compartir con otros eso que sobra. “La belleza importa en primer lugar porque la fealdad no puede ser mancillada y porque la esencia del erotismo es la mancha [...] Cuanto mayor es la belleza, mayor es la mancha” (Bataille, 1997: 202). Aunado a la extraordinaria belleza de Liliana, como detonador o provocador de los hechos, Arturo impulsa a su pareja a concretar sus fantasías. Pronto su deseo se torna descomunal y estrambótico: ver a Liliana de todas las maneras posibles, agotar sus facetas. Es evidente: con una relación tradicional Arturo solo obtiene una parte, mas él quiere todo, poseerlo todo. Periódicamente, el joven matrimonio recibe a un invitado. Ante la mirada de Arturo, Liliana se entrega (es entregada) a ese invitado. El gato, aquel primer invitado que apareció en “El gato”, sufre una importante metamorfosis: su figura se desplaza a otro hombre, intermediario que concede a Arturo “verla a ella, bajo todas las miradas posibles” (García Ponce, 1997: 321).

Así entendido, la complejidad del pensamiento voyerista estrecha vínculos primordiales con el nacimiento mismo del erotismo, es decir, con aquella inicial conciencia de la muerte. Cuando el hombre primitivo comenzó a enterrar a sus muertos, dio constancia de un sentir violento: en la muerte de un ser semejante reconoció su propia muerte, su final. A la vez, ese reconocimiento provocó un salto o una correspondencia con la actividad sexual: “el sentimiento de incomodidad, de embarazo, con respecto a la actividad sexual, recuerda, al menos en cierto sentido, al experimentado frente a la muerte y los muertos. La ‘violencia’ nos abruma extrañamente en ambos casos” (Bataille, 2002: 52). Entonces, como ritual de su existencia, cuando el hombre ya no busca la unión sexual para reproducirse, surge el erotismo: la muerte física que parpadea, la pequeña muerte del orgasmo. No obstante, el hombre sobrevive para reiniciar. Pero “¿podría yo vivir plenamente esta pequeña muerte sino como una anticipación de la muerte definitiva?” (Bataille, 2002: 37).

Para el ser que observa el objeto sagrado (ya sea un muerto o el cuerpo de la pareja), el terror y la fascinación lo paralizan: desea tocarlo pero se detiene, aun así, la excitación no disminuye. “El mundo de lo sagrado aparece como el de lo peligroso o lo prohibido; el individuo no puede aproximarse sin poner en movimiento fuerzas de las cuales no es dueño y ante las que su debilidad se siente desarmada” (Caillois, 1996: 18). El carácter de lo sagrado oscila en dos extremos: aceptar el interdicto y la tentación por transgredirlo. Bataille lo ejemplifica por medio de la encarnación de los dioses: un sentimiento de temor se apodera del que los adora, temor que mezcla el deseo de no mancillar y la seducción de hacerlo. La complementariedad entre el interdicto y la transgresión es la misma que requiere lo sagrado y lo profano: para constituirse uno precisa al otro. “Lo único que puede afirmarse valientemente a propósito de lo sagrado se halla contenido en la definición del término: que se opone a lo profano” (Caillois, 1996: 7).

Y de fondo, subsiste una trampa: aunque Arturo aspira a la muerte definitiva a través del espectáculo que él y Liliana ofrecen, no puede experimentar lo desconocido por excelencia y vivir para divulgarlo. Aunque cualquier hombre viva para morir, aunque cada día se reste vida y se aproxime a la muerte, nunca, en vida, se accede a ella. Al final de cuentas, el hombre no experimenta lo sagrado, a lo más, lo vive como anticipación, como anhelo. Desde ahí, descubre lo improbable.

¿Qué queda entonces? García Ponce responde: el arte, la literatura.

Yo no puedo entrar a ese espacio porque estoy vivo, no puedo pensar lo impensable porque la característica del pensamiento es que pertenece al terreno de la vida dentro del que se afirma mi yo; pero hay otro espacio, tal vez, al que mi yo tiene acceso y que no está situado en ningún lugar preciso, como tampoco lo está la muerte para mi yo. Ese espacio es el espacio de las palabras, el espacio dentro del cual vive la literatura (1987: 175-176).

Cansado o insatisfecho ante la pequeña muerte que le brinda la relación tradicional con su esposa, sin olvidar el hecho de que en vida es imposible alcanzar la muerte definitiva, Arturo busca y vuelca su deseo en una obsesión. En primera instancia, como un primer artificio, pervierte la unión que implicaría la institución del matrimonio, tanto a nivel social, cultural y biológico. No obstante, esta primera perversión resulta insuficiente. Entonces ofrece una segunda versión de los cosas: piensa, se regodea en su pensamiento (justifica, analiza, reflexiona) y acude a un segundo artificio: el espectáculo. “Se casaron con la aprobación de sus dos familias y poco a poco [...] fueron deslizándose por una pendiente cuyo conocimiento habría horrorizado a sus dos familias [...], a todos los que olvidan que los caminos del Señor son inescrutables” (García Ponce, 1987: 306).

Y es que Liliana

[...] está tan complacida consigo misma que su expresión es distante y sin embargo, sabiéndose mirada y conociendo desde el principio de su estricta educación la importancia de la vía contemplativa [...] se ofrece en espectáculo desde un generoso desprendimiento y una religiosa seguridad en los que, a través de su joven figura, se hace manifiesta la unión entre la carne y el espíritu a costa de la carne, sirviéndose de ella como su único posible vehículo (306).

El rito de entrega funcionará como la linterna que alumbra las acciones de la pareja voyerista, donde se aspira llegar hasta el objeto mismo del culto y satisfacer así el

anhelo de Arturo, donde es necesario *creer* para integrarse. No hay que olvidar el hecho de que lo sagrado incorpora dos movimientos: el de terror y el de fascinación, el de lo puro y lo impuro, y “si el placer de la carne está relacionado con el mal, ese placer ya no es natural sino espiritual” (García Ponce, 1994: 48).

El placer que se obtiene a través del rito, al mancillar lo mancillable, se relaciona con el mal cuando se levanta –sin suprimirlo– el vínculo tradicional de la pareja. Con el sacrificio de Liliana se hace más que innegable un fuerte sentimiento religioso, aunque este sentir sufra un desplazamiento: “de lo metafísico a lo físico para allí, en la carne, encontrar el espíritu” (Rosado, 2005: 232). El cuerpo de Liliana funciona como un filtro por donde todo pasa y todo fluye. El deseo de los personajes es una energía que hace que las cosas sucedan.

Sin embargo, “la posesión absoluta del objeto de un deseo absoluto es imposible sin un ultraje absoluto del objeto que trae consigo su destrucción” (García Ponce, 1994: 60). Sí, violencia: como objeto de un deseo absoluto, Liliana se disuelve cuando es ultrajada en el sacrificio.

El rito donde Liliana será destruida se lleva a cabo en la sala. La constante de un solo espacio dentro de una casa, le concede a la sala el valor de otra dimensión: ya no funciona como sitio de paso hacia otra área o como lugar donde se recibe a las visitas, sino que se transforma (sin dejar de ser lo que es) en espacio sagrado, preservado de la carga profana de otros espacios donde no se lleva a cabo ningún ritual o ceremonia. El *voyeur*, cuando descubre su espacio, tiende a consumir ahí la ceremonia. Lo relevante aquí no es el espacio en sí sino lo que representa y significa: la sala de Liliana y Arturo, al igual que la habitación de “El gato” donde se exhibe el desnudo cuerpo de la protagonista (dormido, encima de una cama), “conserva tiempo comprimido” (Bachelard, 2002: 38).

Para Eliade, la construcción de un altar funciona como un centro donde confluye lo sagrado. Su materialización y cada uno de los objetos equivalen al poder de un símbolo que eleva su referente inmediato a un nivel posterior. “Es centro [...] todo espacio consagrado, es decir, todo espacio en el que pueden tener lugar las hierofanías” (1998: 334). Para Arturo será indispensable también la búsqueda de un centro, o bien, el visualizar ese centro como la edificación de un altar, ya que cuenta con la facultad de transportar ese espacio sagrado al cuerpo de la mujer: la misma Liliana se convierte en centro.

La concreción de un altar, cuando se trata de un espacio inanimado, se verifica en la disposición y en la distancia de los muebles y de los demás objetos. Mas cuando se trata de un espacio animado, el altar está sujeto a los límites de una corporalidad, donde su figura, gestos, movimientos, rasgos físicos, vestuario o indumentaria, actúan como los elementos materiales. El cuerpo de Liliana se diferencia de los demás cuerpos por su carga hierofánica.

Más allá de la axila, el vestido, descubriendo todo el flanco, deja entrever también el principio de la firme curva de los pechos. No oculta: revela. Y Liliana levanta la falda hasta arriba de sus rodillas, sube los pies al asiento del sillón y las rodillas en alto permiten que la falda resbale por sus muslos.

– ¿Qué hacemos? –pregunta ella, con la misma voz límpida y cristalina.

Pero no se dirige a nadie. Su voz no se ha apartado de su cuerpo; es solo a su cuerpo al que ella le habla. Nada más lo tiene a él para fascinarse y fascinar (García Ponce, 1997: 309).

El tiempo sagrado puede ubicarse dentro del periodo en que transita el rito o la ceremonia. Difícil de contabilizar, porque no se especifica con exactitud cuándo inicia y cuándo termina el rito, se evidencia su rapidez, resaltando así su carácter efímero y poco aprehensible. Para el *voyeur*, el tiempo y el espacio conquistan la categoría de sagrado en el instante preciso en que lo revelado se suscita. No antes, no después. La duración y el espacio inicial del rito es una fase de preparación: el cuerpo de Liliana no es siempre un espacio sagrado ni está siempre en un tiempo sagrado, es vital la aparición de lo sagrado para hablar de un tiempo y de un espacio de igual jerarquía.

Lo cierto es la fugacidad. El rito no implica insertar un tiempo en otro, sino continuar un tiempo previo de un ritual precedente, constructor de un único tiempo:

Un ritual no se contenta con repetir el ritual precedente [...], le es contiguo y lo continúa [...] Estos segundos hierofánicos [...] constituyen una ‘duración’ de estructura sagrada, [...] puede decirse que se continúan, que a lo largo de los años y de los siglos forman un solo y único tiempo (Eliade, 1998: 350-351).

A través de la mirada, Arturo se esfuerza en descubrir un centro en el cuerpo de Liliana, y para cuando el encuentro con el invitado sucede, es menester (además de desprenderse de lo profano) una interrupción donde las cosas y las personas pierdan su cualidad de peso y graviten o –mejor dicho– se suspendan. Como *voyeur*, Arturo depende de esta suerte de espasmo, ardiente desequilibrio. En ese instante, los personajes están y no están, apuestan a detener el tiempo en la violencia del mirar algo extraordinario: la muerte simbólica de Liliana.

En el sacrificio no solamente se desnuda, se mata a la víctima [...] La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que su muerte revela. Ese elemento es lo que es posible denominar, con los historiadores de la religión, lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo (Bataille, 1997: 36-37).

Contemplar el sacrificio, contemplar la muerte de un ser semejante, discontinuo, verlo sumergirse en la continuidad. Al sacrificar a Liliana, ella, la víctima, se libera, es decir, muere. No así los asistentes: Arturo y el invitado participan de eso que se revela con la muerte de Liliana y fijan su atención en la continuidad. Arturo es el eximio sacerdote, el oficiante que pone y dispone a merced de los espectadores el cuerpo de su pareja. Con ello, conforma los elementos de la ceremonia,³ donde cada participante, como personaje

³ Aunque puede afirmarse que la ceremonia y el rito son constantes dentro de la literatura de García Ponce, es cierto que no todos los ritos del *voyeur* se transforman en ceremonia, menos aún todos los espectáculos. En “Enigma”, Ramón ritualiza el beso de las buenas noches para observar el desnudo cuerpo de Rosa, nana de sus hijos. Impera un requisito: la disposición. Aunque la ceremonia incluya al rito del espectáculo, no siempre el rito del espectáculo incluye a la ceremonia. Existe una amplia gama de episodios donde el principal motivo descansa en la pura exhibición: el despliegue de la juventud y la inocencia de Enedina en “Ninfeta”, la mujer que baila en una fiesta y se desnuda ante varios invitados en “Reunión de familia”, anticipando, eso sí, lo que después ocurrirá en “Rito”.

resuelto a actuar en una obra de teatro, ejecuta su papel y lleva a cabo una función: el *voyeur*, verdugo, prepara la escena; la mujer, víctima sacrificada (sacrificante) es colocada en el centro; el espectador, tercer invitado, instrumento que escenifica y ante quien se escenifica. “Todo rito es una representación. Aquel que participa en una ceremonia es como el actor que representa una obra: está y no está al mismo tiempo en su personaje” (Paz, 1998: 128).

Cuando Arturo planea la ceremonia propicia, conscientemente, la presencia de lo sagrado. Arturo racionaliza sus actos y, a su voluntad, sacrifica a su pareja a cambio de restaurar un nuevo orden de vida. Esta obsesión por satisfacer algo que –de hecho– es imposible, torna al rito en algo difícil de comprender; incluso, este rito es factible al interior de una cierta literatura: erótica, sí, fuera, corre el riesgo de caer en perversión. Por eso, Klossowski declara: “no se comprende bien la necesidad de semejantes leyes, y la triste referencia al *voyeur* no explica en absoluto sus misteriosos mecanismos” (1998: 39).

Para dilucidar en torno a la función artística que cumple el *voyeur*, y como otro de los referentes imprescindibles para comprender el pensamiento de García Ponce, es necesario acudir a, por lo menos, dos de las obras de Klossowski: *La vocación suspendida* y *La revocación del Edicto de Nantes*. En la primera, por medio de una narración teórica-novelada –donde Klossowski se disfraza de crítico y, como tal, novela la teoría– se conoce cómo se interrumpe la vocación religiosa de Jérôme por una vocación de artista. El paso no se produce por un cambio de ideales o por una pérdida de fe: Jérôme, al no poder realizar su vocación religiosa dentro de la Iglesia, indaga en la institución del matrimonio. Lo extraviado es el lugar donde se expresa viable la divinidad, no su necesidad. Pero como sin culto, sin rito, es imposible invocar su presencia, Jérôme lo traslada a otro espacio: el cuerpo de su pareja, tal y como también lo hace el Arturo de García Ponce.

A la vez, se entiende que todo verdadero artista ofrece una tierra prometida, una vida superior a la vida misma, pero es menester un lector atento para ingresar a esa tierra prometida o a esa vida superior. La poética del *voyeur*-artista, tanto de Klossowski como de García Ponce, surge de un más allá de la estética y de la moral, donde se exige una reflexión: el fin de la literatura no es un simple acoplamiento entre lo escrito y lo vivido por el lector, la literatura no se reduce a un refugio de las hostilidades de la vida, en su interior se alberga la propuesta –y con ello la esperanza– de una realidad segunda.

Asumida su misión como artista y dentro de su desempeño, en *La revocación del Edicto de Nantes*, Octave consigue que Roberte, como toda obra de arte animada, como todo centro, experimente el conocimiento de su imagen gracias al reflejo de la mirada de los demás, lo que se traduce en su necesidad de vivir; mas “¿Cómo lograr que atribuyera esos gestos a su reflejo hasta el grado de imitarse –convirtiéndose en una especie de sí misma cuya conducta dictaba la otra–, sin que no obstante jamás dudara de que obedecía a una voluntad ajena?” (Klossowski, 1998: 60).

Si Octave conquista esto de Roberte estaría ante la asunción de su papel como obra de arte: ella se perdería en la imitación porque imitaría el reflejo de sí misma visible en la mirada de los demás, lo que provoca un metarreflejo o una ficción. Para Octave, igual que para Arturo, la satisfacción del arte estriba en divulgar este sentimiento. Placer compartido que se niega si se pregunta por él y que es difícil de trasladar a la vida: el

voyeur no puede, tan fácilmente, entregar a su pareja, por eso funda *Las leyes de la hospitalidad*. Gracias a ello adquiere una justificación: su esencia está marcada por una prodigalidad que lo induce a compartir. Su propósito es transformar una relación accidental, con tendencia a lo fugaz, a una relación sustancial: que el paso no sea un simple paso. Octave y Roberte, Arturo y Liliana, como anfitriones ansiosos de ser hospitalarios, ofrecerán, sin distinción, todas las comodidades a sus invitados. Se reitera así la cualidad del *voyeur* que entrega para probar la fidelidad de su pareja:

El anfitrión en cuanto anfitrión debe jugar bajo riesgo de perder, puesto que ella no podría sustraerse a su esencia, hecha de fidelidad al anfitrión por temor de que, en brazos del inactual invitado llegado para actualizarla en cuanto anfitriona, la señora de estos lares no existiera más que traicioneramente (Klossowski, 1997: 20).

Entonces, como la esencia del anfitrión es su hospitalidad y la esencia de la anfitriona es su inactualidad, resulta compatible la idea de sacrificio. La necesidad de entrega se desinhibe y se libera un sentimiento de caridad: se busca compartir sin esperar nada a cambio, llegada la oportunidad se cede sin ningún interés, como Abraham entregó a su hijo Isaac. Algo semejante le sucede a Arturo cuando obsequia a Liliana, aun y cuando el deseo por conocer su actualidad se argumente como recompensa.

El asunto interesante que encierra la caridad del sacrificio es su asistencia en todo rito del espectáculo: siempre que Arturo expone a su pareja, aun a la mera contemplación, brinda algo suyo en beneficio de los demás. A la vez, la misión del *voyeur* como artista (que es, en sí, su única finalidad) concluye cuando, a nivel textual, “el lector o espectador que contempla el arte experimenta la *continuidad del ser* [...], como en el ritual penetramos en un tiempo sagrado o en el amor nos continuamos en *otro*” (Rosado, 2005: 239-240).

El lector contempla la muerte de Liliana en el ritual erótico, da constancia de eso que se revela con su muerte y a lo cual ella se rinde. Da constancia porque no puede rendirse a ese sentimiento como otra víctima más: tampoco él puede experimentar la muerte en vida.

Para hacer aparecer la extrema gravedad de la muerte, antes que nada quiero evocar aquello que ocurre dentro de la irresponsabilidad y la gratuidad total, aquello que no tiene compromisos con nadie ni con nada más que consigo mismo y que, como la muerte, se afirma como otredad radical: la literatura tomada en su carácter extremo (García Ponce, 1994: 176).

Si en su carácter extremo la literatura se afirma como otredad radical, entonces el lector (en un segundo grado que se desprende del acontecer de los hechos donde se mueven los personajes) también testifica que las palabras fallan. Dentro del ritual que es la escritura se escapa del mundo de lo útil y de lo práctico, y a pesar de —o gracias a— la vocación del *voyeur*-artista, llega un instante en que las palabras también son insuficientes para describir a cabalidad el fenómeno erótico: el espacio en blanco —que solo existe gracias al espacio ocupado por la palabra— adquiere su cabal significado. El lector ingresa a la realidad segunda que promete el *voyeur* y, desde ese lugar (que es un no-lugar), da constancia de un exceso. Después, al igual que el *voyeur*, el lector nada puede decir cuando es cazado por el artificio: su dignidad reside en el silencio.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2002). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. México: Tusquets.
- _____. (2002). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Brú, J., (comp.) (2001). *Acercamientos a Juan García Ponce*. México: Universidad de Guadalajara.
- Caillois, R. (1996). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz y Morales, M. (1998). *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. México: Universidad Veracruzana.
- _____. (2006). *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio*. México: Universidad Veracruzana.
- García Ponce, J. (1994). "La carne del espíritu". En: *Apariciones* (pp. 46-54). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1994). "Sobre el pensamiento en Pierre Klossowski". En: *Apariciones*, (pp. 55-77). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1994). "La imposibilidad de morir". En: *Apariciones* (pp. 175-184). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1997). "Rito". En: *Cuentos completos* (pp. 305-334). México: Seix Barral.
- Eliade, M. (2007). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- Lugo, J. A. (2007). *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*. México: CONACULTA.
- Klossowski, P. (1975). *La vocación suspendida*. México: Era.
- _____. (1997). *Roberte, esta noche*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (1998). *La revocación del Edicto de Nantes*. Barcelona: Tusquets.
- Martínez-Zalce, G. (1986). *Pornografía del alma. Ensayos sobre la narrativa de Juan García Ponce*. México: Consejo Editorial de Yucatán, A.C./SEP, Programa cultural de las fronteras.
- Musil, R. (1982). "La culminación del amor". En: *Uniones* (pp.13-75). Barcelona: Seix Barral.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pellicer, J. (1999). *El placer de la ironía. Leyendo a Juan García Ponce*. México: Difusión cultural UNAM.
- Pereira, A. (comp.) (1997). *La escritura cómplice*. México: Era.
- Rosado, J. A. (2005). *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Editorial Praxis.

Lugares del pasado: herencia y exilio

Paisaje y memoria en la poesía de exilio de Rafael Alberti

Elaine Maria Gracioli Rodrigues
Universidad de Buenos Aires

Resumen

El objetivo de este artículo es hacer un análisis de la imagen de la guerra civil española recreada en el libro *Entre el clavel y la espada*, de Rafael Alberti (1902-1999) y la relación de ese hecho histórico con la memoria y el paisaje. En la observación de ese conjunto de poemas serán consideradas las ideas de memoria en Halbwachs (2004), de paisaje y memoria en Schama (1996) y de paisaje y poesía en Collot (2013), como apoyo para la comprensión del rol de los referentes paisajísticos españoles que se cargan de significados históricos y culturales en la poesía de Alberti producida durante su exilio americano.

Palabras claves: guerra civil española, espacio poético, destierro, Generación del 27.

Resumo

O objetivo deste artigo é fazer uma análise da imagem da Guerra Civil Espanhola recreada no livro *Entre el clavel y la espada*, de Rafael Alberti (1902-1999) e a relação desse fato histórico com a memória e a paisagem. Na observação desse conjunto de poemas serão consideradas as ideias de memória em Halbwachs (2004), de paisagem e memória em Schama (1996) e de paisagem e poesia em Collot (2013), como apoio para a compreensão do papel de vários referentes paisagísticos espanhóis que carregam significados históricos e culturais na poesia de Alberti produzida durante seu exílio americano.

Palavras chaves: Guerra Civil Espanhola, espaço poético, desterro, Geração de 27.

Introducción

Desde el Renacimiento, el arte intentó materializar la naturaleza a través del proceso de *mimesis*, al comienzo como tela de fondo para las imágenes sacras; más tarde, sobre todo, en el siglo XVII, los pintores flamencos desplazaron los personajes sacros y el paisaje pasó a ser un fin en sí mismo. Por lo tanto, de acuerdo con Collot (2013), el paisaje es la recreación estética de la naturaleza en un proceso que requiere un espacio determinado, un observador y la mirada de ese observador que reinventa esa “región” en una expresión de arte. A su vez, la memoria en la perspectiva de Halbwachs (2004) está ligada con el tiempo y funciona como una especie de presente eterno en constante rehacer del pasado, que puede ser un acto personal o colectivo, siempre ligado a un espacio concreto, un gesto o una imagen, por eso es considerada de naturaleza inconstante y diversificada. Estos dos ejes son los orientadores de la lectura de los poemas de *Entre el clavel y la espada*, de Rafael Alberti, el primer libro publicado en América tras su llegada a Buenos Aires, en 1940. En sus poemas se destacan los elementos naturales convertidos en paisaje en sus versos, como medio de recrear de manera subjetiva el dolor y la congoja causados por la guerra civil española. En este artículo, interesa analizar cómo los recuerdos del pasado actúan en aquel presente de los poemas de Alberti como operativos en la recreación poética de ese hecho histórico y cómo se muestra el paisaje como representación simbólica y estética en su poesía. Además se observa cómo España aparece metafóricamente representada por la imagen del *toro*, que puede ser considerado como parte del paisaje y que a su vez remite a otros valores culturales de la identidad española y de otros elementos paisajísticos que aparecen repetidas veces con aspectos humanizados, como testigos ocultos de las pérdidas y muertes de la guerra civil española rememoradas por el yo lírico.

Paisaje y literatura

En el Occidente, el paisaje fue incorporado, primeramente, por las artes y estaba ligado más precisamente a la pintura renacentista, luego fue recreado y modificado de acuerdo con los patrones de estética de cada movimiento artístico a lo largo de la historia. Esto lleva a pensar que el paisaje asume aspectos distintos y correlacionados entre sí, que se inserta tanto en lo material, sometido a la observación humana, como en lo subjetivo ligado a los distintos grados de sensibilidad con que cada uno observa la naturaleza. Para empezar la discusión sobre paisaje y literatura hay que tener en cuenta referencias casi obligatorias en un ámbito movedizo de interacción cultural. En ese sentido, desde los estudios geográficos y orientalistas de Augustín Berque, *apud* Roger (2007), el paisaje es considerado como “memoria del territorio” porque puede ser entendido como una orden simbólica y visual, que se hace efectivo en la experiencia cotidiana. Lo destacable en esa proposición es que da base a un nuevo concepto para analizar la relación entre el paisaje y la sociedad lo que Berque considera como “protopaisaje” (la relación visual entre los seres humanos y su entorno). En ese sentido, se puede pensar que cuando Alberti llegó exiliado a América se encontró con un entorno extraño que despertó en él la necesidad de mantenerse ligado a los referentes conocidos de su país. Eso ayuda a entender la recurrente evocación a los elementos paisajísticos;

sobre todo aquellos marcados por la violencia de la guerra civil española, hecho relacionado a la memoria postguerra de España.

A su vez, los arquitectos argentinos Silvestre y Aliata (2001) remarcan que la percepción del paisaje está íntimamente ligada a la concepción romántica, que implica la duración de la contemplación y la correspondencia de valores, que trae en sí misma la relación entre sensibilidad estética con el conocimiento científico. En tanto, desde la perspectiva de la historia del arte Schama (1996), señala que la cultura occidental lanzó una mirada de renovación en el paisaje, sobre todo dentro de la visión romántica que atribuía otros valores a la naturaleza, es decir, desde ese momento el paisaje ocupó mayor protagonismo, tanto en la narrativa como en la poesía. Esos planteamientos reafirman la relación de la memoria con el paisaje, ya que, desde su punto de vista el paisaje está anclado en lo cultural antes de ser estético. Eso se nota durante la lectura de los poemas de Alberti, cuando aparece la imagen del toro en el paisaje natural de España como representación metonímica de país, y que al mismo tiempo adquiere valor cultural, pues está ligado a las plazas y corridas de toros.

Asimismo, la percepción del entorno como paisaje no es un proceso simple y requiere la interacción de algunos presupuestos fundamentales. Como reconoce Collot (2013), el paisaje aunque de manera compleja, está relacionado con tres puntos ligados entre sí: un lugar observado, la mirada del observador y la imagen que ese observador tiene de ese lugar. En este sentido, el Romanticismo establece una correspondencia entre el paisaje y el estado del alma, que tiene un doble sentido. Por un lado, supone la proyección de la afectividad sobre el mundo y, por el otro, su repercusión sobre el sujeto.

Esa apertura al exterior generó la descentralización y la desestabilidad del hombre romántico y, entre muchas consecuencias, la idea de la pérdida del paraíso reflejada en la literatura. En esto coincide la posición de Alves (2008) para quien el paisaje como tema pasó a ser fuertemente trabajada desde el Romanticismo, cuando era considerado como elemento aglutinador de identidades entre el sujeto y la naturaleza. Sin embargo advierte que no se trata del simple uso de textos poéticos con esquemas explicativos, sino del cuestionamiento del paisaje como un proceso cultural, resultado del modo de ver, fijar o dislocar identidades y cotejar subjetividades. Algo de eso sucede en los poemas del libro *Entre el clavel y la espada* cuando Alberti recurre a los sauces, álamos, el mar y el binomio toro-país manchado por la sangre de los españoles caídos. Esto lo hace como una forma de convertirlos cómplices y testigos de la tragedia y las pérdidas que significó al yo poético la Guerra Civil, y al mismo tiempo, recobra valor de identidad, una necesidad urgente en ese momento, cuando empieza una poesía renovada con matices neorrománticos, como la imagen de paraíso perdido resultado de los vacíos dejados por la amarga experiencia de la guerra.

Memoria y literatura

En la poesía del exilio de Rafael Alberti es evidente el esfuerzo por mantener vivo y presente los recuerdos de la guerra civil española como una forma de preservar la memoria de los vencidos, en contraste con el proceso de olvido a que eran sometidos por el discurso de los vencedores. Según Espino Maestre (2006), hubo un aparato estatal

orientado a condenar al olvido la memoria de los caídos republicanos, cuando la Guerra Civil, todavía estaba en curso, en algunas zonas de España, en las que ya estaban dominadas por el régimen franquista, había empezado el proceso de encubrimiento y silencio de los perdedores, tanto por las cuevas comunes como por las dificultades impuestas a los familiares en los trámites de reconocimiento como muerto o desaparecido de la guerra.

En ese contexto histórico es pertinente señalar que Ricoeur, en su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2004), señala que el olvido es la contracara de la memoria, es decir, existen como fuerzas antagónicas. En ese sentido, era evidente en los desterrados peninsulares el esfuerzo para mantener viva la memoria de los hechos como una forma de homenaje a los caídos y tener presente todo lo ausente que representaba para esos exiliados obligados a enfrentarse con lo desconocido. En los primeros años tras la Guerra Civil (1940-1945), se nota que Alberti se aprovechó de su vocación artística para rescatar del olvido a todos aquellos que murieron luchando en la guerra fratricida; en muchos poemas del libro *Entre el clavel y la espada* es recurrente la mención a soldados anónimos que derramaron su sangre en suelo español.

También el sociólogo Halbwachs (2004), apunta que aunque la memoria sea individual ella contribuye para la construcción de la memoria colectiva, pues el hombre no está aislado, “el lugar que ocupa un grupo no es como una pizarra sobre la que se escriben y se borran cifras y figuras” (2004: 133). Al proponer que el hombre es un ser social se entiende que la memoria se activa en contacto con personas o lugares a través de la combinación de distintas imágenes, ideas y representaciones: “Las imágenes nuevas asoman sobre lo que, en los demás recuerdos, seguía sin ellas, indeciso e inexplicables, pero no por eso menos real” (Halbwachs, 2004: 77). El carácter inmaterial de la memoria lleva al hombre a referirse a un espacio real ubicado en el ámbito externo, pero hay que tener en cuenta que los espacios literarios son formulados de manera arbitraria, es decir, sin la necesidad de coincidir con el espacio real. Aunque el poeta busque suministros para su mundo interior en el exterior, ese espacio real se convierte en otro modificado por la magia de la poesía. En este sentido, es necesario señalar la mirada del espacio literario propuesta por Blanchot (2002), para quien la lengua es un sistema que proporciona infinitas y complejas relaciones espaciales, o sea, el espacio poético o extático es una creación relacionada con la propiedad del lenguaje, que hace posible el movimiento de ir hacia afuera o hacia adentro y dislocar la representación del espacio real para lo ficticio en las páginas literarias.

También vale destacar que el espacio poético recreado por los escritores del grupo del 27 mantiene la relación con el espacio real perdido por el desplazamiento a otros países en la condición de exiliados; ese espacio es recreado desde los recuerdos presentes en la memoria y los recursos lingüísticos de la poesía. Eso es lo que hace Rafael Alberti en los primeros libros de poemas producidos en el destierro, donde está en marcha un proceso de construcción de un nuevo espacio subjetivo, desde fragmentos seleccionados y reordenados de manera constante por la memoria y la imaginación del poeta. Dado que la memoria es concebida como la manifestación de aquello que se hace presente en la conciencia de un sujeto, a través de su propia percepción, pero al mismo tiempo requiere un espacio sólido y concreto como referencial del pasado, para dar apoyo a lo

simbólico y particular. Un ejemplo de eso son los exiliados españoles marcados por los efectos trágicos de la pérdida expresiva de vidas; muchas veces el dolor por los hechos presenciados era tan abrumador que a muchos les costaba narrar sobre el pasado reciente, como destaca Rafael Alberti en este pasaje de *La arboleda perdida*: “Solo he visto morir de hambre y persecución a muchos buenos españoles y alejarse de la costa de Europa a muy buenos amigos. Pero ya hablaré de esto algún día. Los presentes son demasiado duros, demasiado tristes para escribir de ellos” (Alberti, 1980: 43). Haber presenciado a tantas muertes y la pérdida de amigos es muy difícil de rememorar para Alberti en 1939, recién llegado a Francia. En ese caso, también se puede acercar a la idea de memoria individual y colectiva acuñada por Halbwachs (2004), para quien la memoria colectiva que se realimenta en el aporte de cada uno. Así, la memoria individual del poeta se muestra interconectada en la reconstrucción de los relatos históricos del país y al dejarlos registrados se convierten en memoria colectiva.

Sin embargo, más tarde, Rafael Alberti dejó asentado en su libro de memorias cómo fueron los primeros momentos tras su llegada a Argentina, donde vivió por más de veinte años en tierras rioplatenses. Esta cita revela que el plan inicial de Alberti era seguir por tierras argentinas hasta Chile, donde sería recibido por su amigo Pablo Neruda, pero en ese momento el poeta chileno ya había sido designado cónsul en México y no se encontraba en Chile:

Y al fin, América, Buenos Aires, la Argentina, de tránsito para Chile. ¿Para Chile? No, porque me quedo en Buenos Aires, donde manos amigas me tienden redes de esperanza y donde ya habito – fruto difícil de mi trabajo – un pequeño departamento no lejos del río, en el que trato de ordenar un poco mis dolores de España y, con ellos, estos rotos recuerdos de mi primera arboleda perdida (Alberti, 1980: 69).

Asimismo Rafael Alberti tuvo apoyo de amigos y conocidos desde que llegó a Buenos Aires, sobre todo del editor Losada, eso fue fundamental para el desarrollo de su obra literaria. Según Montero (1990), a pesar de todo el desarraigo causado por el desplazamiento a otro país, el periodo del exilio americano fue muy prolífico para Alberti. Muchos críticos de su obra comparten esa misma opinión cuando cotejan la cantidad y la diversidad de su producción artística de ese periodo.

En estos lustros de expatriación —tan ricos de creatividad—, toda su poesía de exilio está impregnada y teñida por el dolor de la lejanía. Porque el destierro —tanto para Alberti como para todos los que lo sufren—, más que ausencia es amputación física, moral y sentimental: vivir en él es desvivirse, es desnacer, es premorir. Con las raíces cortadas, la existencia es casi imposible (Zardoya, 1990:167).

Ese trecho es ilustrativo para entender la relación entre la creación literaria y el sumatorio de las pérdidas por cuenta del exilio político de Alberti. Golpeado por el dolor de la ausencia de todo lo significativo, buscaba en la poesía el aliento para conservar presente de alguna manera las referencias paisajísticas y demás elementos que le daban la ilusión de acercarse a España. Así como un árbol con las raíces rotas, imposibilitado de alimentarse de la savia de su tierra, el poeta exiliado intenta mantenerse vivo de la misma manera que árbol que se esfuerza para conservarse verde, aunque esté sin el

contacto necesario con el suelo. Aquí se enlaza con los aportes de Schama (1995) y todo lo simbólico y lo cultural que tienen los árboles como representación del paisaje, también con lo discutido por Ricoeur (2004) sobre la función antagónica entre memoria y olvido: en el caso de Alberti, aunque esté dolido y ausente de su país, lucha para mantener vivo los recuerdos de España por medio de la recreación poética y todo lo que le da aliento en un nuevo contexto espacial y paisajístico.

Un ejemplo de eso es el libro *Entre el clavel y la espada*, donde el yo lírico busca la reconciliación entre la condición de exiliado y la fuerza creadora para su obra, en un momento de desarraigo y profundo dolor por lo vivido: “Este poemario, escrito en un tono mesurado a raíz del destierro del poeta, supone una forma de conciliación donde más que la imagen de una sociedad y un mundo desgarrados destaca la sensibilidad lírica” (Ortega, 1990:229). Además de eso Alberti intenta dar un nuevo rumbo a su poesía, sobre todo por la clara retomada de los modelos *neopopulares* y de la tradición española, y que se hace más notable por las citas del poema épico de El Cid Campeador que acompañan varios poemas.

El paisaje y la guerra civil española en la poesía de Alberti

En un contexto socio-histórico desfavorable para su permanencia en París, Rafael Alberti decide partir hacia América en un viaje compartido con otros exiliados españoles, en el navío *Mendoza*, mientras tanto da secuencia a su libro *Entre el clavel y la espada*, iniciado en Francia y concluido en Argentina. Según Zardoya (1990), en ese libro Alberti vuelve a una poesía con estructura más tradicional y toma lo paisajístico como temática para recrear los efectos negativos causados por la guerra civil española. Ese procedimiento se observa, sobre todo, en la cuarta parte: “Toro en el mar: elegía sobre un mapa perdido”, donde Alberti toma la figura metafórica del toro y el trágico destino del animal y lo relaciona con la situación degradante de España en la postguerra. Sin embargo, como bien sugiere Zardoya (1990), el yo poético no se detiene solamente en los efectos trágicos, sino que resalta los elementos paisajísticos ligados a la vida, o sea, no de patria acongojada, sino con promesas de futuro, sobre todo, cuando el poeta evoca la imagen dinámica de un “toro verde”.

A aquel país se lo venían diciendo
desde hace tanto tiempo.
Mírate y lo verás.
Tienes forma de toro,
de piel de toro abierto,
tendido sobre el mar.
(De verde toro muerto) (1988:99)⁴.

Ese poema tiene la estructura de un diálogo imaginario entre la voz poética y la figura metonímica del binomio toro-país. Ese lenguaje conversacional permite una relación más cercana entre yo lírico y el toro mal herido. Aun así las imágenes no llegan de manera contemplativa, sino que resaltan la evidencia de la continuidad de la vida a

⁴ Todos los fragmentos citados corresponden al Tomo II de las Obras Completas de Alberti, en su edición de Aguilar (1988).

través de la posibilidad de la renovación vital. La imagen del mapa geográfico de España es recreada con la piel del toro, recién faenado, que alude al momento ideal para estirarlo y así dar la forma simétrica como el dibujo del mapa que representa el país. En la secuencia está la referencia al paisaje por medio de la evocación a los árboles frutales, que por un lado alimentan el alma y por el otro señalan la renovación del país golpeado por la guerra de la misma manera que los retoños que darán nuevos árboles:

Eras jardín de naranjas.
Huerta de mares abierto.
Tiemblo de olivas y de pámpanos,
los verdes cuernos.
Con pólvora te regaron.
Y fuiste toro de fuego (1988: 99).

En estas estrofas hay un cambio significativo en los elementos naturales del paisaje, en consecuencia aquello que al comienzo se mostraba con una mirada positiva y con señales de abundancia, luego se transforma con apariencia negativa y de destrucción por efecto de la pólvora y el fuego de la guerra. Las consecuencias trágicas afectaron hasta lo más sensible del paisaje natural, como las plantas jóvenes del álamo y la vid, comparados con los verdes cuernos del toro. Ese factor de renovación natural lleva a la esperanza de que el país puede regenerarse y reconciliarse en el futuro, así como las plantas jóvenes que se regeneran y dan nueva vida al paisaje destruido por lo sangriento de la guerra. La imagen poética de la próxima estrofa recrea el resultado de la violenta guerra de España y muestra al país sumergido en la desolación a través de la hipérbole de mar de sangre:

Mira en aquel país
ahora se puede navegar en sangre.
Un soplo de silencio y de vacío
puede de Norte a Sur, y sin dejar la tierra,
llevarte.
Le están dando a ese toro
pastos amargos,
yerbas con sustancia de muertos,
negras hieles
y clara sangre ingenua de soldado.
¡Ay, qué mala comida para este toro verde
acostumbrado a las libres dehesas y a los ríos,
para este toro a quien la mar y el cielo
era aún pequeños como establos! (1988: 106).

La imagen del toro es la metonimia que reemplaza al país, ya que el toro es la representación de la valentía y la lucha del pueblo ibérico con una larga historia de conquistas. En estos versos, la memoria de la voz poética recuerda al país antes de la guerra con la imagen de un país de campesinos y pescadores acostumbrados a la vida libre y rutinaria que fue modificada por el estallido de guerra. Además muestra la destrucción, el vacío de todo el país y la tierra destrozada y sin vida bañada por la sangre derramada por los soldados que creyeron y lucharon por un ideal. El toro-país ahora está con una dieta indigesta, pues en el suelo español se encuentran los despojos de los caídos en la guerra, por eso el sabor amargo del pasto además, señala la reducida libertad que es dada al toro para moverse por los pastos. En realidad, la figura del toro

al final de la estrofa hace alusión a los límites y prohibiciones impuestos a los propios españoles exiliados que no pueden deambular libremente por su país. Asimismo, la voz poética sigue evocando a la memoria de aquellos soldados anónimos que dieron su vida por un país más igualitario:

Habría que llorar.
Solo ortigas y cardos,
y un triste barro frío,
ya siempre, en tus zapatos.
Cuando murió el soldado,
lejos, escaló el mar una ventana
y se puso a llorar junto a un retrato.
Habría que contarle (1988: 110).

La imagen de la muerte está recreada de manera simbólica por el barro frío pegado para siempre en los zapatos del soldado caído en un espacio inhóspito y solitario enmarcado por elementos del paisaje que colaboran para aumentar el dolor por las espinas de los cardos y el ardor de las ortigas. Además, la voz poética proyecta en el mar la tarea mensajera de contar a la familia la noticia trágica y permite relacionar el mar con el llanto derramado, por la similitud con el sabor a sal y por la cantidad de lágrimas derramadas por todos los soldados, como una evocación a la memoria colectiva de todas las familias, que lloraron por la pérdida del familiar del retrato, única imagen concreta. En esa estrofa está muy fuerte la urgencia en rescatar la imagen del soldado anónimo representado por el retrato de un soldado caído, que por un lado remite a la memoria con carácter colectivo que puede generar el registro fotográfico y por el otro la lucha para clamar por el reconocimiento de los soldados y salvarlos del olvido. Sin embargo, en la secuencia del poema hay un soplo de esperanza de que la memoria se mantenga viva por medio de la imagen de las magnolias que brotan de la tierra:

Cuando una bala le partió el sueño,
de entre la tierra que tapó el soldado
dos magnolias subieron,
dos magnolias iguales que tenían
por raíces sus dedos (1988: 112).

La misma tierra que fue cuna del soldado ahora sirve de mortaja al cuerpo sin vida y sin sueños de libertad que se mezcla al suelo español. Sin embargo, desde las entrañas de la tierra la esperanza renace en las manos del soldado muerto convertidas en dos magnolias, como una imagen que simboliza la renovación, la paz y la igualdad en un país que todavía estaba marcado por la violencia de la guerra. Sin embargo, el paisaje aporta la perspectiva de que la memoria del soldado valiente será preservada en el futuro por medio del árbol aunque ambos sean ignorados en el presente:

La carta del soldado terminaba:
“Y hallará el alba, amor, en esa noche
más sitio en las orillas de las sábanas”
Pero el alba vino
venía con un nudo en la garganta (1988: 113).

En ese caso, el lirismo inicial se esfuma por la imagen del dolor de la pérdida y del vacío que deja la muerte del soldado anónimo en el campo de batalla. Otra vez, el

paisaje es el mensajero de la mala noticia, ahora es el alba que llega para anunciar que la cama estará sin el cuerpo que la ocupaba antes. Además de ser el testigo mudo del desgraciado final del soldado muestra también el carácter de ausencia y soledad, enmarcado por la imagen de cama vacía y la emoción del yo poético que adquiere la representación de memoria de los soldados caídos:

Mas cuando ya a los años que tienen
nos corren por la sangre ya más muertos que años,
lo mejor es ser álamo.
Álamo que ha asistido a una batalla
y va contando noches con nombres de soldados (1988:115).

La voz poética representa a un colectivo marcado por el pronombre de primera persona plural (“nos”) y se suma al proceso de las muertes interiorizadas de amigos y familiares. Asimismo, la sangre de la voz enunciativa puede ser entendida como una extensión de la sangre de los españoles caídos y, por ende, la incorporación simbólica de la memoria colectiva de las muertes. Por eso, la voz poética expresa el deseo de convertirse en álamos para compartir la tarea de recordar constantemente a los muertos y desaparecidos en la guerra, los mismos árboles que fueron testigos mudos de tantas muertes de inocentes soldados que perdieron sus vidas. Además, los álamos son árboles que guardan una relación con la muerte y generalmente son plantados alrededor de los cementerios:

Aquel, olor a inesperada muerte,
a soldado sin nombre y sin familia,
dando a los hormigueros de la tierra
quizás el mejor traje de su vida,
de la vera de un olmo
se me llevó el aroma de mi amiga (1988:117).

La referencia al soldado anónimo que compartía el mismo sueño con muchos otros que creían en un país más libre e igualitario, remite al carácter de la memoria colectiva y la lucha contra el olvido. En este caso, cada vida que se termina es parte de un país entero simbolizado metafóricamente por la imagen del hormiguero de la tierra, donde cada miembro cumple con su función para el bien y la supervivencia de todos. La referencia al soldado es la evocación a la memoria colectiva de los demás soldados y se nota en ese contexto un matiz de esperanza en el referente paisajístico del olmo, árbol asociado al símbolo de la muerte y del renacimiento en la mitología griega. En el mismo poema, en la parte 22, la voz poética se refiere al toro-país evocado desde otro lado del mar, lo que indica que hubo desplazamiento del yo poético, pero que aún mantiene la atención dirigida al toro distante:

Te oigo mugir en medio de la noche
por encima del mar, también bramando.
Y salgo a oírte, sin dominio, a tientas,
a ver entre la helada y el sonoro
crecimiento tranquilo de los pastos
cómo va descendiendo hasta mi inmóvil
desolación ese desierto tuyo,
ese arenal de muertos
que sopla de tu voz sobre las sombras (1988:113).

La imagen de un país desértico y desolado por la cantidad de muertes acumuladas durante la guerra civil española sintetiza el resultado trágico del desastre bélico. Al mismo tiempo, la voz poética acerca esa imagen de país despoblado a la idea del europeo sobre América deshabitada, cuando reemplaza las arenas costeras de España por el pasto de la pampa argentina con el sentido de también mostrar la inmensidad del espacio americano. Además, deja notar el poco conocimiento que posee del terreno en que se mueve, lo que aumenta la desolación del yo poético en medio de un paisaje desconocido y amplio:

Quiero decirte, toro, que en América,
desde donde en ti pienso-noche siempre-,
se presencian los mapas, esos grandes,
deshabitados sueños que es la Tierra (1988:114).

Esa estrofa enmarca el espacio americano ligado al presente poético en las marcas del tiempo de los verbos querer y pensar. Además, mantiene la idea europea del espacio americano cuando se refiere a la extensión de los mapas deshabitados, en contraste con España que cabe dentro del cuero de un toro. Al mismo tiempo, lleva a pensar que así como América está “deshabitada”, los sueños republicanos también están vaciados de sentido después de la ascensión de Franco en España.

Aquellos algarrobos
me oyeron cantar,
junto a la noble muerte
y del noble mar.
Pobre toro cercano,
te oigo bramar (1988: 110).

La evocación a los algarrobos de España con el adjetivo demostrativo, indica que están lejos del yo lírico, un efecto que contrasta con la cercanía del toro evocado al final de la misma estrofa. También están enmarcados en un pasado determinado por el pretérito del verbo oír relacionado con los árboles que tiene como contrapartida el mismo verbo en presente, ligada a los recuerdos activados cuando alude al toro-país. Sin embargo, en los dos casos es dada simbólicamente la posibilidad de escuchar, tanto a los árboles como, al toro. Además, los algarrobos fueron testigos de la dramática y heroica muerte del soldado, que es comparada con la nobleza del mar; un elemento del paisaje natural con elevada importancia para el imaginario del poeta andaluz:

Algarrobos de América,
me veis llorar,
junto a la rota vida
y el nuevo andar.
Pobre toro lejano,
te oigo bramar (1988: 111).

Ahora los algarrobos están presentes en el mismo espacio del yo lírico, pero el toro está lejano en una clara inversión en la representación de ambos, en comparación con la estrofa anterior. Los árboles de América son testigos cómplices del llanto del yo lírico recién llegado y de su vida destrozada por la condición de exiliado, es decir, el contacto con los nuevos paisajes no es suficiente para superar el dolor de desterrado. Los

algarrobos, comunes en España y Argentina, funcionan como una metonimia para enmarcar a través de ellos la búsqueda de aliento en tierras rioplatenses, en algo conocido de los paisajes de España. Sin embargo, en esa parte analizada, la imagen del binomio toro-país se impuso a los árboles y señaló la conexión entre la memoria de la guerra civil española y el desarraigo del ser poético, por su condición de exiliado y desplazado de su país.

A modo de cierre

Durante el recorrido por los versos de *Entre el clavel y la espada*, de Rafael Alberti, fue posible observar la constante referencia al hecho histórico concreto que era la guerra civil española, que marcó su poesía como temática siempre presente. También es evidente la importancia de la memoria como fuente que alimentó la temática para la poesía de Alberti quien además de escribir sobre el pasado reciente, también ayudó en el proceso de elaboración de las imágenes de las dramáticas pérdidas. “El toro, como nobleza derrotada que debe resurgir, el árbol desarraigado, como desplazamiento y peligro de sequedad, y la otra orilla, recuerdo y esperanza de regreso, condensan simbólicamente el mundo poético de Alberti durante el exilio” (Montero, 1990: 185).

Esa cita resume lo más recurrente en el libro *Entre el clavel y la espada*, cuyos versos mantienen el toro como símbolo de país y de representación de bravura y valentía del pueblo peninsular, además de estar ligado a la tradición cultural de España. También es destacable la evocación a los diferentes árboles en distintos contextos siempre humanizados y en condición de testigos, como una forma de paliar la soledad sentida. Sin embargo, como sugiere C. Zardoya, aunque el poeta quisiera buscar aliento en el presente rehúsa olvidar los hechos históricos: “éste es un inalcanzable territorio en el ámbito de la memoria y en la hondura del sentimiento” (1990: 163). Por eso, no le resta más que revivir el pasado para seguir adelante en el presente y así liberarse de sus sombras.

Referencias bibliográficas

- Aliata Fernando; Silvestri G. (2001). *El paisaje como cifra de Armonía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Alberti, R. (1980). *La arboleda perdida*. Barcelona: Bruguera.
- Alberti, R. (1988). *Entre el clavel y la espada*. Obras Completas. Tomo II: Poesía 1939-1963. (56-145) Madrid: Aguilar.
- Alberti, R. (1988). *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*. Obras Completas. Tomo II: Poesía. 1939-1963. (32-55). Madrid: Aguilar.
- Alves, I. (2008). "Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever". *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. Disponible en: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/039.htm>
- Berque, A. (2008). "Del símbolo paisajista al impase ecológico". En *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Blanchot, M. (2002). *Espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Collot, M. (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Trad: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- Espino Maestre, F. (2006). *Contra el olvido: Historia y memoria de la Guerra Civil*. Barcelona: Crítica.
- Halbwachs, M. (2004). *Memoria colectiva*. Trad: Inés Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Montero, L. (1990). "Alberti, poeta del exilio". *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. 485-486; 179-188.
- Ortega, J. (1990). "La dialéctica de la soledad en *Entre el clavel y la espada*". *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. 485-486; 225-230.
- Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado sobre paisaje*. Trad. Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Schama, S. (1996). *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras.
- Soto Vergés, R. (1990). "Entre el clavel y la espada". *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. 485-486; 300-302.
- Zardoya, C. (1990) "Poesía y exilio de Alberti". *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*. 485-486; 163-178.

Variaciones sobre la herencia en la narrativa de Edwidge Danticat

Jaime Morales Quant

Universidad de Buenos Aires - CONICET

Resumen

En este artículo analizamos cinco producciones narrativas de la escritora haitiana-norteamericana Edwidge Danticat (1969). Nuestra hipótesis es la siguiente: a través de diversas configuraciones del tiempo, el modo y el tipo de narrador (Genette, 1989; Bal, 1990), los relatos de Danticat sugieren que los “acontecimientos” dolorosos padecidos por los haitianos se incorporan o aceptan como herencias. En la obra de la escritora antillana hay un interés de representar las maneras en que los sujetos transmiten, interpretan, expresan y toman acciones respecto a las historias familiares/nacionales funestas. El estudio de las herencias implicará reflexionar sobre las relaciones que se tejen entre literatura, historia y deuda con el prójimo.

Palabras clave: herencia, narrativa, acontecimiento doloroso, Haití

Abstract

In this article, we analyze five narrative works of the Haitian-American writer Edwidge Danticat (1969). Our hypothesis is this: through different articulations of aesthetic procedures, time, and type of narrator (Genette, 1989; Bal, 1990), Danticat suggests in her stories that the painful occurrences that affect Haitians become heritage. In the Antillean writer's work, there is an interest in representing how subjects transmit, express, and take actions regarding bleak family and national histories. The study of heritage will imply a reflection on the relationships between literature, history, and debt with Other and with agency.

Key words: heritage, narrative, painful occurrence, Haiti.

En este artículo analizamos cinco producciones narrativas de la escritora haitiana-norteamericana Edwidge Danticat (1969). El repertorio elegido está conformado por las novelas *Palabra, ojos, memoria* (POM) y *Cosecha de huesos* (CH); los libros de cuentos *¿Cric? ¡Crac!* (CC) y *El quebrantador* (EQ), y la obra no ficcional *Brother, I'm diying* (BID).

Nuestra hipótesis de lectura es la siguiente: a través de diferentes configuraciones del tiempo, el modo y el tipo de narrador (Genette, 1989; Bal, 1990), los relatos de Danticat sugieren que los acontecimientos (Mèlich, 2010) dolorosos padecidos por los haitianos se incorporan o “aceptan” en tanto herencias. Para definir este último término, hemos recurrido a las reflexiones de diferentes pensadores. Bastaría aclarar que entre las acepciones de la palabra no está la de riqueza material o monetaria. No se trata de legar o recibir casas, terrenos y sumas de dinero. Si esbozáramos una suerte de síntesis de las fuentes teóricas y críticas exploradas, la herencia podría caracterizarse como:

- a) Un conjunto de relatos y elementos ideológicos (historias de vida, ficciones, prácticas culturales, posturas morales, ideas políticas y religiosas) que otros nos comunican o nos enseñan. De modo que estudiar el tema referido supone comprender el papel modelador de la familia y la sociedad.
- b) Un “entramado simbólico” (Nieves, 1997) frente al cual los sujetos desarrollan relaciones pasivas y activas.
- c) Un bloque discursivo que no resulta del todo claro, sino más bien cifrado, opaco.

A continuación, profundizaremos en los aspectos señalados. De acuerdo con Saraceni (2008: 15), la herencia supone recibir/estar vinculado a una serie de aprendizajes, imágenes y remembranzas que nos ponen en relación con los que nos anteceden; tiene que ver con el hecho de

[...] estar arraigado, tener un espacio simbólico de pertenencia relacionado con la transmisión –por parte de padres, ancestros, comunidad o cultura– de un conjunto de bienes, valores, tradiciones, recuerdos que inscriben al sujeto que los recibe en una tradición conectándolo con ‘*las voces que llegan de atrás*’⁵.

La propuesta anterior puede ponerse en relación con la del filósofo catalán Joan-Carles Mèlich (2010: 15-16), quien asevera que los seres humanos heredamos una serie esquemas o “gramáticas culturales”. Estas representaciones configuran la identidad y evidencian sus múltiples filiaciones:

Lo primero que un niño necesita para habitar humanamente su mundo es conocer la gramática que le ha tocado vivir. Entiendo por *gramática* un juego de lenguaje, el conjunto de símbolos, signos, hábitos, ritos, valores, normas e instituciones que configuran un universo cultural. Sin este conocimiento no habría posibilidades de supervivencia. La gramática hace posible la orientación en la selva de los símbolos, sitúa a cada recién llegado en su entorno más cercano, guía las relaciones con los demás y con el mundo, soluciona los problemas primarios, ofrece respuestas establecidas, previsibles y repetitivas, da respuesta

⁵ La cursiva y las comillas pertenecen al texto original.

a los interrogantes inmediatos: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Hacia dónde puedo dirigirme?⁶

En cuanto a la actitud activa o pasiva del descendiente, Mèlich (2010) señala varios aspectos. No solo identifica la presencia de sentimientos, también sostiene que los sujetos tomamos decisiones con respecto a lo heredado. Entre las emociones puede aparecer la impresión de una deuda con los antepasados, y entre las respuestas, la apropiación comprometida o el perdón.

En este sentido, es oportuno destacar la propuesta de Vincent De Gaulejac; pensador francés que analiza la “memoria familiar” (entiéndase el conjunto de los discursos, prácticas, relaciones e imágenes) como una herencia capaz de condicionar “de manera inconsciente y consciente, las orientaciones, las elecciones, las inclinaciones” del sujeto (De Gaulejac, 1999, citado por Makowski, 2003: 154); pero no de impedir, en último término, su autonomía (De Gaulejac, 2002). La herencia se constituiría, entonces, en una fuente de relativa determinación de los individuos, contra la cual estos últimos pueden enfrentarse. Tal perspectiva, que aúna lo sociología y la psicología, adquiere pertinencia en este estudio, toda vez que ayuda a percibir las tensiones en las identidades. De alguna manera, Stecher (2006) se conecta con la postura mencionada, cuando analiza la novela *Palabra, ojos, memoria* de Danticat, y destaca la capacidad que tiene la protagonista de cuestionar los legados familiares. Sin lugar a dudas, su lectura nos proporcionó un camino interpretativo valioso que, a su vez, nos condujo a preguntarnos por las representaciones del legatario en el resto de la obra danticatiana.

Ahora bien, como se mencionaba al principio, la herencia puede ser opaca. Su apropiación no es mecánica ni fluida. Está provista de fisuras; comporta problemas de transmisión e incompletudes. Justamente, en la medida en que no se trata de “un patrimonio de bienes incuestionables y definitivos sino [...] amenazado por la dispersión y la pérdida, en constante tensión entre acumulación y desperdicio, cabe preguntarse acerca del papel que desempeña el heredero en el proceso mismo de heredar” (Saraceni, 2008: 18); en cómo interpreta o qué hace con los legados. Así pues, el carácter no transparente de la herencia pone de plano la condición más o menos activa del heredero. En una entrevista con Elisabeth Roudinesco (2009: 12), Jacques Derrida declara que el proceso de heredar incluye tanto la pasividad como el trabajo de quien recibe el legado. Este último se concreta en la capacidad de conservar, cuestionar, redirigir, reconducir, darle nuevas posibilidades de existencia a los discursos y prácticas recibidas/incorporadas.

[...] el heredero siempre debía responder a una suerte de doble exhortación, a una asignación contradictoria: primero hay que saber y saber *reafirmar* lo que viene “antes de nosotros”, y que por tanto recibimos antes incluso de elegirlo, y comportarnos al respecto como sujetos libres. Sí, *es preciso* (y ese *es preciso* está inscripto en la propia herencia recibida); es preciso hacerlo todo para apropiarse de un pasado que se sabe que en el fondo permanece inapropiable, ya se trate por otra parte de memoria filosófica, de la precedencia de una lengua, de una cultura, y de la filiación en general. ¿Qué quiere decir reafirmar? No solo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y

⁶ La cursiva pertenece al texto original.

mantenerla con vida. No escogerla (porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente), sino escoger conservarla en vida⁷.

Asumir la relación entre el acontecimiento doloroso y las herencias implicará explorar los aspectos trazados previamente en la obra de Danticat. Esto es, atender al hecho de que los recuerdos viajan a través de relatos transmitidos de generación en generación, por un miembro de la familia a otro. Implicará afirmar que las herencias modifican o constituyen la identidad y la inscriben en colectividades o agrupaciones. Igualmente, reconocer que se trata de recuerdos y discursos, muchas veces opacos, con respecto a los cuales los sujetos hacen “cosas”. En tal sentido, creemos que los términos herencia y heredero son altamente productivos a nivel teórico, no solo porque apuntan a la importancia de la memoria familiar en la vida de un sujeto, sino porque llaman la atención sobre sus tensiones cognoscitivas y éticas.

A manera de recapitulación, nos gustaría agregar que, con este trabajo, quisimos potenciar aspectos ya presentes en las fuentes bibliográficas citadas, pero también aportar nuevas rutas de lectura. Esto se concretó en las siguientes operaciones:

- a. Extendimos el análisis de las representaciones de la herencia y el heredero hacia otros territorios discursivos de Danticat, es decir, no solo abordamos la obra estudiada por Stecher; también examinamos cuatro obras narrativas adicionales, incluyendo el proyecto no ficcional *Brother I'm dying*, que ha sido menos estudiado en comparación con las novelas y cuentos. Con todo lo anterior, pretendemos destacar nuevas dimensiones estético-ideológicas de la escritura de Danticat.
- b. Identificamos otras formas a partir de las cuales se evidencia, se transmite y funciona el legado: a través del nombre, el chiste, las herencias deliberadamente falsas y el vínculo entre herencia y secreto familiar.
- c. A su vez, hemos señalado que, en la obra de Danticat, las herencias no solo se tramitan entre humanos; también se desarrollan entre la naturaleza y el hombre. Relación que admite más de una configuración posible.

En este orden de ideas, la obra que recibirá mayor atención en nuestro análisis será *Brother I'm dying*, pues por medio de ella, Danticat nos permite conocer parte de su historia familiar (fragmentos de la vida de su abuelo, su tío, padres, primos, hermanos), y, en consecuencia, entender la dinámica de la circulación de los legados. De entrada, el texto amerita algunas precisiones. Estos detalles nos permitirán explorar los modos en que la escritora articula (tanto formal como ideológicamente) el fenómeno de la coyuntura dramática que se transforma en herencia. Entre los rasgos que nos interesa subrayar se encuentra el género discursivo. *Brother I'm dying* encajaría en la tipología textual de la “memoria” que, de acuerdo con Sara Legazpi (2012), se caracteriza por enfatizar ya no en la vida íntima de quien narra, como sí lo hace la autobiografía, sino en la existencia de los otros. En cierta medida, el texto es fiel a tal postulado: la narradora-autora concentra su atención en lo que experimentan (sobre todo, en lo que padecen) los familiares. En términos de procedimientos, esto se concreta cada vez que Danticat se refiere a terceros

⁷ La cursiva pertenece al texto original.

(él, ella) y opta por subrayar la perspectiva de esos otros (el tío, la tía, los padres). Sin embargo, a nuestro parecer, el libro rebasa este límite genérico: mientras Danticat cuenta la vida de los demás, deja entrever que tales historias hacen parte de su propia configuración identitaria. Es decir, tales relatos no solo le pertenecen a los que aparecen como sus protagonistas, sino que se llevan dentro (a manera de enseñanzas), modulan la personalidad de quien los relata; son efectivamente su herencia.

De hecho, en este libro puede advertirse que la narradora adquiere diferentes posiciones (hija, nieta, sobrina, prima) y se hace “depositaria”⁸ de discursos familiares cuyos contenidos son disímiles: tradiciones políticas (visiones sobre el Estado, declaraciones en torno de las formas legítimas de lucha, adscripciones a movimientos, cuestionamientos al orden socioeconómico); valores (amistad, valentía, capacidad crítica); sentimientos (miedo, sufrimiento, angustia, deseo); explicaciones sobre el nacimiento y la muerte.

Otro de los aspectos formales que vale la pena mencionar es que, dada su condición “no ficcional”, la obra propone un pacto de veracidad mediante el cual la autora/narradora coincide con la persona (sujeto biográfico). Y, sin embargo, la propia Danticat cuestiona la total exactitud de lo narrado, como ya veremos. En este sentido, es necesario agregar que el “acontecimiento” doloroso no solo remite a un grupo de seres humanos vinculados al apellido Danticat. Las narraciones que analizaremos develan cómo la familia y el contexto social se imbrican (y retroalimentan) de forma permanente: los relatos del hogar son de alguna manera los relatos de Haití y viceversa. Aquí seguimos a Martin Munro (2007, 220, citado por Dash, 2010, 74), cuando sostiene que la escritura de la autora caribeña “personalizes politics, and [...] politicizes the personal”⁹. Finalmente, es prudente destacar (aunque ya esté implicado) que la propuesta narrativa de Danticat recurre a “retrospecciones” permanentes (Bal, 1990); toda vez que se concentra en coyunturas que, aunque ya transcurridas, resultan imborrables, y obligan a pensar los nexos entre el pasado, el presente y un posible porvenir. Los rasgos anotados se encuentran agrupados (podríamos decir, condensados) en uno de los párrafos de la obra:

I write these things now, some as I witnessed them and today remember them, others from official documents, as well as the borrowed recollections of family members. But the gist of them was told me over the years, in part by my uncle Joseph, in part by my father. Some were told offhand, quickly. Other, in greater detail. What I learned from my father and uncle, I learned out of sequence and in fragments. This is an attempt at cohesiveness, and re-creating a few wondrous and terrible months when their lives and mine intersected [...] forcing me to look forward and back at the same time. I am writing this only because they can't (BID, 2007, 25-26)¹⁰.

⁸ El término “depositario(a)” lo hemos tomado del siguiente fragmento: “Cada individuo, dice este autor, es depositario de la totalidad o de una parte de la memoria familiar a partir de lo que ha visto, escuchado, vivido, y de lo que le fue transmitido a través de objetos, testimonios o relatos” (Gaulejac, 1999, 148, citado por Makowski, 2003, 154).

⁹ “personaliza lo político y [...] politiza lo personal”. La traducción al español es nuestra.

¹⁰ Todas las citas de (*Brother I'm dying*) (*Hermano estoy muriendo*) se encuentran en inglés. La traducción al español es nuestra. “Yo escribo estas cosas ahora, algunas de ellas las presencié y aún las recuerdo, otras provienen de documentos oficiales, además de recuerdos que tomé prestados de los miembros de la familia. Pero el punto esencial de los mismos fue contado a través de los años, en parte por mi tío Joseph,

La cita revela el carácter opaco de lo heredado, en tanto resulta fragmentario, a veces desprovisto de detalle. De manera inevitable, muestra que las historias son afectadas por las fragilidades de la memoria de los parientes y por las imprecisiones de la narradora misma. No es gratuito, en tal sentido, el uso del prefijo “re” que acompaña a la palabra “construcción”. Justamente, lo reconstruido es aquello que problematiza (y confiesa) la dificultad de las representaciones en torno al pasado. Por su parte, las últimas líneas de la cita (“Yo estoy escribiendo esto solo porque ellos no pueden”) ratifican una tesis de Aída Gutiérrez (2013), que, aunque alude a otro libro de la escritora haitiana (*Cosecha huesos*), es totalmente aplicable al que nos referimos: a Danticat le interesa revelar. Y con ello, el párrafo pone de manifiesto la temática de la deuda con los antepasados: una de las aristas más importantes de lo que significa ser un heredero(a). Deuda que se salda, de cierta manera, y en el caso de la narradora caribeña, escribiendo... haciendo un libro.

Del alarido y la protesta

Brother I’m dying resalta la figura del tío Joseph, quien podría definirse como el segundo padre de la escritora. El personaje no solo adquiere relieve porque se encarga de la pequeña Danticat, mientras sus progenitores tratan de sobrevivir en Estados Unidos, sino porque los relatos que narra revelan vectores ideológicos de la familia Danticat. Vale la pena destacar, en un principio, el componente político que albergan algunos de sus recuerdos: críticas al gobierno, alocuciones en contra de la desigualdad, filiaciones con líderes de la oposición.

Uncle Joseph’s hero in the 1950s was a politician named Daniel Fignolé. Uncle Joseph liked to recount how as a Young legislator, Fignolé went to the public hospital in Port-au-Prince, and finding poor patients lying on the floor while the rich patients recovered in beds, he forced the rich off the beds and gave them to the poor. Soon after my uncle moved to Bel Air, Fignolé started the Laborers and Peasants Party (Mouvement Ouvriers-Paysans), which my uncle joined. For years, he and Tante Denise opened their house to Fignolé sympathizers for regular meetings, which were lively affairs with plenty of homemade liquor –klerin– and food prepared by Tante Denise [...]¹¹.

en parte por mi padre. Algunos fueron dichos de improviso, rápidamente. Otros, con mayor detalle. Lo que aprendí de mi padre y mi tío, lo aprendí en secuencias y fragmentos. Este es un intento de coherencia y una re-creación de unos cuantos meses maravillosos y terribles en los que sus vidas y la mía se intersectaron [...] forzándome a mirar adelante y hacia atrás al mismo tiempo. Yo estoy escribiendo esto solo porque ellos no pueden”.

¹¹ Vale aclarar varias cuestiones: en primer lugar, el fragmento original está en inglés y la traducción es nuestra. En segundo lugar, las comillas aparecen en la obra. En tercer lugar, Danticat usa el sustantivo *Tante*, que significa “tía” en francés.

“El héroe del tío Joseph en 1950 era un político llamado Daniel Fignolé. Al tío Joseph le gustaba relatar cómo siendo un joven legislador, Fignolé fue al hospital público en Puerto Príncipe, y, al ver que los pacientes pobres estaban tirados en el suelo mientras los ricos se recuperaban en camas, forzó a que los ricos se bajaran de sus camas y se las dieran a los pobres. Un poco después de que mi tío se movió a Bel Air, Fignolé inició el Partido de Trabajadores y Campesinos (Mouvement Ouvriers-Paysans), al que se unió mi tío. Durante años, él y Tante Denise abrieron su casa a los simpatizantes de Fignolé para hacer reuniones regulares, animadas veladas que estaban acompañadas de bastante licor casero –klerin– y comida hecha por Tante Denise [...]”.

Como si fuera poco, Joseph evoca la historia de otro disidente, su padre, quien se uniera a la guerrilla persiguiendo algún poderoso sueño de liberación nacional. Estos relatos organizan relaciones de sentido: esgrimen representaciones (gramáticas) en torno a la realidad, reivindican valores morales, sugieren la presencia de tradiciones políticas familiares (para ser más claros, de posibles legados entre padre e hijo). Justamente, la obra exhibe un itinerario político de izquierda entre ambos personajes, aunque diferenciable. Y todo ello se convierte, a la vez, en una trama axiológica que atraviesa la subjetividad de quien escribe (la propia Danticat):

In his speeches to the group, my uncle sometimes evoked his father, Granpè Nozial, who'd joined the guerrilla resistance against the U.S. invasion [...] Granpè Nozial would leave my uncle, the oldest, though still a child himself, the task of looking after his mother and siblings [...] Each time his father left for a campaign, my uncle worried that, like the thousands of Haitian guerrilla fighters who were killed by the Americans and whose corpses were dumped in roads and public park to discourage others, his father might never come back (BID, 31)¹².

No obstante, como hemos anunciado, las formas de entender la lucha son distintas en el abuelo y el tío. Si el primero combatía con armas, el segundo apelará a la fuerza de los argumentos: "They used whatever weapons they could muster up or create. Now we want to fight for progress. We want to fight with our minds. This is where real power lies" (32)¹³. La ilusión que puede desprenderse de tal discurso se verá afianzada por la llegada a la presidencia del líder Daniel Fignolé, el 25 de mayo de 1957, una vez que reemplaza al presidente Magloire. Pero solo provisoriamente. La vehemencia de este éxito será abrupta o rápidamente diluida cuando el político sea "[...] deposed by the army and forced into exile" (33)¹⁴. De manera que el tío, al enterarse de la noticia, se decepciona del poder y colma su vacío vinculándose a la Iglesia Bautista, de la que se convertirá en pastor. Con todo, las decepciones seguirán afectando la vida del personaje. Uno de los fenómenos que más llama la atención, a este respecto, es que a un miembro de la familia pueden ocurrirle un sinnúmero de desgracias. Una misma persona puede relatar/padecer historias de crueldad y carencia material, desde la infancia hasta la vejez. Se trata de una operación de saturación (de excedencia dramática) frecuente en la obra de Danticat. Y lo cierto es que Joseph continuará contemplando los vórtices de la violencia haitiana. En este orden de ideas, cabe destacar una coyuntura que ocurre "After September 30, 2004":

thirteen years since President Jean-Bertrand Aristide was removed from the power the first time and six months since the second time, the protests became

¹² "En sus discursos al grupo, mi tío evocaba a veces a su padre, Granpè Nozial, quien se había unido a la resistencia de la guerrilla contra la invasión de Estados Unidos [...] Granpè Nozial dejaría a mi tío, el mayor de los hijos, aunque en todo caso un niño, la tarea de cuidar a su madre y hermanos [...] Cada vez que su padre se iba a una campaña, a mi tío le preocupaba que, como miles de luchadores de la guerrilla de Haití que eran asesinados por Americanos y cuyos cadáveres eran abandonados en carreteras y parques públicos para disuadir a otros, no volviera jamás".

¹³ "Ellos usaban cualquier arma que pudieran ensamblar o crear. Ahora nosotros queremos pelear por el progreso. Queremos pelear con nuestras mentes. Allí es donde reside el verdadero poder".

¹⁴ "[...] depuesto por la armada y forzado al exilio"(33).

a daily event in Bel Air [...] in February 2004, the UN Security Council had passed Resolution 1542 establishing the Brazil-led MINUSTAH, Mission des Nations Unies pour la Stabilisation en Haiti [...] More than eighty people had died when Haitian national police, operating in collaboration with MINUSTAH soldiers, had clashed with neighborhood gangs during the demonstrations (BID, 168)¹⁵.

Los militares buscaban atacar a las pandillas y restaurar, supuestamente, el orden; pero se convertían en una seria amenaza para los habitantes haitianos. Estos últimos sufrían con los disparos, los sonidos de los tanques, los gritos callejeros y las explosiones diarias. Tales episodios incitan reflexiones en el tío, a través de las cuales realiza un balance diacrónico de una parte de la historia de su pueblo. En medio de sus cavilaciones, encuentra curiosos puntos de semejanza, pese a la singularidad de los hechos históricos. Reconoce que, en diferentes circunstancias, el pueblo ha manifestado un claro rechazo a las prácticas violentas. Sin embargo, al mismo tiempo, destaca que estas situaciones tienen en común la corrupción, la injusticia, la crueldad y el miedo. De manera que el drama vuelve una y otra vez, como si se tratara de un ciclo inexorable en la vida de sus compatriotas. La tristeza se hace evidente en el relato, a partir del trabajo descriptivo y reflexivo de la narradora, que ubica a Joseph en el centro de la atención:

[...] He heard something he hadn't heard in some time: people were pounding on pots and pans and making clanking noises that rang throughout the entire neighborhood. It wasn't the first time he'd heard it, of course. This kind of purposeful rattle was called *bat tenèb*, or beating the darkness. His neighbors, most of them now dead, had tried to beat the darkness when *Figinolé* had been toppled so many decades ago. A new generation had tried it again when *Aristide* had been removed both times. My uncle tried to imagine in each clang and act of protest, a cry for peace, to the Haitian riot police, to the United Nations soldiers, all of whom were supposed to be protecting them. But more often it seemed as if they were attacking them while going after the *chimères*, or ghosts, as the gang members were commonly called (BID, 172-173)¹⁶.

Y más adelante:

[...] He thought about all the wounded who might be lying somewhere dying. He thought of their mothers, fathers, standing over them unable to do anything

¹⁵ Después del 30 de septiembre del 2004, trece años después desde que el Presidente Jean-Bertrand Aristide fuera removido del poder por primera vez y seis meses desde la segunda vez, las protestas se volvieron eventos diarios en Bel Air. [...] en febrero del 2004, el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas había aprobado la resolución 1542 estableciendo [...] una Misión de Estabilización de las Naciones Unidas en Haití (MINUSTAH) [...] más de ochenta personas habían muerto cuando la policía nacional de Haití, operando en colaboración con los soldados de la MINUSTAH, habían enfrentado a pandillas barriales durante sus demostraciones.

¹⁶ “Él oyó algo que no había oído en cierto tiempo: la gente estaba golpeando ollas y sartenes y haciendo ruidos metálicos que resonaban a través de todo el vecindario. No era la primera vez que lo escuchaba, por supuesto [...] era llamado *bat tenéb* o golpear la oscuridad. Sus vecinos, la mayoría de ellos ahora muertos, habían tratado de golpear la oscuridad cuando *Figinolé* fue derrocado muchas décadas atrás. Una nueva generación había tratado de hacerlo nuevamente cuando *Aristide* fue removido dos veces. Mi tío trató de imaginar en cada ruido un acto de protesta, un llanto por la paz, dirigido a la policía Haitiana, a los soldados de las Naciones Unidas, a todos quienes se suponía debían protegerlos. Pero con frecuencia parecía como si estos estuvieran atacándolos mientras iban tras los *chimères*, o fantasmas, como eran llamadas comúnmente las pandillas”.

but watch. The country was once again losing a generation of young people, some violent, some bystanders, but all in the line of fire, dying (187-188)¹⁷.

Ambos fragmentos muestran el doble recuerdo que lo hace posible, que lo articula: por una parte, el del tío con respecto a los muertos del pasado más remoto; por la otra, el recuerdo (y la escritura) de Danticat con respecto a lo expresado por su familiar. Ambos procesos, claro está, atravesados por el desgaste del tiempo y las marcas de la imprecisión. El párrafo subraya cómo la remembranza (frágil y contundente) viaja por medio de los relevos generacionales. Cómo las vivencias y el conocimiento del tío (las imágenes de las madres sin hijos, de las protestas, de un Haití históricamente ensangrentado) se convierten en un patrimonio que inscribe a su sobrina en una cambiante identidad familiar/nacional. En este sentido, hemos coincidido con Mary Gallagher (2010), quien considera que la escritura de Danticat aborda el tema de “la pérdida” y el traspaso del “trauma” “[...] from one Haitian generation to the next and from one focus to another” (147)¹⁸.

Aprender la finitud

Como era de esperarse, la muerte se convierte en una temática crucial de las transmisiones familiares. Aparece en relatos alegóricos, pero también en conversaciones desprovistas de figuración. En *Brother I'm dying*, pueden rastrearse discursos sobre la mortalidad humana, que son proporcionados o enseñados por diferentes miembros de la familia, y se constituyen en indiscutibles herencias para quien los recibe.

Nos interesa resaltar tres ejemplos. El primero de ellos permite observar la influencia que ejerce el tío de Danticat en sus interpretaciones sobre la muerte. A la edad de diez años, la narradora se encuentra jugando con varios niños y niñas, entre los que se halla un chico llamado Nick. De repente, él decide llevarle un poco de comida a su abuela, quien, al parecer, se encuentra durmiendo. La escena, sin embargo, resulta un poco ambigua, pues plantea la posibilidad de que la anciana haya fallecido. Y mientras intenta descifrar qué sucede, la niña evidencia las herencias simbólicas que ha recibido de su familiar, especialmente a través de las intervenciones del pastor en las misas de los funerales. La relacionalidad que entraña todo aprendizaje es construida estéticamente por Danticat mediante cierto juego de referencias: la alusión a sí misma en tanto narradora y sobrina “Suddenly it occurred to me that she might be dead”, mezclada con la alusión al tío, como clave explicativa de lo anterior: “[...] he faithfully attended all church funerals [...]” (BID, 72)¹⁹.

Suddenly it occurred to me that she might be dead. I had seen lots of dead bodies, not in their beds at home but at viewings and funerals at my uncle's church.

¹⁷ “Él pensó en todos los heridos que podrían estar tirados en algún lugar muriendo. Él pensó en sus madres, padres, parados frente a ellos incapaces de hacer algo más allá de mirar. El país estaba perdiendo otra vez una generación joven, algunos violentos, algunos espectadores, pero todos en la línea de fuego, muriendo”.

¹⁸ “Loss”, “trauma”, en el original.

¹⁹ “De repente se me ocurrió que podría estar muerta”. “[...] él atendía fielmente todos los funerales [...]”

Before my uncle's operation, a big part of his job was to eulogize the dead. And even after his operation, he faithfully attended all church funerals, and believing that children shouldn't be shielded from either the idea or the reality of death, he often brought Nick, Bob and me with him. So the sight of a corpse was not new to us. But the task of identifying one, recognizing the transition from the living to the dead, was (72)²⁰.

Esta clase de constataciones van a estar acompañadas o complementadas por sermones, en los que el tío revela su concepción de la muerte como segundo nacimiento. Aunque este último ejemplo contiene una visión alentadora, ratifica la presencia constante de los difuntos en las historias de Danticat; fenómeno que suele generar un malestar profundo en la mayoría de los sujetos (tal como lo reconoce el propio Joseph):

"Death is a journey we embark on from the moment we are born", he'd say. "An hourglass is turned and the sand starts to slip in different direction as soon as we emerge from our mother's womb. Thank God those around us are too blinded by joy then to realize it. Otherwise there would be weeping at births as well. But if we weep at death, it's because we do not understand death. If we saw death as another kind of birth, just as the Gospel exhort us to, we wouldn't weep, but rejoice, just as we do at the birth of a child" (73)²¹.

Si con los ejemplos anteriores se pone de relieve el fenómeno de la mortalidad humana, más adelante se produce otro haz de relaciones: la condición finita se conecta con problemas como la desigualdad y la pobreza. Pero esta reflexión se transmite mediante un relato ficticio (a manera de alegoría), narrado por Tante Denise, la tía de Danticat. La historia contiene un diálogo entre Dios y el Ángel de la Muerte, mientras caminan por las calles de un barrio imaginario, parecido a otro de Puerto Príncipe, la capital de Haití. Mientras realizan el recorrido, el Ángel de la Muerte hace un recuento de los humanos a quienes se ha llevado últimamente. Ante ello, Dios opina que la gente lo quiere más a él (que está del lado de la vida, de la creación). Claramente incrédulo, el Ángel le plantea un reto para comprobarlo: ir hasta la casa de una mujer y pedir un poco de agua.

"Sorry," said the woman, "but I can't spare any water. The public tap has been dry for days and I have to buy water by the bucket from the water woman, who's doubled the price. So I only have enough water for myself and my family".

²⁰ "De repente se me ocurrió que podría estar muerta. Había visto muchos cuerpos muertos, no en sus camas en casa sino en los velorios y funerales en la iglesia de mi tío.

Antes de la operación de mi tío, gran parte de su trabajo consistía en ensalzar la muerte. Incluso después de su operación, él atendía fielmente todos los funerales de la iglesia, y como creía que los niños no debían ser protegidos ni de la idea ni de la realidad de la muerte, nos llevaba frecuentemente a Nick, Bob y a mí. Entonces el signo de un cadáver no era nuevo para nosotros. Pero la pregunta por la identificación, el reconocimiento de la transición de la vida a la muerte, sí lo era".

²¹ Las comillas son usadas por la propia Danticat para marcar la voz del personaje. "La muerte es un viaje en el que nos embarcamos desde el momento en que nacemos", diría él. 'Un reloj de arena es girado y la arena comienza a resbalarse en diferentes direcciones tan pronto como emergemos del útero de nuestra madre. Gracias a Dios los que nos rodean están demasiado cegados por la alegría para darse cuenta. De otra forma estarían llorando en los nacimientos también. Pero si lloramos ante una muerte, es porque no la entendemos. Si nosotros viéramos en la muerte otra clase de nacimiento, tal como el Gospel nos exhorta, no lloraríamos, sino que nos regocijaríamos, como lo hacemos en el nacimiento de un niño'".

“I’m sure you’d give me some water if you knew who I was,” said Father God.

“I don’t care who you are,” said the woman. “The only one I’d give my water to right now is the Angel of Death”.

“But, I’m God,” insisted Father God. “Why would you give your water to the Angel of Death and not to me?”

“Because”, the woman said, “the Angel of Death doesn’t play favorites. He takes us all, lame and stout, young and old, rich and poor, ugly and beautiful. You, however, give some people peace and put some of us in war zones like Bel Air. You give some enough food to stuff themselves, while others starve. You make some powerful and others defenseless. You make some healthy and let some get sick. You give some all the water they need while some of us have very little” (143-144)²².

En términos de “gramáticas culturales” (Mèlich, 2010), esta narración familiar cumple con varias funciones. Expone problemáticas sociales (inequidad, enfermedad, falta de agua, de alimentos). Ordena el mundo de acuerdo con dicotomías como ricos y pobres, favorecidos y desfavorecidos. De alguna manera, marca la importancia (y carencia) de virtudes (amor, bondad), a partir de la exposición y cuestionamiento de defectos (indiferencia, injusticia). A este respecto, es fundamental señalar que, aunque la historia no se desarrolle en Puerto Príncipe, la alusión a la ciudad opera como una estrategia referencial. De manera que el relato se reviste de una dimensión sociohistórica.

El tercer ejemplo corresponde a una escena de la adolescencia de Danticat, mientras vive en Estados Unidos con sus padres y hermanos. Cierta día, la haitiana decide preguntarle a su papá sobre qué otro trabajo le hubiese gustado hacer en la vida. El hombre le responde: “If I could do something else [...] I’d be either a grocer or an undertaker. Because we all must eat and we all must die” (123)²³. El comentario ofrece un esquema para entender la realidad, incluyendo tajantes simplificaciones. Como logra entreverse, contiene tristeza, una radical tristeza. Y en ese sentido, habrá que aclarar que la expresión del padre surge como consecuencia de su decepción por la dura supervivencia en el país del norte. De modo que, esta vez, por medio del recurso de la retrospección y el diálogo, la obra insiste en señalar la compleja relación entre el estado de ánimo, las condiciones socioeconómicas y la preocupación sobre la finitud.

²² “[...] ‘Lo lamento’, dijo la mujer, ‘pero no puedo desperdiciar agua. El grifo público ha estado seco por días y tengo que comprar en balde a la mujer del agua, quien ha doblado el precio. Entonces solo tengo suficiente para mí y para mi familia’. ‘Estoy seguro que me darías agua si supieras quién soy’, dijo Dios Padre. ‘No me importa quién eres tú’, dijo la mujer. ‘Al único a quien daría mi agua ahora mismo sería al Ángel de la Muerte’. ‘Pero yo soy Dios,’ insistió Dios Padre. ‘¿Por qué le darías agua al Ángel de la Muerte y no a mí?’ ‘Porque’, dijo la mujer, ‘el Ángel de la Muerte no tiene favoritos. Él nos toma a todos, débiles y fuertes, jóvenes y viejos, ricos y pobres, feos y bellos. Tú, sin embargo, le das paz a algunos y a otros nos ubicas en zonas de guerra como Bel Air. A algunos les das suficiente comida para que se llenen, mientras otros están hambrientos. Haces a unos poderosos y a otros indefensos. Haces a unos saludables y dejas que otros se enfermen. Tú les das a algunos toda el agua que necesitan mientras que nosotros tenemos solo un poco”.

²³ “‘Si yo pudiera hacer algo más [...] sería o un vendedor de comida o un enterrador. Porque todos debemos comer y todos debemos morir”.

A partir de estas escenas de transmisión, de estos “aprendizajes de la finitud”, la obra de Danticat sugiere que la oralidad juega un papel relevante en la circulación de las herencias. Esto recuerda que, en la escritura de la autora haitiana, subyace una poética de la mirada y de la escucha. Es decir, que su obra está poblada de personajes que narran lo que ven, denuncian lo que ven, recuerdan lo que vieron; pero también lo que les fue contado. La voz de los otros es, en gran medida, el canal por donde viajan los alaridos y las resistencias de un pueblo haitiano (diaspórico o no), que ha padecido una larga historia de violencia y desigualdad (Charles, 1979; Farmer, 2002).

En otras tierras

La narradora logra inferir una consigna fundamental que subyace en las historias de vida de los suyos: el viaje a otras tierras ofrece, aparentemente, la posibilidad de mejorar las condiciones de existencia (BID, 2007). Con esta clase operaciones, Danticat revela su capacidad de interpretar la herencia, entendida como suma de recuerdos/enseñanzas familiares. Y aunque el padre sale de Haití ilusionado, con la esperanza de hallar un futuro próspero y tranquilo, se enfrenta a las dificultades de ser un extranjero latinoamericano, negro y pobre en Estados Unidos. La mayoría de estos episodios ocurren cuando la narradora es una niña, pero serán reconstruidos a nivel estético una vez que se ha convertido en escritora, y relatados sucesivamente, generando un efecto de acumulación. Danticat reconoce que estas historias no fueron contadas por el padre de forma directa y que fueron asumidas por ella y sus pequeños hermanos como aventuras. “He never told us these types of things directly. Instead he recounted what my brothers and I called his street adventures [...]” (121)²⁴. Sin embargo, con la respectiva distancia de los años (vale decir, con las futuras articulaciones de este recuerdo), tales narraciones parecen develar su costado más dramático. Albergan el desgarramiento de un hombre que intenta habitar en una metrópolis, con toda la tensión y los peligros que esto entraña.

Once, while working very early on a Saturday morning, my father cut in front of some teenagers in a stolen van and they shot three bullets at his car [...]

Another Saturday morning, three men held a gun to his head and forced him to drive to the Brooklyn Navy Yard, where they asked him to give them all the money he had in the car. When they found out he had only a few dollars in his pocket, they hit his face with a crowbar and ran away (121)²⁵.

También exponen la tristeza de quien se reconoce humillado, por equivocarse en la dirección de una calle: “One afternoon, an old man called my father a stupid idiot because my father had mistaken one street for another”. O la de aquel que se sabe

²⁴ “Él nunca nos dijo este tipo de cosas directamente. En vez de eso contaba lo que mis hermanos y yo llamamos sus aventuras de la calle [...]”.

²⁵ Una vez, mientras estaba trabajando muy temprano el sábado en la mañana, mi padre cruzó frente a unos jóvenes que iban en una *van* robada y estos dispararon tres balas a su carro [...] Otro sábado por la mañana, tres hombres le pusieron una pistola en la cabeza y lo forzaron a conducir al astillero de la Armada de Brooklyn, donde le pidieron que les diera todo el dinero que tenía en el coche. Cuando se dieron cuenta de que llevaba unos pocos dólares en su bolsillo, le golpearon la cara con una palanca y salieron corriendo.

dependiente de la gente que lo desprecia: “I need their money more than they need my service” (122)²⁶.

Otra experiencia impactante es la del tío Joseph, que decide irse a Estados Unidos en busca de un asilo provisorio, porque ha sido amenazado por pandillas haitianas. Una vez que arriba al aeropuerto de Miami, con Maxo (su hijo), es conducido a una oficina de migraciones en la que comienza un largo interrogatorio. Aquí, la obra de Danticat propone suficiente material textual como para repensar otra clase violencia: el discurso y trato despectivo contra los sujetos inmigrantes. Tal como ha dicho Dufault (2010,104), en esta obra, la escritora antillana no solo critica las brutalidades de los *Macoutes* y las pandillas de Haití; también “undertakes to expose racism and inhumanity on the part of the United States Department Homeland Security and Immigration Services”²⁷.

Al parecer, a los funcionarios no les resulta suficientemente veraz el argumento de la amenaza. En contrapartida, sospechan que el pastor intenta servirse de algún truco para quedarse a vivir en Estados Unidos. Le preguntan si ha pedido una visa de residente en el pasado, a lo que el tío Joseph responde negativamente. Sin embargo, los empleados encuentran el registro de una solicitud hecha veinte años atrás, en 1984. Lo curioso es que no fue efectuada por el haitiano, sino por un médico que lo atendió en uno de sus viajes a Norteamérica. Esta solicitud, desconocida totalmente por el familiar de Danticat, se hizo en un momento en el que abundaban haitianos ilegales, especialmente balseros. El prejuicio que provoca la información es tan grande que los trabajadores pasan por alto la amenaza de muerte y la edad del pastor (más de ochenta años). A cambio, le niegan la visa y lo conducen a un centro de detención llamado Krome.

La narración de Danticat permite entender el caso del tío en el marco general de unas políticas migratorias estadounidenses; pero, sobre todo, en el cerco más específico de una discriminación hacia los haitianos. Evidentemente, los criterios de raza y nacionalidad adquieren una importancia radical en la negación de la entrada al país. Esto es aclarado por Danticat en tanto narradora, cuando contrasta la situación de sus compatriotas con la de otros viajeros latinoamericanos:

Still, I suspect that my uncle was treated according to a biased immigration policy dating back from the early 1980’s when Haitians began arriving in Florida in large numbers by boat. In Florida, where Cuban refugees are, as long as they’re able to step foot on dry land, immediately processed and released to their families, Haitian asylum seekers are disproportionally detained, then deported. While Hondurans and Nicaraguans have continued to receive protected status for nearly ten years since Hurricane Mitch struck their homelands, Haitians were deported to the flood zones weeks after Tropical Storm Jeanne blanketed an entire city in water [...] Was my uncle going to jail because he was Haitian? [...] Was he going to jail because he was black? [...] (222)²⁸.

²⁶ “una tarde, un hombre viejo llamó a mi padre estúpido idiota porque había confundido una calle con otra” (122). “Yo necesito más de su dinero que ellos de mi servicio” (122).

²⁷ “...se compromete a exponer el racismo y la inhumanidad en el Departamento de Seguridad Nacional y Servicios de Inmigración de los Estados Unidos”. La traducción es nuestra.

²⁸ “Sin embargo, yo sospecho que mi tío fue tratado de acuerdo con una prejuiciosa política de inmigración que data de principios de 1980 cuando los haitianos comenzaron a llegar numerosamente a Florida en

Además, la escritora logra acceder al formulario llenado por el hombre que entrevistó a su tío, quien introduce, absurdamente, información falsificada. De manera que el funcionario no solo atropella la esperanza del pastor, también su dignidad:

[...] Does the applicant have a legitimate reason for entering the U.S.?
No.

Is the applicant's reason for entry based on an emergency?
No.

[...] Would the applicant be admissible if s/he had a valid passport and/or visa? (My uncle had both.) Yes (223-224)²⁹.

Lo que le sucede al pastor Joseph es, en verdad, una suma de degradaciones. Además de que eliminan parte de su trayecto biográfico en el formulario, le decomisan las notas que viene escribiendo, con las que pretende narrar lo ocurrido en Haití. De manera que obliteran una historia personal del sufrimiento haitiano. El centro de detención al que ha sido confinado “[...] meant nothing less than humiliation and suffering and more often than not a long period of detention before deportation” (225)³⁰. Como era de esperarse, el pastor empeora en tales condiciones. Su presión arterial se eleva, mientras las medicinas que había traído son incautadas y catalogadas como ““a voodoo-like potion”” (227)³¹. En medio de la desesperación, Danticat recurre a la ayuda de Ira Kurzban, autor de “[...] one of the most widely used immigration manuals in the United States” (227)³². A pesar de todo, la historia del anciano se torna cada vez peor. Cuando lo someten a un segundo interrogatorio, empieza a vomitar. Y aquí, en este momento, la obra alcanza un nivel de crítica profunda, puesto que enseña la abrumadora desatención que sufre el viejo Joseph. En efecto, el libro de Danticat nos invita a reflexionar en torno a la figura del inmigrante como una existencia a la que han deshumanizado. Hay dos escenas muy claras al respecto. La primera de ellas corresponde al momento en el que el pastor es asistido por un médico, quien llega a decir: ““I think he is faking”” (233)³³. La segunda escena, ligada a la anterior, corresponde al momento en el que Maxo se acerca al doctor, para pedirle que le dejen limpiar a su padre, cuyo cuerpo está cubierto de vómito. Con todo, la respuesta de aquel es despectiva: “The medic told him he'd been called only to help his father to communicate with them. 'If you can't help, then we'll send you

bote. En Florida, donde los refugiados cubanos son [...] inmediatamente procesados y devueltos a sus familias, los buscadores de asilo haitianos son desproporcionadamente detenidos, luego deportados. Mientras que los hondureños y nicaragüenses han continuado recibiendo estatuto de protección por cerca de diez años desde que el Huracán Mitch derribara sus países natales, los haitianos fueron deportados a las zonas de inundación semanas después de que la tormenta tropical Jeanne cubriera totalmente de agua a una ciudad [...] ¿Mi tío iba a la cárcel porque era haitiano? [...] ¿iba a la cárcel porque era negro? [...]”.

²⁹ “[...] ¿Tiene el aplicante una legítima razón para entrar a Estados Unidos? No. ¿La razón del aplicante para entrar está basada en una emergencia? No. [...] ¿El aplicante sería admisible si él/ella tuviera un pasaporte válido y/o visa? (Mi tío tenía ambas) Sí [...]”.

³⁰ “[...] significaba nada menos que humillación y sufrimiento y usualmente un largo periodo de detención antes de la deportación”.

³¹ “una especie de poción vudú”.

³² “[...] de uno de los manuales de inmigración más ampliamente usados en Estados Unidos”.

³³ “Yo creo que está actuando”.

back'”(234)³⁴. Después de unos minutos, el viejo pastor es llevado de urgencia a un hospital, donde fallece.

Estas circunstancias generan un alto nivel de indignación en la narradora, quien establece una relación entre los valores y utopías defendidos por algunos de sus familiares (la esperanza del abuelo guerrillero, la inclinación izquierdista del tío) y los imborrables episodios de injusticia y violencia perpetrados por sujetos del país del norte:

Did he think it ironic that he would soon be the dead prisoner of the same government that had been occupying his country when he was born? In essence he was entering and exiting the world under the same flag. Never really sovereign, as his father had dreamed, never really free (250)³⁵.

Quizá este sea uno de los momentos más expresivos sobre la relación entre el heredero y su herencia: Danticat recapitula un fragmento de la tradición política familiar para preguntarse qué posibilidad de concreción tiene en el presente y en el futuro. A partir de esta confrontación de tiempos y escenarios, la autora despliega el desencanto: inscribe las luchas del pasado en el pesado marco de lo infructuoso. Así, se revela como un agente, un sujeto capaz de tomar los relatos escuchados o leídos e imprimirle nuevas direcciones: el rigor de su propia impugnación contra las políticas migratorias, la indolencia revestida de altivez y un discurso que clasifica y degrada los cuerpos. Para decirlo con Saraceni (2008, 18), este fragmento recuerda que “Inscribirse en una herencia –cultural, familiar, afectiva, simbólica– no es un proceso mecánico que ocurre sin la participación del individuo sino, por el contrario, exige una construcción, un trabajo crítico de elaboración, adecuación y actualización de la herencia recibida”.

Otras herencias: la pesadilla, el chiste, el nombre

La narrativa de Danticat expone cómo las perturbaciones sufridas por los padres pueden ser psíquicamente revividas por los hijos. Tal es el caso de Sophie, protagonista de *Palabra, ojos, memoria*, quien nace como resultado de una violación. Su madre, que fue abusada por un paramilitar de la dictadura haitiana, sufre desde entonces con pesadillas. La hija las hereda, las padece. Danticat construye la experiencia desde una tonalidad íntima y emocionalmente dolorosa, sirviéndose de una narradora-protagonista:

Después de casarme con Joseph, durante todo el primer año tuve pensamientos suicidas. Algunas noches me despertaba con un sudor frío, preguntándome si la ansiedad de mi madre era algo hereditario o si la había “cogido” de vivir con ella. Sus pesadillas se habían convertido, en cierto modo, en las mías, hasta el punto de que algunas mañanas me despertaba preguntándome si no habríamos pasado la noche soñando lo mismo: un hombre sin cara sembrando por la fuerza una nueva vida en el interior de una chica indefensa (POM, 185).

³⁴ “el médico le dijo que había sido llamado solo para que le ayudara a su padre comunicarse con ellos. Si tú no puedes ayudar, entonces te regresaremos”.

³⁵ “¿Pensó el irónico hecho de que pronto sería prisionero de muerte del mismo gobierno que había estado ocupando su país cuando él nació? En esencia él estaba entrando y saliendo del mundo bajo la misma bandera. Nunca realmente soberano, como su padre soñó, nunca realmente libre”.

Ahora bien, existen recuerdos familiares que han sido interiorizadas antes de dormir, pero no tienen que ver con las pesadillas. En el cuento “La boda de Caroline”, del libro *¿Cric? ¡Crac!*, Danticat ejemplifica una práctica de transmisión del pasado a partir de un chiste contado durante la noche. El padre de una familia haitiana que vive en Estados Unidos narra cierta historia jocosa en la que Papa Doc aparece como protagonista. Tras esta clase de operaciones discursivas el hombre remite al pasado de su país de origen, considerablemente golpeado por las agitaciones políticas; pero también revela que existe una distancia (tanto temporal como geográfica) con respecto a los episodios violentos. Esta distancia le permite abordarlos desde el prisma de la risa. La escena es narrada a partir de la retrospección realizada por una de las hijas:

Tenía un chiste favorito. Dios organiza una conferencia de líderes mundiales. Invita al presidente de Francia, al de los Estados Unidos, al de Rusia, al de Italia, al de Alemania, al de la China y también a nuestro presidente de entonces, su Excelencia el presidente vitalicio Papá Doc Duvalier. Cuando se presenta a las puertas del cielo el presidente de Francia, Dios se levanta del trono para ir a recibirlo. Cuando llega el de los Estados Unidos también lo recibe. Lo mismo con los presidentes de Rusia, Italia, Alemania y China.

Cuando le llega el turno a Su Excelencia, el presidente vitalicio Papá Doc Duvalier, Dios no se levanta del trono para saludarlo. Hay entonces un pasmo y una confusión enormes entre los ángeles. No comprenden la grosera actitud de Dios. De modo que eligen un delegado para interrogarlo.

“Dios”, dice el ángel delegado, “has recibido a todos los presidentes con gran cordialidad. En cuanto se presentaban a las puertas del cielo te levantabas del trono para saludarlos. ¿Por qué no hiciste lo mismo con Papá Doc Duvalier? [...]

[...] “Oye”, dice, “no me levanto [...] porque si dejo un momento el trono temo que se siente él y no me lo devuelva más” (CC, 1999: 125).

Por su parte, las hijas reflexionan en torno de dichos discursos y los reconocen como su herencia. De tal manera que se confirma lo que hemos venido planteando desde el inicio: los recuerdos de los antecesores se convierten en un entramado que articula la identidad de los descendientes: “Cuentos así eran los que escuchábamos a la hora de dormir. Historias que obsesionaban a nuestros padres y a la vez los hacían reír. Nosotras no las entendimos hasta que fuimos adultas y esa pasó a ser nuestra única herencia” (CC, 125). Tras el uso de un *nosotras* (“mi hermana y yo”), Danticat resalta de la facultad de interpretación del heredero; de cómo un legado puede comenzar a serlo desde el momento en que alguien adquiere conciencia de su importancia afectiva, moral o política.

Existen, sin embargo, otros modos mediante los cuales se manifiestan las herencias. Uno de ellos es a través de la asignación de nombres propios o pseudónimos, que remiten a relatos de pobreza, agresión, angustia, esperanza y alegría. En el mismo cuento mencionado, es posible advertir un ejemplo.

Yo, por otro lado, era la primogénita, la que mis padres llamaban “hija de la miseria”, el retoño de sus años flacos. Les había nacido cuando vivían en una barriada miserable de Port-au-Prince y no tenían nada.

Cuando yo era bebé mi madre temía que me muriera de cólicos y de hambre. Mi padre empujaba carretillas cargadas por unas monedas. Para comprar algo

de comida, mi madre vendía cántaros de agua de la fuente pública, carbón y maní tostado.

Cuando nací se sintieron inermes [...] Debían encontrar un modo de irse de Haití.

Papá consiguió una visa arreglando un falso matrimonio con una viuda que iba a partir hacia Estados Unidos. Le dio un dinero y ella adoptó nuestro apellido. Años más tarde papá se divorció de la viuda y mandó a buscarnos a mi madre y a mí. En vida de mi padre se suponía que Caroline y yo no debíamos llegar nunca a saber esa historia (CC, 131- 132).

La cita pone de plano un conjunto de acontecimientos que palpitan detrás del apodo “hija de la miseria”: dramas que modelan tanto la representación de la familia como la autorrepresentación. De la misma manera, el fragmento explorado muestra uno de los aspectos relacionados con la herencia familiar: el secreto (Gaulejac, 2002). De esta suerte, el texto conduce a pensar que el vínculo entre padres e hijos está frecuentemente mediado por aquello que a los primeros les resulta correcto o no transmitir. En la novela citada, *Palabra, ojos, memoria*, se evidencia nuevamente el nexo entre nombre y herencia, cuando la narradora observa un grupo de niños que se llaman entre sí, a partir de calificativos muy particulares: “Se llamaban uno al otro por su nombre: Foi, Esperanza, Fe, Espérance, Querido, Don-de-Dios, Mi Alegría, Primogénito, Benjamín [...] Basta-de-Chicas, Basta-de-Chicos, Parto, Pequeña Miseria, Gran Miseria, Basta de Miseria” (POM, 16).

Nos gustaría detenernos en tres cuestiones. En primer lugar, creemos que allí, en esa lista de nombres (y a través de ese énfasis en los Otros), se revela cierta duplicidad que recorre gran parte de la obra danticatiana: la coexistencia de esperanza y el dolor (aunque, en verdad, se trate de una duplicidad asimétrica, cuyo peso cae sobre el segundo término) (Morales, 2015). En segundo lugar, y como se había adelantado al principio de este ensayo, es prudente afirmar que no siempre las narraciones permiten descifrar la historia detrás de cada vocativo, pero sí conjeturar que cada uno de estos nombres responde a situaciones y experiencias vividas por las familias en medio de contextos sociales disímiles. Finalmente, vale señalar que el párrafo citado recuerda la importancia del nombre a la hora de inscribirse en una genealogía; esto es, en una historia familiar que, como afirmara Gaulejac, puede influir hasta cierto punto en las decisiones, emociones y pensamientos. Aun así, y dada la doble condición pasiva-activa del legatario, es posible rebelarse con respecto al vocativo impuesto y la herencia que trae consigo. Es lo que hace uno de los personajes de Danticat en el cuento “La paz ausente”.

[...] ¿A ti cómo te llaman?

– Lamort.

– ¿”Muerte”? ¿Y eso cómo ha sido?

– Mi madre murió cuando yo nací –le expliqué–. Mi abuela se puso furiosa conmigo.

– Te han debido poner el nombre de tu madre –dijo, tomando la bolsita de agujas, hilos y dedal–. Así ha debido ser (CC, 81).

El cruce de palabras se desarrolla entre una joven haitiana y una académica foránea (norteamericana), que busca el rastro de su madre, quien parece haber sido asesinada

durante unos enfrentamientos entre el pueblo haitiano y los militares. La conversación con la extranjera genera en la primera cierto sentido de libertad. Mediante el recurso formal del diálogo, Danticat ratifica la importancia del encuentro subjetivo en la articulación o revisión de las herencias y, en consecuencia, en las transformaciones de la identidad: “Dicen que una muchacha se hace mujer cuando pierde a su madre – contestó–. Tú, niña, naciste mujer” (85). Y aunque la idea de que la identidad se construye a partir de la incompletud es dolorosa, parece conducir a la joven a un gesto de autoafirmación, que se materializa cuando le pide a la abuela autoritaria que la llame por el nombre de su madre: “Hoy quiero me llames por otro nombre [...] Quiero que me llames Marie Magdalène” (90). Cambiarse de nombre abre la posibilidad de imaginar su propia identidad de nuevas formas, pues hasta el momento la mujer haitiana se define a partir de la culpa (en tanto causante de la pérdida maternal). Por implicación, cambiarse el nombre insta la posibilidad de establecer una relación con la madre desde otro orden de afectos. Renombrarse es, en último término, reescribir los derroteros de una felicidad posible. Así pues, en consonancia con las fuentes teóricas citadas, la narrativa de Danticat traza aquí una representación del heredero como figura que oscila entre el peso de la herencia y algún atisbo libertad.

A nuestro juicio, esta clase de representaciones más felices del heredero no son abundantes en la obra de Danticat. Sin embargo, vale destacar otro ejemplo en el que se patentiza tal posibilidad. En el cuento “Cola de mono” (Danticat, EQ, 2007), el personaje principal graba las situaciones más importantes de su vida en un cassette. El destinatario se encuentra presente y ausente al mismo tiempo. Se trata de su hijo, que está por nacer. Con respecto al contenido de la narración, el hombre habla de su infancia, que transcurrió en medio de la violencia, después de la salida de Jean Claude Duvalier, cuando el pueblo se dedicó a capturar y matar a los *macoutes*. También confiesa la desgarradora verdad sobre su padre: aunque durante muchos años su madre le dijo que había desaparecido a causa de “cuestiones políticas”, él se da cuenta de que está vivo y es un mezquino vecino que le vende agua al pueblo (otra vez surge la temática del secreto y su ulterior develamiento). Como si fuera poco, cuenta la historia de su mejor amigo, quien se entera de que su progenitor ha sido un violento paramilitar.

La operación narrativa del protagonista puede analizarse desde diferentes ángulos: en primera medida, es una muestra de cómo el sujeto se enfrenta a la revelación de un secreto que de ahí en adelante será incorporado como herencia. En segunda medida, conforme a lo expresado por Aitor Ibarrola (2001), es un ejemplo de cómo la operación de narrar ayuda a disminuir el drama de lo ocurrido. A Ibarrola le interesa examinar cómo los personajes luchan contra el evento traumático; cómo lo procesan, lo atenúan o lo combaten, al relacionarse o compararse con otros, que han padecido situaciones parecidas. Estamos de acuerdo, en cierta medida, con esta tesis, pero creemos necesario subrayar dos cuestiones admitidas por el propio crítico: no todos los cuentos revelan el mismo grado de atenuación; tampoco se sabe si las recuperaciones eliminan (definitivamente) el retorno del evento traumático, su acusada fuerza espectral. En tercera medida, su relato se constituye en un gesto amorosamente pedagógico. Se trata de enseñarle al hijo un conjunto de “gramáticas” que le ayudarán a organizar el sentido vital, a defenderse del rigor del tiempo y las relaciones humanas:

A cualquier que me pregunte por mi padre, le cuento una y otra vez el mito que mi madre había creado cuidadosamente para defenderme: que mi padre murió tres meses antes de mi nacimiento, a causa de algo “político”.

En cuanto a ti, hijo mío, este es tu mito: es pasada la medianoche; si naces hoy, en este, el aniversario de la fecha en la que todo cambió para mí, la fecha en la que me hice hombre, te pondré Romain, por mi primer amigo verdadero (EQ, 1995, 178).

Confesar/falsificar los relatos familiares

La obra de Danticat enseña que se pueden inventar relatos, con el propósito de esconder recuerdos familiares moralmente impactantes. En este caso, conviene hablar de herencias deliberadamente tergiversadas o fabricadas. Precisamente, en uno de los cuentos del libro *El Quebrantador*, el padre y la madre le mienten a su hija sobre el pasado de su progenitor, quien no habría sido un perseguido en la dictadura de los Duvalier, sino un cruento verdugo de la misma. Luego, la verdad emerge, causando perplejidad. Y allí se revela la capacidad de algunos personajes de reformular, matizar o interpretar lo que les ha ido recientemente develado. La protagonista demuestra que el pasado nefasto puede ser leído de más de una manera. Efectivamente, para ella habría más de un padre posible. Entonces, la temporalidad se torna reversible. La identidad también: puede ser re-construida (o re-presentada) desde varios vértices. “[...] quizá mi padre estaba equivocado en el modo en que se había representado su vida anterior [...] quizá su pasado albergaba más opciones que las de presa o cazador” (EQ, 30)³⁶.

Otros recuerdos familiares falsos son ejemplificados en la novela *Cosecha de huesos*. La madre de Yves le ha dicho que su padre murió porque comió demasiado, pero no le ha confesado la terrible (y conmovedora) verdad: fue ella quien lo asesinó, al descubrir que los *tonton macoutes* lo habían convertido en un espía:

– Esto no se lo he contado a nadie –dijo palmeándose las caderas–, pero creo que muchos lo sospechan, hasta mi hijo. Al padre de Yves, en la cárcel, los yanquis le habían envenenado la cabeza. Al salir iba a hacerles de espía por dinero. Por esa traición suya iba a morir aquí mucha gente que estaba contra ellos.

Entonces yo le preparé sus comidas favoritas y les puse vidrio molido como harina y veneno para ratas. Tal vez por eso sueño que siempre estoy cayendo. Pronto me encontraré con él y tengo miedo (273-274).

De acuerdo con lo analizado hasta el momento, narrar el pasado familiar es una apuesta moral. Tiene que ver con la pregunta de qué se pretende enseñar con la historia contada. Y en tal sentido, es también una apuesta afectiva, puesto que supone intuir los posibles estragos emocionales que generarán tal o cual testimonio.

³⁶ Mary Gallagher (2010) también analiza la construcción formal y temática de los “Secretos y Mentiras” (“Secrets and Lies”) en la obra *El quebrantador*.

¿Olvidar?

¿Qué significaría entender el olvido en relación con la herencia? Proponemos dos respuestas. En primer lugar, los relatos familiares están modificados, alterados, recortados por las ruinas que produce el tiempo en la memoria, es decir, por el olvido. En segundo lugar, el acto de olvidar o no una herencia se convierte en una encrucijada de carácter moral/política. La obra a la que hemos dedicado mayor atención (*Brother I'm dying*) actualiza ambos sentidos de olvidar. Desde el principio, devela cómo el texto es una reconstrucción, una suma de retazos, un intento de coherencia. En definitiva, confirma la presencia del olvido como anatomía fundamental del recuerdo. Por otro lado, y sin que implique contradicciones, este libro es una apuesta por el no-olvido de los relatos familiares (aun cuando sean imprecisos, incompletos, a veces borrosos). La idea de hablar por el otro “Yo estoy escribiendo esto solo porque ellos no pueden”, planteada por la narradora “Danticat” del *Brother I'm dying*, es una muestra del interés por preservar/traicionar/transformar la herencia, con todos sus ingredientes: matanzas, desplazamiento forzado, discriminación, miedo, esperanzas, indignación, desespero.

Sin embargo, no todos los personajes o narradores resuelven de forma tan clara su relación con la herencia. Un caso interesante es el de Amabelle, la protagonista de *Cosecha de Huesos*, quien se encuentra doblemente traumatizada: en la infancia, presencié la muerte de sus padres, que se ahogaron de forma accidental; en la adultez, perdió a su pareja Sebastien en el contexto de la Masacre de haitianos de 1937, orquestada por el dictador Rafael Leónidas Trujillo. Este personaje reflexiona sobre la importancia del heredero: un sujeto capaz de recolectar/preservar las voces y los recuerdos de los fallecidos (CH, 1999). También reconoce la dimensión política y moral de recordar el sufrimiento: “Quizá la gran frustración de quienes intentan silenciar el mundo sea descubrir que llevamos voces selladas en la cabeza, voces que cada día suenan más fuerte que el clamor de fuera” (CH, 263). Amabelle siente que debe instalar su recuerdo de la matanza en algún lugar de la tierra, a fin de que no se pierda o se diluya (CH, 2009). No obstante, al mismo tiempo, problematiza la posibilidad de transmitir dicho legado. De alguna manera, la novela aloja la confrontación de dos interrogantes: ¿debe olvidarse por completo el dolor de los que padecieron la Masacre?, ¿será posible mantener este recuerdo? Esta tensión palpita en la protagonista; aunque no solo en ella. Se registra también en el paisaje. La naturaleza es representada como portadora de memoria y olvido. Al final de la novela, por ejemplo, el espacio es caracterizado como un medio propicio para alojar el recuerdo de los asesinados y desaparecidos. Sin embargo, más adelante, este escenario natural es representado como aquello que no tiene memoria o como aquello que la pierde, que olvida el largo rastro de la sangre: “[...] pensaba que si iba al río el día adecuado, a la hora justa, acaso la respuesta me la diera el agua: un sentido más nítido del momento, una memoria más fuerte. Pero la naturaleza no tiene memoria. Y pronto quizá tampoco la tenga yo” (CH, 304). De alguna manera, la naturaleza es problemáticamente elocuente y silenciosa; memoriosa y amnésica, tal como las subjetividades que la circundan. Así las cosas, paisaje y sujeto contienen una pregunta sobre los límites y alcances del recuerdo doloroso y el olvido.

De este modo, en el universo ficticio de la novela se produce una curiosa imprecisión: la trama llega al final y nunca sabremos qué hace la protagonista con su herencia. En efecto, su testimonio no ha sido escuchado aún. ¿Se trata acaso de una transmisión frustrada, perdida, en tanto no se entrega a nadie y se queda como pura posibilidad?

¿En qué medida la obra “testifica”? (Stecher y Oliva, 2011). Desde nuestra perspectiva, la novela lo articula a través de otro procedimiento. Aunque no lo efectúe el personaje principal, el texto estético (en tanto objeto) lo hace con nosotros los lectores: nos transfiere la dureza de la herencia. A partir de “las funciones perlocutivas del legado” (Noya, 2004, 91), nos entrega un relato de las violencias padecidas por los seres anónimos de Haití. Dicho de otro modo, lo que *Cosecha de huesos* no resuelve en el mundo narrativo, lo tramita en la relación entre escritura y receptor. Así, gracias a la figura de ese receptor posible, que puede incorporar o “traducir” lo que le han contado, la novela intenta impedir que la herencia del año 37 se disuelva (Morales, 2015).

Conclusión

El análisis de los modos mediante los cuales circula (y se urde) la herencia permite entrever que la preocupación, la responsabilidad y la deuda con el Otro violentado son, sin lugar a dudas, ejes de la escritura danticatiana. Se trata de una escritura que subraya de forma insistente la “vulnerabilidad” (Butler, 2006; Mattio, 2010; Stecher, 2011) de los sujetos haitianos, y, en consonancia con lo anterior, defiende una disposición compasiva con respecto a las víctimas. Ello recuerda unas lúcidas palabras de Michele Wucker (2000, 40 citada por Dufault, 2010, 104). A juicio de la ensayista, Danticat se caracterizaría tanto a nivel personal como artístico por “[...] honoring the voices of others”³⁷. Así las cosas, conviene finalizar el artículo con las reflexiones de la propia escritora sobre Anacaona, una princesa indígena violada por los colonizadores españoles. En el texto “We are ugly, but we are here” (1996)³⁸, Danticat combina de forma magistral parte de los elementos que hemos considerado hasta el momento con relación a la herencia, y que ahora aparecen enmarcados en una reivindicación de género.

La figura de la indígena está revestida de una interesante polisemia. Sin lugar a dudas, representa la tierra de Haití. Aunque también es la figura maternal –una suerte de hilo identitario profundo– en la que se conjuga el sufrimiento y la capacidad de supervivencia. De una u otra manera, su historia (paradigmática, primigenia) se actualizaría en cada una de las mujeres haitianas que son afectadas por algún tipo de violencia. Como en los relatos ya examinados, Danticat efectúa una operación de inscripción en una familia o árbol genealógico. Se refiere, entonces, a las hijas de Anacaona y de Haití, y se pregunta por la presencia de un legado, que sería preciso recordar: “Where was really my place in all of this? [...] What is the legacy of the daughters of Anacaona? What do we all have left to remember, the daughters of Haiti?” (Danticat, 1996, s.p)³⁹. De una u otra forma, la narradora antillana pareciera decirnos que el espacio de la escritura es el canal donde se cristaliza el alarido de esta madre-tierra. Danticat pareciera decirnos que la palabra, como otra forma de grito, se torna imprescindible, vinculante y transgresora.

³⁷ “[...] honrar las voces de los otros”. La traducción es nuestra.

³⁸ “Somos feas, pero estamos aquí”. La traducción es nuestra.

³⁹ “¿Dónde estaba mi verdadero lugar en todo esto? [...] ¿Cuál es el legado de las hijas de Anacaona? ¿Qué hemos dejado de recordar, las hijas de Haití?”. La traducción es nuestra. Coincidentemente, el trabajo de Dufault (2010) también reflexiona sobre el ensayo “We are ugly, but we are here”. Hemos convergido al destacar la reivindicación de género articulada por Danticat. Sin embargo, nos ha interesado efectuar una operación adicional en nuestro texto: subsumir el ensayo de la autora caribeña en la temática más general de los legados y los herederos.

Referencias bibliográficas

- Bal, M. (1990). *Teoría de la Narrativa*. Barcelona: Cátedra.
- Butler, J. (2006). *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Charles, G. (1979). *Haití, la crisis ininterrumpida, 1930-1975*. La Habana: Casa de las Américas.
- Danticat, E. (1995). *El quebrantador*. Bogotá: Norma.
- Danticat, E. (1998). *Cosecha de huesos*. Bogotá: Norma.
- Danticat, E. (1998). *Palabra, ojos, memoria*. Barcelona: Ediciones del bronce.
- Danticat, E. (1999). *¿Cric? ¡Crac!* Bogotá: Norma.
- Danticat, E. (2007). *Brother I'm dying*. New York: Alfred Knopf.
- Danticat, E. (1996). "We are ugly but we are here". *The Caribbean Writer*, 10.
- Dufault, R. (2010). "Edwidge Danticat's Pursuit of Justice in *Brother, I'm Dying*". *Journal of Haitian Studies*, Vol. 16, No. 1, Special Issue on Re-Conceiving Hispaniola, pp. 95-106. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41715469>
- Farmer, P. (2002). *Haití para qué*. Gipuzcoa: Hiru.
- Gallagher, M. (2010). Concealment, Displacement, and Disconnection. En: M. Munro (ed), *Edwidge Danticat. A reader's guide*. Estados Unidos: University of Virginia press.
- Gaulejac, V. (1999). *L'Histoire en héritage. Roman familia1 et trajectoire sociale*. París: Desclée de Brouwer.
- Gaulejac, V. (2002). Memoria e historicidad. *Revista Mexicana de Sociología*, 64 (2), 31-46. Recuperado de <http://www.methesis.fcs.ucr.ac.cr/blogs/abonilla/wp-content/uploads/2011/03/Gaulejac-Vincent-de-Memoria-e-historicidad.pdf>
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gutiérrez, A. (2013). Conversación personal con la autora.
- Ibarrola, A. (2010). "The language of wounds and scars in Edwidge Danticat's *The Dew Breaker*, a case study in trauma symptoms and the recovery process". *Journal of English Studies*, Vol. 8.
- Legazpi, L. (2012). "¿Autobiografía o memoria? El discurso de la identidad en el caso irlandés". *Océánide*, 4.
- Makowski, S. (2003). "Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración". *Perfiles Latinoamericanos. Revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 21, pp.143-158. Recuperado de <http://redalyc.org/articulo.oa?id=11502108>

- Mattio, E. (2010). "Vulnerabilidad, normas de género y violencia estatal: ontología social y política sexual en la última Judith Butler". *Pensamiento Plural*, 7, 159-172.
- Mèlich, J.C. (2010). *Ética de la compasión*. Barcelona: Herder
- Morales, J. (2015). "Espacio, olvido y herencia en Cosecha de Huesos de Edwidge Danticat". Ponencia presentada en las XXVII Jornadas de Investigación del Instituto de Lit. Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Munro, M. (2007). *Exile and Post-1946 Haitian Literature: Alexis, Depestre, Ollivier, Lafarrière, Danticat*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Nesbitt, N. (2010). "Diasporic Politics. Danticat's Short Works". En Munro, M. *Danticat. A reader's guide*. Estados Unidos: University of Virginia Press.
- Nieves, J. (1997). Acerca de la competencia sociocultural. *Colombia. Historia y Cultura*, 5, 287-328.
- Noya, E. (2004). Integración y rotura. La memoria rota de Arcadio Díaz Quiñones. Críticas de la memoria y el olvido en el marco colonial moderno. En: *Leer la patria. Estudios y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas*. Córdoba: Alción
- Roudinesco, E; Derrida, J. (2009). *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Saraceni, G. (2008). *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua y memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Stecher, L. (2006). "Tradiciones y rupturas en Palabra, ojos, memoria de Edwidge Danticat". *Persona y Sociedad*, 2, 95-111. Recuperado de http://biblioteca.uahurtado.cl/ujah/pys/docs/2006/agosto/20_2_pp95_111.pdf
- Stecher, L., Oliva, M. (2011). "Subjetividades, raza y memoria en *Cosecha de huesos*, de Edwidge Danticat", *Revista Casa de las Américas*, No. 264, pp. 95-111. Recuperado de <http://www.latam-studies.com/Casa2011.html>
- Stecher, L. (2011). "Díáspora, duelo y memoria en Mi hermano de Jamaica Kincaid". *Revista Chilena de Literatura*, 78, 185 - 203. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952011000100009&script=sci_abstract
- Wucker, M. (2000). "Edwidge Danticat: a Voice for the Voiceless". *Americas Magazine*, 52(3), 40-46. Recuperado de <https://www.questia.com/magazine/1G1-73064249/edwidge-danticat-a-voice-for-the-voiceless>

Hacer presente lo ausente

Tempos de guerra em páginas de jornal e placas de metal: memórias e ficções em imagem e movimento⁴⁰

Eleonora Frenkel

Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Resumo

O texto se desloca a partir da comparação entre uma gravura de Francisco de Goya e de Adolfo Bellocq, uma crônica de Roberto Arlt e uma performance de dança de Josué Ullate, articuladas pelo tema da guerra. Uma das questões apontadas inicialmente é sobre como cada um desses suportes artísticos recria memórias de diversas guerras e como estas se apresentam como repetições na história. A análise procura explorar reflexões sobre os conceitos de história, tempo, memória, imaginação, imagem e sobrevivência, bem como instigar o pensamento sobre a relação entre imaginação e política.

Palavras-chave: Memória, Guerra, Imagem, Sobrevivência, Artes.

Resumen

El texto se desplaza a partir de la comparación entre un grabado de Francisco de Goya y de Adolfo Bellocq, una crónica de Roberto Arlt y una performance de danza de Josué Ullate, articulados por el tema de la guerra. Una de las preguntas iniciales es sobre cómo cada uno de esos soportes artísticos recrea memorias de diversas guerras y cómo estas se presentan como repeticiones en la historia. El análisis trata de explorar reflexiones sobre los conceptos de historia, tiempo, memoria, imaginación, imagen y supervivencia, y, al mismo tiempo, provocar el pensamiento sobre las relaciones entre imaginación y política.

Palabras clave: Memoria, Guerra, Imagen, Supervivencia, Artes.

⁴⁰ A primeira versão deste texto foi apresentada como palestra no Colóquio *Grafos, traços e gravuras: a ênfase da literatura nas artes visuais*, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/Brasil, entre os dias 30 e 31 de outubro de 2014. Uma versão modificada e traduzida para o espanhol foi apresentada como comunicação oral nas *V Jornadas de Jóvenes Investigadores en Literaturas y Artes Comparadas: figuras del desastre*, na Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires/Argentina, entre os dias 1 e 3 de dezembro de 2014.

Há muito se investigam as articulações entre tempo, história e memória; Agustín de Hipona, nas *Confissões* que escreve a fins do século IV, na costa mediterrânea da África romana, já se perguntava onde se situavam o futuro e o passado e afirmava que ali onde estivessem poderiam apenas ser percebidos como presente. Numa antecipação surpreendente de questionamentos sobre a linearidade do tempo, Hipona manifestava o anacronismo histórico e o encontro de tempos heterogêneos que se dá na memória: uma história em movimento, um passado que se reconhece por seus vestígios, que se reconstrói a partir do presente de modo seletivo, conforme aquilo que se quer seguir preservando, e no qual intervêm as construções imaginárias que preenchem as lacunas de lembrança.

Si, en efecto, lo futuro y lo pasado son, quiero saber dónde son. Si aún no lo puedo saber, al menos sé que allá donde estén, no serán algo futuro o algo pasado, sino algo presente. Pues si allí son algo futuro, no están aún allí y si lo estuvieran como algo pasado, ya no estarían allí. Por lo tanto allí donde estén y sean lo que sean, no son sino algo presente. Por lo demás, cuando se narran hechos verdaderos, lo pasado se manifiesta a través de la memoria. No lo mismo que sucedió, sino que se manifiesta por medio de palabras concebidas valiéndose de imágenes de aquello. Éstas quedaron fijadas en el espíritu como huellas a medida que algo pasaba a través de los sentidos (Hipona, 2011: 65).

A imagem seria aquilo que permanece gravado no espírito e que sobra como rastro para ser relembrada e atualizada a cada novo presente histórico. O salto é longo e certamente há espaços a preencher entre as reflexões de Hipona e Walter Benjamin, que em suas teses “Sobre o conceito de história” (1940) nos dizia que “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1994: 224). Como sabemos, Benjamin critica a concepção de história positivista com sua noção de “imagem dialética”: uma temporalidade de dupla face que não contém o passado “tal qual ele foi”, mas que aciona o movimento que o faz relembra-lo no presente. Segundo Benjamin: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1994: 224). A história passada seria, portanto, a memória presente que elaboramos discursivamente e reproduzimos em nossas representações simbólicas.

Georges Didi-Huberman retomará as reflexões de Benjamin sobre a *imagem dialética*, bem como as de Aby Warburg sobre a *sobrevivência*, para elaborar sua teoria da imagem. Conforme Didi-Huberman, diante da imagem, estamos sempre diante do tempo, mas a questão seria saber de que tipo de tempo se está falando. As imagens que sobrevivem na história manifestam a latência do passado no presente, a memória que não foi apagada e que, se esquecida, ressurgue quando menos se espera. A imagem, mais do que pensada como registro historiográfico, como fonte para a escrita da história, se faz pensável somente por uma construção da memória, de modo que Didi-Huberman nos faz concluir, com Benjamin, Freud, Bergson, Proust e os surrealistas, que não há história sem uma teoria da memória.

A memória é enganosa e imprecisa e onde não lembramos ao certo, imaginamos e configuramos um relato, um texto, uma imagem que confere precisão ao inexato. O que de fato ocorreu e o que imaginamos que aconteceu se tornam difíceis de discernir e essa

distinção deixa de ser relevante, uma vez que o fato histórico só existirá quando for atribuído sentido ao acontecimento. Como diz Lezama Lima: “Uma técnica de ficção terá que ser imprescindível quando a técnica histórica não possa estabelecer o domínio de suas precisões” (1988: 55). Cogitar que a história se narra *também* com a imaginação não implica atribuir à primeira menos legitimidade e sim destituí-la do peso da objetividade e da verdade no singular. Para além disso, vale lembrar, com Didi-Huberman, que “em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (2011:60-61).

As gravuras de Francisco de Goya e de Adolfo Bellocq, a crônica de Roberto Arlt e a performance de Josué Ullate se relacionam de distintas maneiras com a história, a memória e a imaginação e todas essas práticas artísticas criam modos de intervenção política. Como assegura Jacques Rancière, a “partilha do sensível” é o cerne da política, é o modo pelo qual um *comum* distribui seus espaços, tempos e tipos de atividades. Nessa partilha, as práticas estéticas intervêm na distribuição geral dos modos de fazer e manifestam formas de inscrição do sentido da comunidade, com o qual “fazem política” (2000: 8).

A lâmina 44 da série *Desastres da guerra* (1810-1820), de Goya, revela a característica da gravura como suporte artístico que pode supor o referencial empírico da imagem representada; seu título é “Yo lo vi” (“Eu o vi”) e é seguida pela próxima lâmina que se intitula “Y esto también” (“E isto também”). Em outubro de 1808, Goya foi convidado pelo general José de Palafox y Melci para contemplar a destruição de Zaragoza, provocada pela luta contra as tropas francesas de Napoleão Bonaparte. A notícia sobre a estadia do pintor na cidade é certa, porém, não é possível responder à pergunta sobre quantas e quais das cenas horripilantes que compõem a série foram contempladas pessoalmente por ele. Somente abaixo das lâminas 44 e 45 Goya anota que estas sim teriam sido vistas com seus próprios olhos. Presenciadas ou não, as imagens que compõem a série configuram, na apreciação de Robert Hughes “os verdadeiros ancestrais de toda grande reportagem visual de guerra” (2007: 314), muito embora os *Desastres* não sejam “as primeiras imagens em série feitas por um artista para mostrar a guerra total contra uma população civil que resiste”. As primeiras, segundo ele, “menos detalhadas e com menor intensidade narrativa”, “datam de 1633 e são de autoria do gravurista francês Jacques Callot. São dezoito lâminas conhecidas como as ‘Misérias da guerra’, em que pequeninos soldados de Luís XIV são vistos fazendo coisas horrendas contra pequeninos huguenotes” (Hughes, 2007: 314). As gravuras de Goya, contudo, seriam superiores em sua densidade dramática, em sua variedade narrativa e em seu lancinante poder documental. A série *Desastres da guerra* é lida como reportagem e documento, como cobertura de acontecimentos e comprovação dos mesmos.

Em contraste com este ponto de vista, se registram informações interessantes a respeito da passagem de Goya por Zaragoza que indicam deslocamentos de tempo e espaço entre a “cobertura” dos eventos e sua elaboração estética. O diário de Lady Holland, mencionado por Hughes, por exemplo, comenta que vários desenhos feitos pelo pintor, rasgados e mutilados pelos sabres dos franceses vitoriosos, foram encontrados posteriormente numa casa destruída e outrora ocupada pelo general Palafox, ou seja, é provável que alguns dos primeiros registros visuais realizados por Goya *in loco* tenham

se perdido e que as imagens que são consideradas as gravuras dos *Desastres* tenham sido criadas depois de seu retorno a Madrid, recorrendo a suas lembranças.

O mais relevante me parece ser que Goya não haja publicado a série em vida e que seu filho Javier tenha vendido em 1853, um ano antes de sua morte, oitenta estampas dos *Desastres* para a Real Academia; publicadas por primeira vez somente em 1863, com o título de *Desastres da guerra*⁴¹. Essa primeira edição manipula o título da série, a ordem das estampas e seu número. A coleção completa compilada por Goya e enviada a Ceán Bermúdez, seu amigo historiador da arte, tinha o título de *Capricho* e o subtítulo dizia: *Consecuencias funestas de la guerra sangrienta en España contra Bonaparte y otros caprichos patéticos en 85 láminas* (Consequências funestas da guerra sangrenta na Espanha contra Bonaparte e outros caprichos patéticos em 85 lâminas); o total da série contava, portanto, com 85 gravuras e a primeira (e consagrada edição) recuperava apenas 82. A série provavelmente terminava, segundo pesquisadores, com o *Desastre* 69, em que um cadáver transmitia aos vivos a tenebrosa mensagem sobre a morte: *Nada. Así se llama* (Nada. Assim é o nome). Os editores dos *Desastres* amenizaram o ateísmo manifesto de Goya e alteraram o subtítulo para: *Nada. Ello dirá* (Nada. Isso dirá). Ou seja, o que essas informações indicam é que o registro histórico referencial passa por processos de edição, corte e montagem, que selecionam, escamoteiam e priorizam aspectos e modos de leitura. De este modo, se estabelecem importantes distanciamentos entre aquilo que Goya viu, o que registrou em suas imagens e o que chega aos espectadores ao longo do tempo como vestígio da história.

Em correspondência com a discussão sobre a gravura, a crônica se associa à reportagem desde seu nome (advindo de *chronos*) e em sua definição como gênero literário está ligada à escrita do tempo e ao registro e narrativa da história. Um cronista como Roberto Arlt, que exercitou o jornalismo entre 1928 e 1942, gabando-se de recolher a matéria de seus textos vagando pelas ruas de Buenos Aires –sua cidade– escreveu séries de reportagem com denúncias sobre situações sociais e políticas específicas (como as condições de hospitais, a falta de água em certas regiões, o abandono do espaço público etc.) e descreveu tipos sociais e modos de vida. Para ele, certamente a crônica era manifestação do “ter estado ali” e expressão textual de uma captura quase fotográfica dos acontecimentos. Entretanto, sua técnica de escritura, marcada pelo exagero e pela deformação grotesca, ficcionaliza o texto jornalístico, levado, por vezes ao limite do gênero. Arlt o torna quase indiscernível do conto, a través do deslocamento de um suposto realismo para povoá-lo de figuras tão inumanas quanto algumas que habitam os *Caprichos* de Goya.

Como o pintor, que fora em missão a Zaragoza para reconhecer os destroços da invasão napoleônica, Arlt é enviado à Espanha poucos meses antes do início da Guerra Civil, em 1936. Sobre o conjunto de crônicas escritas nessa viagem, David Viñas afirma que se trata de “postais mais que instantâneas” (1998: 8), que revelam o correspondente que carrega uma câmera fotográfica, muito mais do que o *flâneur* que antes vagava pela cidade e ouvia suas histórias para escrever suas *aguafuertes porteñas*. Desde o retorno da viagem, entusiasmado com os eventos mundiais, Arlt parece buscar um novo modo

⁴¹ Até 1937 não haveria outras edições.

de inserção no jornal *El Mundo*, mais voltado para a cobertura jornalística dos conflitos internacionais. Desde março de 1937, sua coluna passa a se chamar *Tiempos presentes* e dura apenas alguns meses como tal, alternando temas internacionais com assuntos locais. Como se a distância espacial não permitisse o registro cabal do “tempo presente”, posto que a notícia demorava em sua viagem e o cronista que a recebia não teria o benefício do “ter visto”, mas apenas o de imaginar aquilo que a narrativa contava a respeito dela; em outubro do mesmo ano, a coluna altera o nome mais uma vez e passa a se chamar *Al margen del cable*, título que mantém até julho de 1942, momento da morte de Arlt. O novo título evidencia que aquele que recebia as notícias se situava num território periférico e que a elas se acrescentaria uma marginalia: um conjunto de anotações pessoais.

Rose Corral comenta que o ponto de partida de Arlt nessa nova coluna são as notícias mundiais, em particular o angustiante cenário que preparava a Segunda grande Guerra. Contudo, o cronista as reconstrói e ficcionaliza em vários sentidos: interioriza o ponto de vista; introduz monólogos, diálogos entre atores políticos, com personagens históricos e ficcionais; dramatiza encontros, inventa situações e interlocutores para “dar corpo” literário ao que seria um simples canal informativo. Sendo assim, de acordo com Corral, o volume de crônicas de Arlt escritas durante esse período apresenta uma forte imbricação entre o cronista-repórter e o romancista, o que se manifesta nesses textos:

Existe una gran variedad de procedimientos formales para ‘narrar’ los sucesos. Las crónicas más literarias, en las que predomina el ejercicio imaginativo del escritor y su destreza estilística, son sin duda las más seductoras. El conjunto de crónicas que ahora se publican permite apreciar la amplitud y variedad de modos de la crónica en Arlt. Diversos rasgos de estilo, el recurso a imágenes metálicas y geométricas, la construcción de oraciones breves, nominales, para trazar o bosquejar con ágiles pinceladas una escena o una situación, llevan asimismo el sello inconfundible del novelista (2009:20).

Ao mesmo tempo, no dia 05 de Dezembro de 1938, uma crônica de Arlt recupera a leitura da Direção de Belas Artes de Barcelona, publicada no jornal *Illustrated London News*, sobre a impressão provocada pelas últimas edições das pinturas de Goya. A notícia que dá título à crônica (*Nueva edición de las pinturas de Goya*) se apresenta em três linhas na epígrafe. Dali em diante o texto cria um semblante de Goya e situa sua imagem em meio aos destroços de bombardeios. Arlt toma a imagem publicada na notícia do jornal inglês como ponto de partida do seu texto: trata-se da fotografia do busto de Goya criado por Julio Antonio que está em sua cidade natal: *Fuente de todos*. Ao contemplar a imagem, Arlt escreve:

Por una ironía del tiempo, que repite sus episodios, el busto de Goya, milagrosamente salvado de un bombardeo reciente, contempla pensativamente un edificio cuyos bloques de piedra ha desmoronado en una grisácea cascada la violencia de los explosivos que el autor de *Los desastres de la guerra* no conoció (2009: 348).

A cena não vista é reconstruída ficcionalmente e o busto se personifica como o Goya atemporal que observa estarecido –mais uma vez– a destruição de outra guerra que não teve oportunidade de vivenciar. Mas sua imagem monumental e sua memória

permanecem como vestígios, sobrevivências. Ao se perguntar sobre o que teria sobrado de *Fuente de todos*, o cronista imagina que nada, “nada além de cascalhos e cápsulas de bronze das cintas de metralhadoras, esparramadas pela grama” (Arlt, 2009: 348). O que sobrevive nesse cenário é a obra de Goya e, mais do que isso, a memória do pintor que se atualiza mediante a criação discursiva de um perfil de artista que o escritor Roberto Arlt destaca como capaz de renovar a pintura no século XIX espanhol e, ao mesmo tempo, de nutrir a literatura e as artes plásticas da modernidade portenha. Não é o Goya ilustrado, culto e pintor da corte que a Arlt interessa celebrar e sim sua figura “esquiva e demoníaca” e sua adoração à fealdade. No semblante criado por Arlt, este é Goya: “Es feo, y genial, y sorprendente como su propia obra. Una narizota aplastada y zafia; una boca de fauno que, de abrirse, puede abarcar toda la esferidad de una naranja; una mirada fría, dura y renegrida, y una frente tan soberbia como la cúpula de una catedral” (2009: 349). Assim, Goya se transforma em um personagem semelhante àqueles que aparecem nas imagens destacadas por Arlt, que dão a conhecer o homem como fera raivosa e que revelam os dejetos da Espanha:

Pintor, dibujante, aguafuertista, caricaturista, escapa a la clasificación mediante un pacto con la madre Misericordia, y él, antes que nadie, descubrirá la España Negra en sus ‘Diversiones de España’, rondas catongas del populacho y los toros, ballets arlequinescos y grotescos, con diestros descamisados, con torazos que tienen las pezuñas enredadas en tripas de cristianos y moretes (2009: 349).

Paralelamente, a crônica de Arlt cria uma imagem de Goya e de sua obra que se fará presente na criação do personagem-escritor sobre si mesmo e que se desdobrará em seus textos. Arlt, como Goya, será um trapeiro que recolhe os resíduos de Buenos Aires e sua escritura estará marcada pela deformação e pelo sarcasmo que caracterizam o grotesco nas imagens *goyescas*. Assim como a arte de Goya manifesta uma vívida crítica ao liberalismo com o qual pactuara e cujos contraditórios processos de instauração o levam ao espanto e à loucura, a escritura de Arlt expressa o paradoxal encanto e desencanto com a modernidade.

As imagens que Arlt destaca em Goya e as que reinventa textualmente seriam aquilo que Carl Einstein chama, ao analisar a obra de Georges Braque, de imagem-combate: não aquelas que integram uma concepção de mundo dada e sim aquelas que a destroem e superam⁴². Em seu momento, Goya subverteu as hierarquias da representação, deslocou-se do interior e dos retratos da corte para as ruas e seus personagens, ampliou o espaço de criação da pintura de gabinete para a gravura de fácil reprodução e maior alcance. Esses mesmos questionamentos sobre “quem representar” e “para quem representar” ganham destaque na Buenos Aires moderna, quando escritores como Arlt e artistas como os do grupo de *Artistas del Pueblo* consideravam que as figuras urbanas marginais deveriam ser o destaque de suas manifestações estéticas, de modo que davam lugar a maltrapilhos, prostitutas e delinquentes que exibiam os cenários degradados da cidade que se modernizava nas primeiras décadas do século XX.

⁴² “El problema esencial reside para nosotros en esto: cómo la obra de arte se deja integrar en una concepción del mundo dada, y en qué medida ella la destruye o la supera” (C. Einstein, *Georges Braque*, Apud Didi-Huberman, 2011: 251).

Neste sentido, Adolfo Bellocq, um dos *Artistas del pueblo*, conta em suas memórias de 1961 que a rua, o porto, as fábricas e as moradias populares foram a “escola de arte do grupo”. Ele afirma ainda que diversas obras concebidas por membros do grupo –como Facio Hebequer, Abraham Vigo, José Arato e Agustín Riganelli– se originaram, por exemplo, em uma antiga fábrica de sabão abandonada que estava habitada desde o forno até as cocheiras de cavalos por famílias desamparadas e onde os artistas se instalaram e encontraram seus modelos mais característicos e econômicos. Segundo Bellocq, aquele ambiente era um “diabólico sabá monstruoso que superava em muito as favelas de hoje” (1977: 140). Como nos cenários de Goya, essa fábrica aparece como a sobrevivência de uma espécie de ritual satânico promovido por condições inumanas de vida que a modernidade supostamente eliminaria.

Em meio ao realismo manifesto, Bellocq cria uma série intitulada *Proverbios* (1926), onde dramatiza em técnica mista de água-forte e água-tinta cenas que inventa a partir da filosofia proverbial. É uma série de 10 provérbios que configura certa singularidade temática no conjunto de sua obra e observa-se nela uma suspensão da referência espaço-temporal. Nesta perspectiva, a Buenos Aires dos anos 1920-30 desaparece para dar lugar a estranhas cidades em eras geológicas desconhecidas e os tipos urbanos dão lugar a seres monstruosos: porcos gigantes com extremidades humanas, vampiros com corpos esqueléticos, aves hermafroditas com traços humanoides. Os seres diabólicos que aparecem nessas gravuras se desprendem do contexto histórico e social específico de Bellocq e nos remetem a um repertório de obras de arte que remontam não apenas a Goya e seus híbridos de homens e animais, mas também a obras do século XV e XVI, como o *Altar dos padres da Igreja* (1485), de Michael Pacher, em cujas folhas fechadas encontram-se cenas da vida de San Wolfgang, povoadas de encarnações infernais; ou as *Tentações de Santo Antônio*, no *Retábulo de Isenheim* de Matías Grünewald, cena repleta de figuras diabólicas.

Ao mesmo tempo, em *Ojos que no ven corazón que no siente* (O que os olhos não veem o coração não sente), as cenas de mutilação não parecem impossíveis para quem tem memória dos *Desastres da guerra* de Goya; ainda que os protagonistas da ação que escapam a uma identificação humana promovam a suspensão da verossimilhança. Nesse caso, a questão não seria a “que objeto empiricamente real do passado se refere” a imagem, mas sim a que construção simbólica nos remete. O deslocamento provocado pela pergunta de Linda Hutcheon, ou seja, a passagem da questão: “a que objeto empiricamente real do passado se refere a linguagem da história? “, para as perguntas: “a que contexto discursivo poderia pertencer essa linguagem? “ e “a que textualizações anteriores precisamos nos referir?” (1991: 157-158), nos faz pensar que a memória é a principal contribuição da consciência individual para a percepção, e que o provérbio dramatizado por Bellocq ativa a memória não apenas de toda e qualquer guerra experimentada pelo espectador ou que dela tenha notícia, mas de um sem número de representações culturais que configuram realidades e que se tornam os vestígios através dos quais conhecemos o passado e reproduzimos as consabidas versões do real.

A iconografia do cristianismo está repleta de corporificações do mal, de apresentações de cenas bíblicas de verificação impossível, porém inquestionáveis, em que o bem enfrenta o mal, até o dia do Julgamento final. No Apocalipse de São João Evangelista,

por exemplo, o horror e a salvação aparecem no mesmo espaço e tempo, onde se dá o encontro de Deus com o Diabo e a metamorfose de um no outro, momento em que surge “Gerião”, um ser monstruoso que resulta do amálgama da suprema bondade com a mais temível maldade⁴³. O perigo da invasão do homem –imagem e semelhança de Deus– pela besta é latente no imaginário que funda a História ocidental cristã. O passado, tal qual o conhecemos por suas representações culturais, é bélico, marcado pela guerra entre os polos opostos do bem e do mal.

As descrições plásticas, em texto, imagem ou movimento, que expõem guerras acontecidas também se realizam a través de imagens sobreviventes que trazem latentes a memória de conflitos reais ou imaginários que fundam as narrativas da História. Segundo Robert Hughes, Goya tinha mais de sessenta anos quando se desenrolou na Espanha a guerra contra Napoleão (1808-1814). Sendo assim, ele estaria “muito velho para correspondente de guerra e muito surdo para ouvir um tiro”; porém “não importa que nem tudo, ou até muito pouco do que está ilustrado nos *Desastres*, tenha acontecido diante dos olhos de Goya”, pois ele teria sido “o artista que inventou uma espécie de ilusão a serviço da verdade: a ilusão de estar presente quando coisas horrendas acontecem” (Hughes, 2007: 322). A possibilidade de criar essa ilusão de ter estado presente e guardar a memória de um passado que seguiria se atualizando nessa imagem também se deve à iconografia religiosa. Hughes articula três gravuras da série *Desastres* [*Con razón o sin ella* (lâmina 2), *Y no hay remedio* (lâmina 15) e *No se puede mirar* (lâmina 26)] ao óleo *El Tres de Mayo de 1808 en Madrid o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (1814), e afirma que “Goya não viu aquilo acontecer. Mas imaginou-o de maneira tão poderosa, nutrindo-se de um depósito tão rico de imagens mais antigas [...] que o conteúdo de seu pronunciamento [...] é o protótipo de todas as visões modernas da guerra” (2007: 373-374). Deste modo, o não visto, pautado em relatos e imagens prévias, se torna a grande representação simbólica do fato histórico: a imaginação que cria memória. Na análise de Hughes, uma fonte possível para *El Tres de Mayo* é uma estampa devocional de um artista desconhecido mostrando a execução, em Murviedo, de cinco monges valencianos pelos soldados de Napoleão, em 1812. Em ambas imagens, o personagem central do quadro é um mártir do povo, em posição de homem crucificado: na primeira estampa, os homens ajoelhados são monges e na segunda patriotas. A posição do corpo morto estendido no canto esquerdo inferior da tela também se repete, bem como os quatro homens que estão em volta daquele que veste camisa branca e abre os braços num gesto de crucificação. Este patriota-trabalhador, imagem e semelhança de Cristo, traz as marcas do *stigmata*, os ferimentos dos pregos nas mãos de Jesus, na mão direita (2007: 368-369).

⁴³ Uma das representações das cenas do apocalipse, de Gustave Doré, é feita a partir da leitura do *Inferno*, de Dante; trata-se de uma imagem que se faz da perspectiva que Dante tem da metamorfose de Deus no Diabo ou do Diabo em Deus, narrada na seguinte passagem: “Como se feitos de aquecida cera, mesclavam-se trocando o colorido, e nenhum persistiu como antes era. [...] suas cabeças, em tal contradança, formavam uma só, e amalgamados, iam rosto e focinho, sem tardança. Quatro braços em dois vi conformados, e coxas, gâmbias, joelhos, peito e baço, assumindo aleijões nunca encontrados. Do jeito antigo não ficara traço, nem aos dois juntos, nem a um só, a imagem lembrava, indo dali, monstruosa, a passo” (Imagem de: Gerião, Dante Alighieri (1265-1321). *Inferno*, XVII, 7-27 *Apud* Eco, 2007: 86).

Com referência em um elemento da imagem criada por Goya –a lanterna cúbica que ilumina a cena da execução– Hughes recupera alguns quadros que teriam se inspirado no “Três de Maio”, como o *Guernica* de Picasso (1937), em que uma lâmpada enxerga com olhos bem abertos e desde cima os destroços de outro massacre provocado durante a Guerra Civil Espanhola –aquela mesma contada por Arlt a partir da imagem do busto de Goya. Pareceria então que nos movemos em uma história espiralar em que sobressaem os pontos de encontro e repetição. Como afirmava Walter Benjamin (1994: 226) na década de 1940: “o assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável”. Além do mais, o “ainda” pressupõe que haveria um “após” em que o passado deixaria de se repetir como fora, porém, esse tempo não chega.

Recentemente, em 2014, o bailarino Josué Ullate apresentou uma performance de dança em frente ao *Guernica*, no Museu Reina Sofía, em Madri. A coreografia intitulada *Quiebro* integrou uma série idealizada por Margaret Jova: os *Asaltos de danza*, cujo intuito era apresentar “coreografias cápsula” pensadas para espaços não convencionais –a rua, estações de trem e de metrô, museus– e realizadas sem aviso prévio aos espectadores. *Quiebro* não foi elaborada para ser encenada com o *Guernica* como cenário; foi um evento casual que promoveu esse encontro. A dança adquire novas significações ao ser sobreposta a esse “operador temporal de sobrevivências” que é a imagem. A memória da guerra –dessa em particular e de qualquer uma delas– se incorpora aos gestos do bailarino que se faz arquivo vivo da violência contida na história e experimentada de modo singular por cada espectador.

Em 1921, em um ensaio sobre a dança, Paul Valéry provoca reflexões sobre essa arte e a representação, a partir do diálogo que cria entre Erixímaco, Fedro e Sócrates. Nesse estudo, os filósofos observam encantados as bailarinas e se perguntam sobre a dança. Fedro insiste em querer que ela represente alguma coisa e Sócrates lhe responde que não representa “coisa nenhuma”, “mas qualquer coisa” (Valéry, 2005: 44). Em correspondência, embora a dança de Ullate não represente cenas de guerra, a sobreposição de seu corpo ao *Guernica* faz com que a memória latente da guerra volte a pulsar.

A gravura de Goya que integra a série dos *desastres* e deixa a imagem como sobrevivência das invasões napoleônicas à Espanha; a crônica de Arlt sobre os destroços da guerra civil espanhola e a memória do pintor no cenário em ruínas; a gravura de Bellocq que traz à memória as cenas goyescas que persistem na vida da cidade moderna; a performance de dança de Ullate que reabre o *Guernica* de Picasso e o episódio de destruição vivenciado por seus moradores em 1937 e experimentado de modo deslocado no tempo e no espaço pelos corpos do artista e seus espectadores; todos os diversos exemplos aqui comparados permitem tecer elos de articulação em que a guerra e os conflitos se evidenciam como repetição e revelam a falência do discurso do progresso, que segue sendo adiado para um futuro no qual nunca se chega a uma pretensa condição de plenitude da liberdade, civilidade ou racionalidade do homem.

Na mesma perspectiva, as aspas apontadas por Benjamin ao expressar o assombro diante de episódios que “ainda” aconteciam no século XX dizem respeito a sua crítica ao

discurso do progresso, que se configura desde os escritos de *Rua de mão única* (1923-26) em que anuncia uma “premonição histórica das ameaças do progresso”, como diz Michael Löwy em seu ensaio sobre o conceito de história de Walter Benjamin (Löwy, 2005: 22). Segundo Löwy, Benjamin questiona a “ilusão do progresso linear” manifesta em concepções evolucionistas e positivistas do movimento histórico, presentes também na esquerda europeia⁴⁴ com a qual dialoga nas primeiras décadas do século XX. A posição relativamente isolada de Benjamin em quanto à inoperância da noção de progresso ecoa em Horkheimer, que assegura, em *O Estado autoritário* (1942), que “a transformação radical da sociedade, o fim da exploração, ‘não são uma aceleração do progresso, mas um salto para fora do progresso’” (*Apud* Löwy, 2005: 99).

Em direção contrária à confiança no movimento linear do progresso humano como promotor dos avanços técnicos da modernidade industrial e capitalista ou como portador das esperanças revolucionárias de parte da esquerda, Benjamin irá associá-lo à catástrofe. Neste sentido, em “Parque central” (1938), o filósofo afirma: “É preciso basear o conceito de progresso na ideia de catástrofe. Se as coisas continuarem a ‘caminhar assim, será a catástrofe’” (Benjamin *Apud* Löwy, 2005: 90). E acrescenta, em seguida: “O pensamento de Strindberg: o inferno não é o que nos espera – *mas esta vida aqui*” (Benjamin *Apud* Löwy, 2005: 90). A partir dessas assertivas, o crítico Michael Löwy (2005: 90) declara que, para Benjamin, “a quintessência do inferno é a eterna repetição do mesmo”; como no mito de Sísifo, condenado a subir uma montanha carregando uma pedra que insistiria eternamente em voltar a rolar para baixo, obrigando-o a repetir eternamente a subida; ou no mito de Tântalo, condenado à eterna insatisfação. Em paralelo, a sociedade moderna, dominada pela mercadoria, estaria submetida à repetição, ao “sempre igual” disfarçado em moda. Modernidade, progresso, repetição e catástrofe aparecem associados a uma noção do tempo cíclico, em contraposição ao linear e evolutivo. De acordo com esse ponto de vista, não há superação da barbárie, apenas reinvenção de seus modos.

Como exemplo paradigmático, a dança de Ullate diante do *Guernica* suspende a fixidez do tempo gravado na imagem e incorpora o presente evanescente do encontro, o “instante-já” que se perde no momento em que é pronunciado. Como dança, os sentidos da guerra se deslocam no espaço e se fazem sentir como vestígios marcados no corpo, como memórias latentes, atualizadas de forma inativa ou potencial. Como assegura Alain Badiou, “A dança é o que suspende o tempo no espaço” e isso a torna singular em relação à crônica ou à gravura, pois, “a partir do momento em que há texto, a partir do momento em que foi dado o nome, a exigência é do tempo, e não do espaço” (2002: 84, 86), ou seja, há nelas a impressão da palavra e da imagem que se fixam em um tempo e lugar, muito embora sejam relidos e resignificados a cada novo encontro com o leitor. Paradoxalmente, entretanto, Badiou nos fará pensar que justamente por ser uma “arte absolutamente efêmera, já que desaparece assim que ocorre”, é aquela que “detém a maior carga de eternidade”, pois “não há outro meio de conservar o que desaparece senão conservá-lo eternamente” (2002: 92). Ao contrário da matéria perecível do jornal, do objeto com tempo de duração determinado, a dança permanece como memória de gestos e movimentos que passaram, mas não deixaram de acontecer.

⁴⁴ II e III Internacional Comunistas.

Referencias bibliográficas

- Arlt, R. (2009). *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1998). *Obras. Aguafuertes*. Tomo II. Buenos Aires: Losada.
- Badiou, A. (2002). “A dança como metáfora do pensamento”. Em: Alain Badiou. *Pequeno manual de inestética* (pp. 79-96). Traducción de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade.
- Bellocq, A. (1977). “Las Memorias”. Em: Francisco Corti. *Vida y obra de Adolfo Bellocq* (pp. 123-152). Buenos Aires: Tiempo de Cultura.
- Benjamin, W. (1994). “Sobre o conceito de história”. Em: Walter Benjamin. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política* (pp. 222-234). Traducción de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.
- Corral, J. (2009). “‘Un argentino piensa en Europa’: Roberto Arlt en sus últimas crónicas”. Em: Roberto Arlt. *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942* (pp. 13-35). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Eco, U. (2007). *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record.
- Hipona, A. (2011). *Qué es el tiempo*. Edición bilingüe y traducción de Agustín Corti. Madrid: Trotta.
- Hughes, R. (2007). *Goya*. Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- Lezama Lima, J. (1988). *A expressão americana*. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense.
- Paas-Zeidler, S. (1980). *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Reproducción completa de las cuatro series. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- Löwy, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira C. Brant. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- Rancière, J. (2000). *A partilha do sensível. Estética e Política*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34/EXO experimental.

Valéry, P. (2005). *A alma e a dança e outros diálogos*. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago.

Viñas, D. (1998). “Las ‘Aguafuertes’ como autobiografismo y colección”. Em: Roberto Arlt. *Obras. Aguafuertes* (pp. 7-32). Tomo II. Buenos Aires: Losada.

Arte y memoria: reflexiones Sobre Presentismo y acción en dos obras colombianas de arte contemporáneo

Carolina Urbano Guzmán
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Plegaria Muda y *Magdalenas por el Cauca* son dos obras de arte contemporáneo que tratan el tema de la violencia en Colombia. La primera de ellas constituye un homenaje a las víctimas de ejecuciones extrajudiciales; la segunda utiliza el río Cauca como símbolo de una gran fosa común a donde van a parar crímenes que quedan en la impunidad, entre ellos, los del conflicto armado colombiano. Esta forma de visibilizar a las víctimas hace que el arte participe del proceso de construcción de memoria de un pueblo. No obstante, dicha participación muestra una paradoja: la de un arte efímero por definición, y la necesidad de volver al pasado para asumir la responsabilidad y contribuir a que los símbolos del horror no se repitan. En este artículo se pretende dar cuenta de cómo estas obras son un ejemplo de la manera en que el hombre contemporáneo piensa el tiempo, es decir, la articulación del pasado, el presente y el futuro, privilegiando el segundo de ellos sobre los demás. Desde esta perspectiva, identificamos en las obras de arte los motivos por los cuales estas privilegian el presente y la acción en las formas de expresión que utilizan, puesto que el énfasis de su quehacer no radica en la obra como objeto, ni en su registro, sino en la acción, lo cual nos hace pensar en un predominio de la acción sobre el discurso.

Palabras clave: presentismo, giro subjetivo, testimonio, memoria, acción.

Resumo

Plegaria Muda e *Magdalenas por el Cauca* são duas obras de arte contemporâneo que abordam o assunto da violência na Colômbia. O primeiro caso, trata-se de uma homenagem às vítimas das execuções extrajudiciais, no segundo, utiliza-se o rio Cauca como símbolo de uma enorme vala comum de crimes que acabam sendo impunes, entre eles, vítimas do conflito armado colombiano. Essa forma de tornar visíveis as vítimas faz com que a arte participe do processo de construção de memória de um povo. Porém, essa participação evidencia um paradoxo: a de uma arte efêmera por definição, e a necessidade de assumir a responsabilidade pelo passado e contribuir para

que os símbolos do horror não aconteçam de novo. Nesse ensaio se pretende mostrar como aquele paradoxo representa a maneira do homem contemporâneo pensar o tempo, ou seja, a articulação do passado, o presente e o futuro, privilegiando o presente acima dos demais. A partir dessa perspectiva, identificamos nas obras de arte os motivos pelos quais se privilegia o presente e a ação, na medida em que a sua ênfase não se foca na obra como objeto (que torna-na museável), nem no seu registro, mas na ação, o que nos faz pensar no seu predomínio sobre o discurso.

Palavras chave: presentismo, giro subjetivo, testemunha, memória, ação.

Existen dos maneras de entender la relación entre arte y política: una, que vamos a llamar de sentido común, en cuanto a las intenciones explícitas de los artistas por un arte que reflexiona ante problemáticas sociales y políticas; otra, de corte epistemológica, que entiende tales conceptos como lenguajes que dan cuenta de diferentes formas de conocer el mundo. En la modernidad, la estética estaba separada de la política; no obstante, los filósofos contemporáneos que siguen la línea de Nietzsche y Marx rompen con esta disyuntiva. El filósofo francés Jaques Rancière (1996, 2014) es uno de ellos. Discípulo de Althusser, se separa de su maestro para desarrollar una propuesta política en donde lo político, lo ético y lo estético están unidos. Mencionamos aquí a Rancière porque nos interesa tomar de su pensamiento la base ontológica de la que parte su estética: lo social. Lo sensible entendido como algo que es posible por móviles que surgen de las necesidades y acciones de una sociedad en un contexto específico, y no de aspectos internos al sujeto. De ahí que las etapas de la historia del arte se dividen de acuerdo con regímenes que corresponden a rupturas en los modos de pensar y visibilizar el arte que coinciden con momentos históricos igualmente de ruptura⁴⁵.

El régimen estético, por ejemplo, empieza en el siglo XVIII con el desarrollo de la novela realista y en paralelo con la Revolución Francesa. Este régimen artístico, en cuanto superación de un arte representativo, nos permite entender mejor que la revolución artística de las vanguardias de principios del siglo XX, y en adelante, tenga entre sus principales características la preocupación por la función social del arte y de los artistas (Marchán, 2012). La revolución artística que se llevó a cabo entonces se debe mucho menos al genio artístico (Kant), que al impacto que causó el período de entreguerras en los artistas del momento. A partir de ahí el arte, y en especial el arte conceptual (performance, instalaciones, etc.) parece ser un medio de expresión adecuado para enlazar la relación arte y política. Así lo manifiestan los autores de las obras que aquí analizamos: Doris Salcedo (*Plegaria Muda*) y Gabriel Posada y Yorlady Ruíz (*Magdalenas por el Cauca*), quienes reconocen abiertamente que su arte es político. Las obras mencionadas reflexionan alrededor de problemas sociales críticos de la realidad colombiana: las ejecuciones extrajudiciales que se conocen como “falsos positivos” es el tema que mueve la obra de Salcedo, mientras que la indagación por la suerte de los desaparecidos en torno al río como macabro símbolo de una fosa común donde vierten cuerpos que han

⁴⁵ No por esto ha de entenderse como una estética historicista. Su concepto de lo social es mucho más amplio y es uno de los aspectos en los que se separa de Althusser.

sido asesinados en completa impunidad da como resultado la impresionante obra de *Magdalenas por el Cauca*. La obra original consiste en el recorrido por el río Cauca de enormes balsas con retratos de mujeres que tienen familiares desaparecidos en el conflicto armado colombiano. Como obras que pertenecen al arte conceptual son esencialmente efímeras, ya que no hay mesas ni balsas que veamos exhibidas como objetos artísticos en algún museo. Existe un registro fotográfico y/o de video que nos narran lo ocurrido en el momento en que se realizaron. En el acto de grabar, de documentar estas obras, se supone se pierde algo de ese carácter efímero, a pesar de que la obra como tal haya desaparecido. Sin embargo, en esta información que queda, hay muchos elementos que entrecruzan el arte con otros quehaceres y disciplinas. Es cierto que todos estos datos permiten una mejor comprensión de la obra, pero más allá de eso, nos muestran que el proceso de elaboración y el impacto sobre el público también hacen parte de esta, dotándola de mayor sentido y conectándola con actividades distintas a las puramente artísticas. Salcedo trabajó más de dos años en *Plegaria Muda* y *Magdalenas por el Cauca* pudo salir a la luz gracias a que los artistas obtuvieron una residencia artística por parte del Ministerio de Cultura para su ejecución. Es decir, tuvieron un período de investigación que va desde el estudio de materiales y técnicas para que la idea sea viable, hasta el estudio del conflicto social que están tratando. En este largo proceso de la obra que incluye el antes y después de haberse presentado a un público, la documentación que va surgiendo (testimonios, fotografías, videos, etc.) habla de la realidad de las víctimas y de sus familiares.

Estas obras, además de pertenecer al arte, se involucran con acciones que conciernen a la construcción de memoria de una sociedad, toda vez que visibiliza y realiza acciones directas con la población relacionada directa o indirectamente con el problema que enfrentan. En Colombia, el auge de la memoria tiene su inicio con la desmovilización de los paramilitares con la que comienza un proceso de justicia transicional, la aparición de la Ley de Justicia y Paz, Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, que dan lugar a la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, así como al Grupo de Memoria Histórica. No obstante, según Perdomo: “Si bien el tema de las víctimas y sus memorias adquiere mayor visibilidad bajo estos escenarios, las iniciativas memoriales emprendidas por parte de familiares, organizaciones de víctimas y organismos de derechos humanos ya venían de tiempo atrás” (2015: 24). Esto se debe a los múltiples conflictos que giran alrededor del tema de la violencia, puesto que la población civil ha sido blanco de tres ejércitos: el Ejército Nacional, la guerrilla y los paramilitares.

Plegaria Muda se expone por primera vez en Colombia en el año 2014, para poner de nuevo en el tapete la brutalidad de los crímenes cometidos por el ejército (“falsos positivos”) entre los años 2003 a 2008. En el caso de *Magdalenas por el Cauca*, esta es un intento simbólico de recuperar los nombres y rostros de los desaparecidos. En ambos casos se trata de problemas que no han sido resueltos y en su mayoría han quedado en la impunidad. La relación entre arte y memoria resulta evidente. Sin embargo, tal relación expone una paradoja: el arte conceptual, esencialmente efímero, se inserta en la preocupación del hombre contemporáneo por el pasado, por escudriñar su verdad y asumir cierta responsabilidad.

No obstante, el propósito de este artículo no es resolver dicha paradoja, sino exponerla a la luz de paradojas similares que historiadores y críticos tales como Huyssen (2002) y

Hartog (2007) encuentran en la manera como el hombre contemporáneo asume la relación entre el pasado, el presente y el futuro. Para ello, debemos indagar primero sobre la relación entre arte y memoria, para lo cual tomamos la tesis de Sarlo en *Tiempo pasado* (2005) sobre cómo el “giro subjetivo” es el que da entrada libre al arte por la historia y la memoria. En un segundo momento, se trabaja con la paradoja que enfrenta la condición misma de estar en la época dorada de la memoria, el “boom” de la memoria, en palabras de Huyssen. La necesidad de “musealizar” el mundo contrasta con una época en que los cambios tecnológicos permiten una acumulación y expansión de información en el menor tiempo posible, es decir, a una velocidad tan abrumadora que pone en entredicho la posibilidad de que algo quede para ser recordado. No obstante, es la tecnología en su capacidad abarcativa la que fortalece la construcción de la memoria.

Las obras aquí mencionadas, como representaciones del arte contemporáneo en general, comparten, o son un reflejo de todas esas preocupaciones que nuestra época y nuestra sociedad manifiestan en torno al tiempo. Nuevamente, estamos ante una perspectiva social del arte, para seguir con los supuestos de Rancière. Es decir, el arte como un producto social. Así mismo, como resultado de la dinámica social es la relación que las sociedades generan con respecto al tiempo (relación entre pasado, presente, futuro) de acuerdo a los regímenes de historicidad de Francois Hartog. Este historiador francés coincide con la paradoja de Huyssen entre lo efímero y durable de la memoria; sin embargo, podemos comprenderla a través de la noción de tiempo. Toda época privilegia uno de los tiempos sobre los demás, el régimen que nos rige actualmente privilegia el presente. Según Hartog, estamos en un tiempo presentista, la velocidad con que la tecnología moviliza la información hace que los tiempos permanezcan muy poco en su condición, quizás por eso la acción toma importancia, porque es lo más significativo de ese breve momento que llamamos presente. Permanece en cuanto experiencia. Por esto, después de analizar los elementos que constituyen las obras en cuestión, encontramos que estas evidencian que el arte conceptual puede entenderse como presentista, y como tal, el énfasis de su quehacer no radica en la obra como objeto, ni en su registro, sino en la acción.

El carácter performático de los símbolos que el arte conceptual ofrece, es menos ambicioso que el del arte monumental. Por eso, ante la renuncia de permanecer como objeto, es interesante pensar que hay un desplazamiento del poder de la acción sobre el poder del discurso.

1. Las obras

La artista Doris Salcedo volvió a Colombia en el año 2008, fecha en la que empezaron las denuncias por los falsos positivos, nombre con el que se designa la ejecuciones extrajudiciales en manos de militares que manipulaban la escena para hacerlos pasar como guerrilleros. Estos crímenes que según Philip Alston, relator de la ONU: “fueron llevados a cabo de una manera más o menos sistemática por una cantidad significativa de elementos del Ejército y son un crimen de Estado” (2009), impactaron a la artista, quien asoció la brutalidad de estos asesinatos con lo que ocurrían de los enfrentamientos entre pandillas en Los Ángeles. Así nace la obra *Plegaria muda*, una instalación conformada por un conjunto de más de cien pares de mesas seriadas que semejan ataúdes

y de las cuales, a pesar de estar confinadas en una sala de museo o galería, empieza a nacer hierba, como un milagro de la vida que se abre paso a pesar de las condiciones adversas. La obra nombra a todos esos ausentes y el duelo que tales muertes representan. Salcedo estuvo meses en contacto con las madres y familiares de las víctimas y compartió con ellos el dolor del proceso de duelo, a partir de lo cual escribe:

La muerte de cada joven genera una ausencia y cada ausencia demanda una responsabilidad con respecto a los ausentes, ya que su única posibilidad de existir es dentro de nosotros, en el proceso mismo de la elaboración del duelo. “Plegaria Muda” es un intento de elaboración de dicho duelo, un espacio demarcado por el límite radical que impone la muerte. Un espacio fuera de la vida, un lugar aparte, que recuerda a nuestros muertos (Semana, 2014).

La obra de Salcedo es sobrecogedora, especialmente porque enfrenta los dos grandes opuestos: la vida y la muerte, el ambiente lúgubre y cerrado de las mesas seriadas y superpuestas que las anula como objeto y la vida que brota de ellas. Este elemento esperanzador es muy telúrico y parece unido a las fuerzas de la naturaleza: a pesar de que las condiciones destructivas se impongan, la vida se abre paso y surge una nueva posibilidad. Esta fuerza de la naturaleza que toma protagonismo sobre el objeto más visible, que en este caso son las mesas, es similar al que aparece en *Magdalenas por el Cauca*, aunque sean obras completamente diferentes.

En *Magdalenas por el Cauca* es el río el que se encarga de nombrar las vidas que desaparecen en sus caudales. La obra es mucho más compleja en el sentido de que es un proyecto que se extiende en el tiempo, que conforma varias obras y técnicas artísticas, para constituirse en un colectivo que todavía se encuentra activo. La obra inicial consiste en un conjunto de balsas de guadua que llevan los retratos de mujeres que han sufrido el dolor de familiares desaparecidos. Las mujeres representadas por la figura de María Magdalena, cuyo nombre nos lleva a otra relación con el río. El río Magdalena y el río Cauca son los afluentes más importantes de Colombia. La obra pertenece al *Land Art* porque transforma el paisaje con una “exposición-procesión” que navega por las aguas del río Cauca. Para ello se escogió el diez por ciento de su longitud, en un trayecto que va desde el municipio de Cartago, Valle, hasta el corregimiento de Beltrán, en Marsella, Risaralda, pasando por los municipios de Ansermanuevo, Balboa, Pereira, La Virginia, Belalcázar y sus respectivos corregimientos. En palabras de los artistas:

La exposición partió desde el puente Anacaro en la población de Cartago (Valle) siguiendo el rumbo incierto que toman tantos desaparecidos de nuestro país. Fue una exposición-procesión lenta y conmovedora como una oración en el vacío. Las obras fueron acompañadas por balseros hasta la Virginia (Risaralda) y allí, nostálgicamente, las abandonamos. El cauce del río hizo de ellas un destino que hoy desconocemos (s.f).

Como toda obra que se realiza en lugares no convencionales, *Magdalenas por el Cauca* tiene un largo historial de experiencias sobre el impacto en los habitantes que viven cerca al río y los testimonios que pueden contar de él. El río se ha convertido en un silencioso cementerio que bien puede ser el símbolo macabro de la impunidad y el olvido. Al respecto del *performance* realizado por Yorlady Ruíz, la artista relata esta experiencia:

No se me borra de la memoria el testimonio de los habitantes de Beltrán donde me contaron que cerca de los días en que yo había estado en el famoso remanso de su vereda, estuvo el cadáver de una mujer con un tiro en la cabeza flotando durante tres días. En mes y medio que recorrí el tramo entre la Virginia y Beltrán (Risaralda) se testimonian 15 cadáveres vistos por las aguas del Cauca y “eso que de noche no vemos nada” me decían (s.f.).

A diferencia de *Plegaria Muda*, *Magdalenas por el Cauca* no parece tener un elemento esperanzador que no sea aquel que sobreviene a la denuncia, a la movilización de la población tras el paso de la obra por el público que la percibe, a la visibilización de las víctimas y sus familias. *Magdalenas por el Cauca*, de otro lado, bien puede aportar información valiosa sobre el problema de los desaparecidos en casos muy puntuales como la masacre de Trujillo en el Valle del Cauca⁴⁶, una de las tantas masacres perpetradas por los paramilitares, puesto que el colectivo tuvo un gran acompañamiento de la Asociación de Familias Víctimas de la Masacre de Trujillo (AFAVIT). Para la obra dedicada a este hecho monstruoso (Figura 1: Obra 3 “Mujer cruz”) el colectivo incluyó a otros artistas. En palabras de Ruíz:

La poesía ha sido parte fundamental en mi percepción del mundo y existe un poeta no muy lejano a la orilla del Cauca, en Tuluá, llamado Omar Ortiz; de él junté la imagen poética del poema “Héctor Fabio Díaz”, con la imagen fotográfica que Jesús Abad Colorado realizó para el libro *Trujillo una tragedia que no cesa*, donde una mujer de Trujillo lleva la foto de un ser querido (s.f.) (Figura 2: Obra 9 “Poema”).

El poema al que hace alusión Ruíz también contiene el drama de los desaparecidos y aparece en el libro *Diario de los seres anónimos* (2002) del poeta Omar Ortiz. Un libro que reconstruye historias a partir de nombres reales de esos “seres anónimos” que también hacen la Historia, a pesar de que no aparezcan en ella. Aquí el poema:

Héctor Fabio Díaz

Llevo encima el traje azul, la corbata naranja,
la camisa que tanto gusta a Margarita,
la del 301,
los zapatos negros recién lustrados, una pinta
de hombre,
como dijo mi madre después del beso ritual
de despedida.

En la Kodak me tomaron la foto
para la solicitud de empleo.

Pero de pronto me empujaron a un auto,
me pusieron dos armas en la cabeza y acabé
tirado en una pocilga
donde me preguntaban por gente desconocida.

No señor, decía y me pegaban.

⁴⁶ Se conoce por Masacre de Trujillo una secuencia de asesinatos en manos de los paramilitares, ocurridos en el municipio de Trujillo en un período que va de 1987 a 1994.

Sí señor, respondía, e igual me pegaban. Duro,
lo hacían, como si no tuviera carne, ni huesos,
ni sangre, ni alma.

Ya no tengo traje azul, ni corbata naranja,
ni puedo abrazar a Margarita.

Ahora soy una desteñida foto que mi madre
lleva a cuestras en plazas y desfiles.

Como el destino de las balsas en el río Cauca, la obra de Ruíz y Posada fue tomando diferentes rumbos de acuerdo a su interacción con el público y con las familias de las víctimas, muchos de ellos con historias que bien pueden develar el silencio del río. El resultado a través del arte va más allá del aporte a la memoria y los archivos sobre el tema. De acuerdo con Martínez (2013), dada la naturaleza del arte, este posibilita diferentes significados y posibilidades interpretativas y no una única mirada, o una mirada hegemónica. Esto es importante porque nos recuerda que este tipo de arte rebasa sus propios límites para penetrar otras esferas de la vida social del hombre. Tal como señala Perdomo (2015: 26): “el arte, además de testimonio y archivo de memorias, también puede ser concebido como otra de las formas en las que las víctimas devienen en sujetos políticos”. En el exhaustivo artículo sobre *Magdalenas por el Cauca*, Perdomo señala, quizás, una de las derivaciones más importantes del arte sobre el tema de la violencia, pues a través de este se logra una visibilización más profunda de las víctimas, pues contrarresta el efecto de normalización y naturalización que producen los medios masivos de comunicación sobre ellas.

Por el impacto que esta obra produce en la sociedad, el eco de *Magdalenas por el Cauca* llegó hasta el cono sur: a Uruguay y Argentina, invitados por Memoria Abierta para una exposición fotográfica en el ex ESMA (2015), y al Museo de la Memoria de Montevideo (2016) junto con *performances* e intervenciones en el Río de la Plata. Estos países comparten la tragedia de los desaparecidos por crímenes de Estado, el tener en sus aguas enormes fosas comunes y el deseo por rescatar a sus muertos del olvido y darles un nombre, construir una memoria con la que se pueda llevar la consigna para que no se repita jamás.

2. Arte y memoria

En las dos obras mencionadas en el apartado anterior, vemos que a pesar de las diferencias entre ellas también presentan similitudes: el compromiso político de los artistas frente a problemas específicos y significativos de la realidad de su país, el proceso y continuidad de la obra que sale del estricto orden de lo estético para presentarse como una especie de activismo político: el acompañamiento de Salcedo a las familias de las víctimas de los falsos positivos, la interacción de *Magdalenas por el Cauca* con la AFAVIT. Hay en estas obras un predominio de la acción por encima de la obra terminada, algo característico del arte contemporáneo que nos lleva a pensar en una posible contradicción entre un arte que es por naturaleza efímero (no hay un objeto perdurable: monumento, objeto museable, etc.) y su participación en la construcción de la memoria colectiva. En ambos casos hay un registro de la obra (fotografía, video, etc.) que perdura,

y a la vez testimonios, textos de las experiencias recopiladas a lo largo del proceso de la obra. Textos y registros que se presentan como un documento de interés en la construcción de la memoria de un pueblo, independiente de la contribución simbólica que la obra como tal lleva consigo.

No obstante, lo que posibilita que el arte y la literatura puedan ser partícipes de la memoria colectiva no depende de las intenciones del artista o de la técnica utilizada en la obra, depende del reconocimiento de este tipo de actividades como objeto de saber, como portadoras de un método o medio legítimo para conocer algo del mundo. Ante la crisis de la ciencia a principios del siglo XX se da un replanteamiento en todas las disciplinas sobre su método y objeto de estudio, entre ellas, la Historia y su “enfrentamiento” con la Memoria. Beatriz Sarlo (2012) denomina este cambio epistemológico “el giro subjetivo”, refiriéndose especialmente a la Historia, disciplina que en su afán de objetividad había dejado por fuera todos los métodos que tuvieran una base subjetiva, pero que los recoge la Memoria como su principal fuente. Los ejemplos son claros: la necesidad de construir una memoria sobre el Holocausto o los crímenes de Estado durante las dictaduras en el cono Sur, hace que los testimonios, el relato personal, el detalle de algunas circunstancias ocurridas en situaciones particulares se conviertan en piezas fundamentales para articular, ya no la historia, sino una historia que no se va a completar jamás, pero que siempre está buscando más piezas para reconstruirla. Dice Sarlo:

La idea de entender el pasado desde su lógica (una utopía que ha movido a la historia) se enreda con la certeza de que ello, en primer lugar, es completamente posible, lo cual aplanar la complejidad de lo que se requiere reconstruir; y, en segundo lugar, de que se lo alcanza colocándose en la perspectiva de un sujeto y reconociendo a la subjetividad un lugar, presentado con recursos que en muchos casos provienen de lo que, desde mediados del siglo XIX, la literatura experimentó como primera persona del relato y discurso indirecto libre: modos de subjetivación de lo narrado (2012: 21).

Aunque Sarlo se refiere al caso de la literatura, el reconocimiento de esa “dimensión subjetiva” se puede entender también *mutatis mutandi* para el arte contemporáneo. De un lado, funciona para las técnicas que buscan integrar arte y vida: performance, instalación, etc.; de otro lado, porque todas las artes comparten con la literatura una base subjetiva. La incorporación de la primera persona en los personajes representados, en los nombres reales de los desaparecidos, en el poema de Ortiz que da voz a uno (y miles) también a través de la alusión a un nombre, una historia, una víctima que sufre en primera persona lo que un país está acostumbrado a ver en cifras de miles. Con la importancia de la primera persona, la experiencia y el testimonio conceden una especie de garantía, de verdad honorable similar a lo que la imagen llegó a representar como prueba de lo que un texto narraba.

Cuando Sarlo compara la “estrategia narrativa” del método tradicional de la disciplina histórica con la de la historia de circulación masiva, pone de presente que lo que importa al lector, más que la cantidad de información sobre el hecho histórico, es que la segunda, al recurrir al relato “impone unidad sobre las discontinuidades”, ofrece una “línea de tiempo”, un principio y un fin, aunque este final no signifique la completitud de los hechos (Sarlo, 2005: 15). Hay ahí un acto simbólico de cierre que da la sensación de completitud. Haciendo una extensión del argumento de Sarlo, así como la historia de

circulación masiva y la literatura, también las obras de arte contemporáneo, en tanto formas de relato, hacen parte de esa “dimensión simbólica de las sociedades” exigida por la sociedad misma. Así, y de acuerdo con Rancière: “La revolución estética vuelve a distribuir las cartas al hacer solidarias dos cosas: la mezcla de fronteras entre la razón de los hechos y la de las ficciones junto con el modo nuevo de racionalidad de la ciencia histórica”, lo cual nos lleva a replantear el papel de la ficción (la obra de arte) como una herramienta capaz de integrarse a esa pieza del edificio cognitivo que Descartes pensó exclusivamente para la razón.

No obstante, puede surgir la pregunta sobre el papel exacto que cumple el arte en la construcción de memoria. Primo Levi, en el prólogo de su libro *Si esto es un hombre*, dice:

Por ello, este libro mío, por lo que se refiere a detalles atroces, no añade nada a lo ya sabido por los lectores de todo el mundo sobre el inquietante asunto de los campos de destrucción. No lo he escrito con la intención de formular nuevos cargos; sino más bien de proporcionar documentación para un estudio sereno de algunos aspectos del alma humana (2002: 4).

La cita es clara: no se pretende que el arte vaya a traer una revelación consigo, ni a resolver problemas que competen a otras disciplinas. Es la manera como se muestra al público y se lo hace visible, es la posibilidad de que el otro pueda vivenciarlo como propio, hacerlo suyo, parte de su experiencia y del conocimiento de los hechos. En otras palabras, es volver a poner en el tapete acontecimientos que una sociedad no quiere, no puede, no debe olvidar. La memoria es una latencia en la que existe un deseo, una necesidad y un deber colectivos. Ejemplo de ello es lo que sucede con la “monumentalización del Holocausto” y con el proceso de víctimas en Argentina. Dice Sarlo: “A la salida de las dictaduras del sur de América Latina, recordar fue una actividad de restauración de lazos sociales y comunitarios perdidos en el exilio o destruidos por la violencia de estado” (2005: 59).

Si, de acuerdo con Sarlo: “la memoria es un bien común, un deber (como se dijo en el caso europeo) y una necesidad jurídica, moral y política” (2005: 62), entonces, la construcción de la memoria es algo que surge de la sociedad misma, ella misma “muestra” esa necesidad. El arte en general, por los recursos de los que se vale como medios de expresión, contribuye explícitamente en este proceso. Sin embargo, no hay que olvidar que, lo que posibilita que el arte y la literatura puedan ser partícipes de la construcción de la memoria colectiva no depende únicamente de las intenciones del artista, ni de sus técnicas, sino del reconocimiento de los elementos subjetivos que lo legitiman dentro de los círculos epistemológicos.

3. El arte del presente

Es cierto que desde la epistemología contemporánea los discursos de las diferentes disciplinas gozan de una jerarquía horizontal y esa es la entrada del arte a la memoria histórica. Pero esto no resuelve la aparente paradoja que señalábamos al principio del texto, entre un arte efímero y un arte para la memoria. Esta no se resuelve por el registro fotográfico o audiovisual que se guarde de la obra, ni por los testimonios que en el proceso de ejecución de la obra van apareciendo de forma espontánea. La tensión entre lo efímero y lo perenne tampoco está, exclusivamente, en las intenciones del autor o la

técnica empleada para la obra, hay un aspecto social que subyace a esta tendencia y la posibilita. El arte es efímero porque la base social ha tomado la forma de lo efímero, hay una tensión entre lo perecedero y lo imperecedero porque existe en la manera como el hombre contemporáneo piensa el tiempo, en especial como piensa el tiempo presente.

El arte conceptual (Marchán, 2012), ya lo hemos dicho, es esencialmente efímero. Siguiendo las obras que hemos expuesto hasta el momento: las balsas quizás fueron destruidas por el mismo río, las mesas no continúan existiendo en algún museo o galería. El arte contemporáneo es efímero porque es un arte del presente. La apuesta no se centra en el objeto o entidad que llamamos obra, lo que interesa es lo que ocurre durante su realización, el proceso, todo lo que moviliza en el transcurso de preparación, ejecución y registro. Lo que importa es la acción. La acción como generadora de una huella experiencial, subjetiva e íntima. El valor simbólico de las mesas y las balsas les corresponde como obra de arte, pero el proceso que estas obras llevan consigo sobrepasan las fronteras de lo estético. Las entrevistas de Salcedo con los familiares de las víctimas nos lleva a infinidad de preguntas sobre el papel del artista: ¿Cómo se puede valorar esto? ¿Es investigación, documental, terapia, rito? ¿Qué tipo de impacto logra sobre los protagonistas? Preguntas similares nos plantea *Magdalenas por el Cauca*, más aún con su reciente periplo por el Río de la Plata.

El énfasis en la acción se debe también al tipo de transformación que se espera del arte, no es una forma de persuadir o denunciar, por lo menos no a través del discurso o alguna ideología. La flecha va dirigida, pero no hay blanco. Por esto no es un arte del pasado, como puede ser la pintura realista y representacional, especialmente la del Renacimiento, que se convertía en una pieza de museo capaz de contar un momento histórico (pensemos en *Las Meninas* de Velázquez, por ejemplo). En el siglo XX, la apuesta del arte se basa en el presente, en el ahora, en la brevedad del instante y en la huella de la acción. No obstante, no es suficiente con llamar a este tipo de arte “arte conceptual”. Este término es complejo, como bien lo muestra Giunta (2014), pues no existe un lenguaje específico, ni un género, ni un momento cronológico claro que lo defina. Por esto, ella prefiere hablar de “vanguardias simultáneas”, ya que existen características que dan cuenta de una noción de contemporaneidad en el arte, pero también diferentes temporalidades. Giunta menciona veintitrés rasgos que se presentan en el arte contemporáneo para que podamos distinguirlo del arte moderno. Entre ellos, en el numeral 7, se ocupa de la memoria desde una concepción que tiene como referentes a los historiadores Nora y Hartog, quienes investigan sobre la relación entre pasado, presente, futuro:

El pasado emerge como memoria, y como tal enciende un ansia de conservación que se manifiesta en el furor actual por los archivos. La memoria ya no es la necesidad de traer el pasado para anticipar el porvenir deseado; es un instrumento presentista que hace surgir el pasado en el presente (Giunta, 2004: 34).

El presente es lo que nos lleva a lo efímero, es para la crítica argentina “el llamado al consumo inmediato”. Lo efímero y la memoria como categorías ineludibles, aunque paradójicas del arte contemporáneo. La tensión entre el arte del presente (arte efímero) y un arte del pasado (arte del objeto), se puede visualizar con la paradoja que Huyssen (2002) ve en nuestro tiempo, pues así como hay un “boom” de la memoria, al mismo tiempo hay una percepción de peligro hacia el olvido por la excesiva red de información masiva, las leyes del mercado y la globalización.

Para Huyssen, la marcada inclinación hacia el pasado que pone como protagonista de la época la memoria colectiva se inicia con el interés de reconstruir lo ocurrido en Auschwitz, lo cual llevó a que el Holocausto se convirtiera en la “metáfora” por excelencia del trauma colectivo, a partir del cual se empiezan a nombrar otros genocidios (Ruanda, Bosnia, Kosovo, los crímenes de Estado de los países posdictatoriales en América Latina, etc.) y a reconocer la importancia de reconstruir los hechos en busca de una justicia para las víctimas y una verdad para la historia (2002: 18). Nunca antes se había puesto tanto interés en el pasado; para Huyssen, se trata de una obsesión de “musealizar” todo e incluso de automusealizarse a través de los videos, fotos, el auge de las autobiografías, las memorias, la novela histórica y su “inestable negociación entre el hecho y la ficción” (18). Huyssen no está de acuerdo con Adorno en que tal situación sea un producto del mercado, por lo menos no solo del mercado. La obsesión por registrarlo todo, el miedo al olvido que refleja tal situación tiene otros móviles. Uno de ellos es la desconfianza hacia el futuro. La sociedad contemporánea mira el pasado porque renunció a la apuesta por el futuro que fue la gran promesa de la modernidad. De hecho, para Huyssen, el Holocausto:

Sirve de prueba del fracaso de la civilización occidental para ejercitar la anamnesis, para reflexionar sobre su incapacidad constitutiva de vivir en paz con las diferencias y con los otros, y de extraer las debidas consecuencias de la insidiosa relación entre la modernidad ilustrada, la opresión racial y la violencia organizada (2002: 17).

No obstante, esta insistencia en el pasado convive con una reproducción excesiva de información a través de los medios masivos, redes sociales y demás mecanismos que los avances tecnológicos permiten. Es tal el exceso de información que quiere llenar esos espacios de la memoria colectiva que Huyssen se pregunta con ironía si después de este gran episodio para la memoria queda realmente algo qué recordar, si alguien de verdad puede recordar algo de eso. Después de todo son reconstrucciones y no experiencias vividas. Ahí está la paradoja: de un lado, la crítica sobre si los medios con los que se despliega la cultura de la memoria realmente construye memoria, en el sentido de algo perenne; y de otro lado están los medios que facilitan la existencia de tal cultura, precisamente por ser las formas de expresión y visibilización. Al respecto dice Huyssen: “¿Qué sucedería si ambas observaciones fueran ciertas? ¿Si el *boom* de la memoria fuera inevitablemente acompañado por un *boom* del olvido?” (2002: 22).

Huyssen no es el único en ver este tipo de paradojas en nuestra época. El historiador francés Francois Hartog sostiene algo similar en el libro *Regímenes de historicidad* (2007). La paradoja de Huyssen se puede pensar en términos de cómo concebimos hoy el tiempo: el afán de memoria y el temor del olvido pensados desde el presente. Finalmente, igual que en Huyssen, el presente es el que prima.

Hartog se define como un investigador del tiempo y lo concibe como el gran protagonista de la historia. Los regímenes de historicidad son categorías metodológicas para dar sentido a las relaciones que una sociedad da al tiempo: el pasado, el presente y el futuro, de acuerdo con la época, contexto, geografía. El siglo XX es el siglo en donde predomina el tiempo presente; a esto llama Hartog “presentismo”. La Revolución Francesa es el hecho que instaura un régimen de historicidad centrado en el futuro, pues la sociedad se piensa con la idea de progreso, de construcción de un futuro mejor. Este termina con el

fin de la Guerra fría, la caída del Muro de Berlín es el hecho que cambia el régimen de historicidad por uno que privilegia el presente y desde ahí articula su relación con el pasado y el futuro. Desde esta tesis, vemos que a pesar de la importancia que se le ha dado al pasado, a la memoria el énfasis sigue estando en el presente. Los ejemplos vienen de la literatura. Las vanguardias todavía miraban el futuro, pero lo hacían desde una actitud presentista. Esto nos dice el manifiesto futurista citado por Hartog:

El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Vivimos ya [el énfasis es del autor] en el Absoluto, pues ya hemos creado la eterna velocidad omnipresente”, el presente se encuentra “futurizado” o ya no hay más que presente. Gracias a la velocidad, el presente se transforma en eternidad y Marinetti, al volante de su automóvil de carreras, se ve como un sustituto de Dios (2007: 134).

La primera mitad del siglo XX se configura como el paso del “futurismo” al presentismo, mientras que la segunda mitad del siglo XX es una vuelta al pasado desde el presentismo. En el primer caso tenemos muchos ejemplos que el historiador francés, al igual que Rancière, extrae de la literatura (no de las artes plásticas como era lo habitual) y de la filosofía. Considera presentistas a autores que van de Apollinaire a Nietzsche, pasando por Gide. “El existencialismo era un presentismo”, dice más adelante luego de citar a Sartre, se trata de un fragmento extraído del editorial del primer número de *Les temps modernes* (1945):

Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos, no queremos mirar nuestro mundo con ojos futuros, ese sería el medio más seguro de matarlo, sino con ojos realistas, con nuestros verdaderos ojos mortales. [...] El existencialismo ve la salvación solo en el compromiso sin reserva con la acción (Hartog, 2007: 138).

Escribir para los contemporáneos es tener una noción de arte efímero: no se busca la inmortalidad en la historia sino afectar el presente inmediato, tal como lo persigue el arte conceptual. Ambos son presentistas y los une la apuesta por la acción. Por esto las palabras de Ticio Escobar, el autor de *El arte fuera de sí*, sobre la performatividad del arte, resultan iluminadoras:

El arte ya no interesa tanto como lenguaje, sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera. Por eso, cada vez más se evalúa la obra no ya verificando el cumplimiento de los requisitos de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis, sino considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas (2004:149).

Así, *Plegaria Muda* hace un duelo por las víctimas de los falsos positivos, mientras que *Magdalenas por el Cauca* trae a la memoria el trauma de los desaparecidos y les da un nombre, o un rostro, permitiendo que las víctimas se sientan escuchadas, visibilizadas. ¿Por cuánto tiempo? La velocidad que pensaba Marinetti parece tener eco en esta sociedad mediatizada que diluye todos los tiempos en el instante. Esto, sin embargo, está inmerso en la lógica de las expresiones artísticas contemporáneas: son pensadas para sus contemporáneos, sin más esperanzas que la duración de lo efímero, pero con la profundidad de la acción, no del recuerdo material que nos hace pensar en un futuro, ni en la necesidad de permanecer para musealizar el pasado. Las tres temporalidades se manifiestan, solo sobrevive el presente.

Fig. 1. Magdalenas por el Cauca.



Obra 3. Mujer Cruz.

Fig. 2. Magdalenas por el Cauca.



Obra 9. Poema

Referencias bibliográficas

- Alston, P. (30 de julio de 2009). Colombia: Relator de la ONU confirma asesinatos del ejército. *Agenda Global*, nº 112. Recuperado de: www.gloobal.net/iepala/gloobal/fichas/ficha.php?id=8078&entidad=Textos
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV, Museo del barro.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido*. México: FCE.
- Levi, P. (2002). *Si esto es un hombre*. Recuperado el 15 de diciembre de 2015, de https://www.edu.xunta.es/centros/iesfelixmuriel/system/files/u89/Primo-Levi-Si-esto-es-un-hombre_0.pdf
- Magdalenas por el Cauca. (s.f). recuperado de: <http://magdalenasporelcauca2009.blogspot.com.ar/>
- Marchán, S. (2012). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal
- Martínez, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9, (2), pp. 39-58.
- Perdomo, J. (2015). Magdalenas por el Cauca: una memoria que fluye entre las aguas. *Revista de Trabajo Social e Intervención Social*, 20, pp. 21-43.
- Rancière, J.J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Rancière, J.J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo.
- S.a. (8 de marzo de 2014). “El silencio de la memoria”. Recuperado de: <http://www.semana.com/cultura/articulo/doris-salcedo-exhibe-plegaria-muda-en-colombia/379666-3>
- S.a. (11 de noviembre de 2015). “Presentan en la ex ESMA la muestra fotográfica ‘Magdalenas por el Cauca’”. Recuperado de: http://www.espaciomemoria.ar/noticia.php?not_ID=729&barra=noticias&titulo=noticia
- S.a. (4 de mayo de 2016). “Magdalenas por el Cauca”. Recuperado de: <http://mume.montevideo.gub.uy/actividades/proximas-actividades/magdalenas-por-el-cauca>
- Ortiz, O. (2002). *Diario de los seres anónimos*. Cali: La escala de Jacob. Universidad del Valle.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Análisis de la instalación *Memoria de vida y militancia*: entrecruces entre biopolítica y estética

Lucía Abreu

Universidad de Buenos Aires

Juan Camilo Gómez Barrera

Universidad de Buenos Aires

Resumen

El presente ensayo tiene como objetivo analizar una selección de tres gigantografías de la narrativa visual *Memorias de vida y Militancia* –ubicada en el predio de la ex Escuela Mecánica de la Armada (Ex ESMA)– en relación con los homicidios perpetrados en ese Centro Clandestino de Detención durante la última dictadura cívico-militar argentina. A su vez, interpreta la apuesta política de esta intervención desde dos perspectivas filosóficas: la primera, en relación a la biopolítica, tal como la plantea Agamben, y la segunda, las relaciones entre política y estética, tal como lo ha desarrollado Rancière. La conclusión a la que se llega es que el mecanismo estético de la muestra, en donde se conjuga la forma de construcción y el lugar de exposición, se concentra en poner en cuestión la figura misma del espectador al liberarlo del distanciamiento del régimen de la representación.

Palabras claves: memoria, política-estética, *collage*, narrativa visual, Ex ESMA

Resumo

O presente ensaio tem como objetivo analisar uma escolha de três Gigantografias de *Memórias narrativas visuais da vida e da Militância* –localizadas na antiga Escola Mecânica da Armada (Ex ESMA)– relacionadas com os assassinatos no Centro Clandestino de Detenção realizados durante a última ditadura civil-militar argentina. O ensaio também interpreta o compromisso político dessa intervenção a partir de duas perspectivas filosóficas: a primeira, em relação à biopolítica, segundo Agamben, e a segunda, a relação entre política e estética, tal e como Rancière a desenvolveu. A conclusão é que o mecanismo de estética da amostra, em que convergem a forma de construção e o o lugar da exposição, foca-se em questionar a figura do espectador para a libertação da distância do regime de representação.

Palavras-chave: memória, política-estética, *colagem*, narrativa visual, Ex ESMA.

Introducción

Memorias de vida y militancia es una narración visual que está instalada en los bosques del Espacio Memoria y Derechos Humanos, ex ESMA, ubicada en el barrio de Núñez, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Es el resultado de una iniciativa conjunta del Ente Público Espacio Memoria y Derechos Humanos, el Archivo Nacional de la Memoria y el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y la colaboración del Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo. Se trata de una instalación de gigantografías compuestas por un *collage* de fotos de militantes detenidos desaparecidos en la última dictadura cívico-militar argentina. Estas fotografías no solo muestran la vida cotidiana de jóvenes, sino que, en relación a su lugar de exposición, pretenden contrastar con los asesinatos perpetrados justamente en ese Centro Clandestino de Detención (CCD) durante el periodo abarcado entre los años 1976 y 1983. Estas piezas las entendemos como artefactos visuales, artísticos y políticos, y las analizaremos a la luz de, por un lado, la *Nuda Vida* de Agamben (2003) y por otro, las memorias fotográficas, de Fortuny (2014) –en cuanto se presentan como artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía que se construyen en diálogo con el pasado reciente– y la teoría sobre el *collage* y el dispositivo estético de Rancière (2010).

I. Memorias de vida y militancia: contexto histórico y estructura de la muestra

La Ex ESMA

En el predio de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada se concentró el plan sistemático de detención, tortura y exterminio de personas, cuyo resultado fue más de cinco mil detenidos desaparecidos y la apropiación de la identidad de más de cuatrocientos niños que engrosaron la lista. Calveiro (2013) señala que la máquina montada por la dictadura no funcionaba de forma absolutamente secreta ni estaba centralizada exclusivamente en los CCD, como el caso concreto de la ex ESMA. Por el contrario, la estrategia suponía cierto consenso entre las fuerzas armadas, los grupos empresarios de poder y la misma sociedad civil argentina, porque la economía de poder de los campos de concentración debía primero derramarse sobre la sociedad, descentralizarse, para luego concentrarse. El objetivo de esta dinámica no era únicamente la captura de una multiplicidad de sujetos. La arbitrariedad de la violencia era un elemento fundamental para cumplir con el objetivo de diseminar el terror en toda la sociedad. La memoria sobre aquellos años, entonces, no reduce su ámbito de circulación a los “sitios de memoria”, ni a personas implicadas únicamente en cuestiones políticas, sino que se despliega sobre un amplio tejido urbano.

Actualmente, la ex ESMA representa un espacio para construir la memoria de las muertes perpetradas por la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). La decisión de recuperar este espacio puso en marcha el engranaje de la justicia y la memoria a través de las acciones que condujeron a la construcción y puesta en funcionamiento de este sitio, el impulso de los juicios por los crímenes de lesa humanidad y el establecimiento del tema en la agenda institucional y en la agenda social. Este hito

histórico se constituyó el 24 de marzo de 2004, cuando se abrieron las puertas del predio ubicado en Av. del Libertador 8151, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En consecuencia, este espacio recuperado tiene la función de crear y construir nuevos horizontes para la concreción de políticas de memoria, verdad y justicia; entendemos, de igual manera, que opera bajo una combinación de muerte y vida, que es la que permite el dinamismo del concepto de memoria, y, a su vez, llama a descentrar la discusión en torno al horror de las desapariciones de personas al poner el foco en la forma en que la apropiación del espacio de la ex ESMA se centra en la vida. Es, justamente, en este panorama en donde se surge el proyecto *Memorias de vida y militancia*: se trata, a primera vista, de una instalación de gigantografías de collage de fotos de jóvenes militantes en momentos de su vida cotidiana, pero, tal como lo observaremos más adelante, en esa misma operación se ponen en juego tensiones entre lo político y lo estético que recaen sobre el espectador.

Collage

Memorias de vida y militancia busca construir y completar el paisaje del ex CCD que –tal como lo define el proyecto mismo– no se trata como tal de un archivo biográfico ni tampoco histórico, porque le da “muchísima importancia a los relatos, las imágenes y objetos que la familia selecciona para la creación de las postales y muestras, ya que son quizás las que expresan más cercanamente los relatos que surgen de las entrevistas”, explican en el portal web del Espacio⁴⁷ los referentes de las instituciones que llevan adelante el proyecto.

Desde un plano puramente formal, se observa que esta narrativa visual tiene una construcción a partir del *montaje*, entendido como “el impacto sobre una misma superficie de elementos heterogéneos, incluso conflictivos” (Ranciere, 2010: 31) – elemento que también ha sido tratado por Benjamin (1990) como el aspecto formal esencial del arte moderno. De esta manera, a partir de un ejercicio de desglose, planteamos que en esta narración visual hay tres niveles a ser analizados: las fotografías originales, las postales y las gigantografías que, en conjunción, construyen un montaje sígnico.

En primer lugar, tenemos las fotografías originales, en donde, como ya se dijo, representan la vida cotidiana de los militantes detenidos desaparecidos en la ESMA. En segundo lugar, con esas fotos, que fueran cedidas por familiares y compañeros, se elaboraron unas postales a modo de *collage*: cada uno contiene tres o cuatro fotos superpuestas antiguas o desgastadas, color sepia o en blanco y negro, acompañadas con manuscritos y dibujos, y en el reverso, una pequeña biografía de cada uno de los jóvenes retratados.

En tercer y último lugar, encontramos estas postales hechas gigantografías que se superponen, ahora, con el espacio físico en el cual están ubicadas, cabe decir, en los

⁴⁷ Instalación *Memorias de vida y Militancia* en *Espacio Memoria y Derechos Humanos*. [En línea: 22/08/2016] Disponible en: <http://www.espaciomemoria.ar/memoriasvida.php>

bosques de la ex ESMA con los árboles, los corredores, las calles y los diferentes edificios del predio, formando, de esta manera, un nuevo collage. Es sobre este último collage que consideramos novedoso nuestro análisis, por ser el nivel más complejo de todos, y al cual a lo largo de las siguientes páginas llamaremos *el collage*.

Gigantografía 1: Luis Delpech

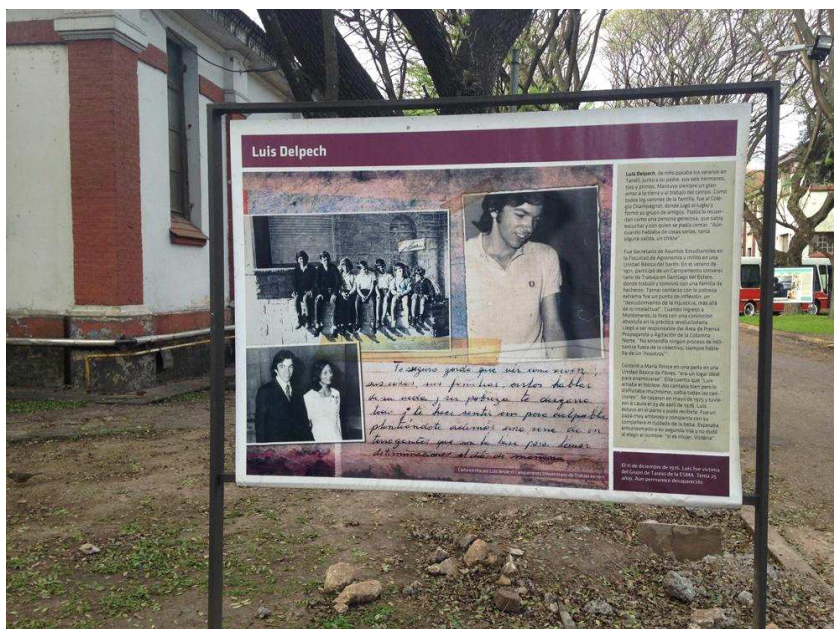


Foto: Lucía Abreu

Gigantografía 2: Hugo Luis Onofri



Foto: Lucía Abreu

Gigantografía 3: Patricia Roisinblit



Foto: Camilo Gómez

II. Tres niveles de análisis

Con énfasis pedagógico, la voz en *off* del cineasta alemán Farocki en *Fuego inextinguible* expresa:

Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, cerrarán los ojos ante el recuerdo de esas imágenes, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante la relación de esos hechos [...] [por lo tanto] vamos a herirles a ustedes en su sensibilidad. Si les herimos a ustedes en su sensibilidad, tendrán la impresión de que estamos probando el napalm con ustedes, a costa suya. Solo podemos darles una idea de cómo actúa el napalm (1969, 00:01:31).

Y pasa a quemarse el antebrazo con un cigarrillo, con la intención de hacer una analogía de los 400 grados a los que arde un cigarrillo con los 3000 grados del napalm. Al mejor estilo brechtiano, más allá de generar una denuncia sobre el uso de armas químicas en la guerra de Vietnam, busca producir un distanciamiento cuando acusa que “si los espectadores quieren ignorar los efectos del napalm, entonces hay que investigar lo que no pueden ignorar sobre las causas del uso del napalm” (Farocki, 1969).

En lo que respecta a la construcción de la narrativa visual de *Memorias de vida y militancia*, se busca que aquel horror esté representado sin profanar ni trivializar, y más bien, con el objeto de reconstruir y caracterizar la memoria del acontecimiento y preguntarse por las consecuencias políticas de las representaciones públicas de la memoria, tal como lo indica Farocki (1969). Si bien no da una respuesta frente al interrogante sobre lo que se debe mostrar, consideramos que existe un efecto del collage

sobre los visitantes de la Ex ESMA que tiene una consecuencia en un plano político; a continuación, vamos a desglosar los tres niveles de análisis ya mencionados para abordarlos en profundidad.

1. Fotos

Entendemos que la foto original del proyecto *Memorias de vida y militancia* pone en juego un estatuto en donde se evidencian huellas de lo real –o más bien, de lo que fue– a partir de un elemento que no es necesariamente documental, sino unas fotografías cotidianas, hecho que se torna altamente metafórico en la construcción de la imagen; de esta manera, “la duplicidad propia del medio fotográfico –huella de lo real y metáfora– es explotada por un conjunto de obras para erigirse en artefactos de memoria y, puntualmente, en memorias fotográficas del pasado dictatorial” (Fortuny, 2014:12).

A fin de identificar ciertos rasgos compartidos en las fotografías, consideramos que se busca pensar la historia del terrorismo de Estado desde un lugar diferente al planteado por las fotografías carnet (4x4 cm), utilizadas en el documento de identidad o por las fotos de los cuerpos que se dieron a conocer luego de la dictadura cívico-militar. Por el contrario, el proyecto utiliza fotos de jóvenes militantes en situaciones cotidianas y familiares, porque entendemos que es “el ámbito primero de pertenencia y de construcción de la subjetividad, y también lugar de transmisión de silencios, vergüenzas y secretos” (Fortuny, 2014:17). En todos esos aspectos, la fotografía se vuelve un elemento central para la conformación de las identidades de grupo y de cada individuo. Igualmente, destacamos que son fotos antiguas o gastadas (en blanco y negro o sepia) en las cuales los jóvenes están sonriendo, ya sea solos, con su pareja, en familia o amigos: escenas antes del terror, captadas por la cámara de fotos.

Bajo este panorama, estas fotografías vienen a generar un efecto estético y político al poner en evidencia dos elementos sustanciales: el trato que se le da a la vida por parte de la soberanía y los dispositivos utilizados para llevar a cabo dicha operación. Esto, porque vienen a mostrar esos cuerpos que fueron asesinados allí, e, igualmente, porque ponen en evidencia la paradoja que encierra el hecho mismo de la vida, entendida como un objeto de control y gobierno. En este punto, nos parece que entra en juego un carácter político que relacionamos con el concepto de *Nuda Vida*, de Agamben (2003), que despliega a partir de la *biopolítica*.

Si bien este concepto se refiere, en su forma más básica y general, a la manera como se ejerce una política sobre la vida, la complejidad de los conceptos de *vida* y *política* han puesto a circular distintas interpretaciones en torno a si la vida es el objeto de la política o esta es el sujeto de la política, tal como lo ha planteado Esposito (2011). Para Agamben (2003), en el caso específico, la biopolítica comprende una serie de dispositivos que tienen como objetivo ejercer la soberanía al transformar la vida humana en una *vida desnuda*, que está destinada a ser asesinada sin cometer necesariamente un homicidio o sacrificio: esto es, incluirla bajo el régimen de la exclusión necesaria para la constitución misma del poder soberano. Y, de acuerdo con esto, consideramos que la exposición de las fotografías de esas vidas en sus cotidianidades pone de relieve el carácter sagrado de esa *vida nuda*, que es puesta en *bando* –es decir, la vida excluida de la comunidad y

a su vez la vida marcada por la insignia del soberano—, al ser expuesta justamente en el campo de exterminio.

Es así como se muestra lo que Agamben (2003) llama *Homo Sacer*⁴⁸ esto es, el nombre que “recibe la vida que, por su correlación con el poder soberano, ha ingresado en esta zona de indistinción” (Castro, 2011: 135), Este “hombre sagrado (*homo sacer*) es, empero, aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio” (Agamben, 2003: 94). En efecto, nos indica que “si alguien mata a aquel que es sagrado por plebiscito, no será condenado homicida” (Agamben, 2003: 96).

La puesta en escena de una *vida desnuda*, a la cual no es delito asesinar, es uno de los efectos más sustanciales de las fotografías de los desaparecidos exhibidas en la ex ESMA. Sin embargo, a la par, este ejercicio artístico viene igualmente a revelar la constitución y naturaleza del espacio mismo en donde se ubican las imágenes: a saber, la existencia del campo de concentración como un dispositivo central en la soberanía y el ejercicio del gobierno sobre la vida misma.

En términos generales, Agamben (2003) señala que el campo de concentración es uno de los paradigmas de la Modernidad al convertirse en el espacio donde justamente la *nuda vida* se realiza a través de la instauración del *estado de excepción*. En esa medida: “tendremos que admitir, entonces, que nos encontramos virtualmente en presencia de un campo cada vez que es creada una estructura semejante, independientemente de la entidad de los crímenes que allí se cometen y sea cual fuere la denominación y la topografía específica” (200).

En síntesis, y de acuerdo con estos elementos señalados, interpretamos que la exposición de las fotografías tiene una doble función: por un lado, revelar la *vida desnuda* como condición sustancial y primaria de los desaparecidos y del régimen militar soberano, y, por otro, hacer evidente la centralidad que tienen los campos de concentración, a la par del estado de excepción que se instaura, como dispositivos de la biopolítica y del ejercicio de soberanía.

Ahora bien, estas fotografías se presentan de una manera específica dentro de una estructura narrativa que las engloba; a saber, dentro de un formato postal que viene, por un lado, a reforzar la puesta en escena de la *nuda vida*, y, por el otro, a generar nuevos efectos sobre la base y en yuxtaposición de esta primera construcción formal.

2. Postales

Podríamos catalogar las postales de *Memorias de vida y militancia* como memorias fotográficas en cuanto se presentan como artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía, que se construyen en diálogo con el pasado reciente (Fortuny, 2014: 4), y, porque además,

las memorias fotográficas condensan tres peculiaridades indisociables: su calidad de memorias sociales de un pasado en común —en un juego entre las

⁴⁸ que proviene de una figura del derecho romano arcaico.

vivencias y memorias individuales y la historia–, su formato visual fotográfico –con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta– y su elaboración artística –ya que su producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra (...) en tanto memorias y en tanto imágenes artísticas, estas memorias fotográficas están lejos de poder comprenderse o decodificarse por completo (Fortuny, 2014: 14, 15, 77).

Cada postal intenta proyectar la historia de vida de los jóvenes de las fotografías. Esto se realiza mediante el montaje de una foto de su niñez, de su adolescencia y de su juventud, articulando con ello una biografía visual. Cada postal posee, en el frente, un grupo de imágenes (entre tres o cuatro); y en el dorso, el relato de sus vidas contada por sus compañeros de militancia y familiares sobre sus deportes, música, arte, ideas y su proyecto político. Hay una postal para Luis, una para Hugo y una para Patricia (hasta aquí la presente selección, pero hay 31 más).

La postal de Luis Delpech tiene una fotografía de niño, tomada en plano general, en la que aparece acompañado de sus seis hermanos. En el montaje se aprecia la intervención de un papel de hoja de cuaderno con el nombre de Luis, escrito en cursiva, con una flecha que lo señala. En el plano medio elegido para el momento de su adolescencia, Luis luce una chomba *Fred Perry* de moda –hoy clásica. En la tercera foto que completa esta trilogía aparece junto a María Prince. Por su atuendo inferimos que fue tomada durante su casamiento. En mayo de 1975, informa con precisión el reverso de la postal:

De niño pasaba los veranos en Tandil, junto a su padre, sus seis hermanos, tíos y primos. Fue Secretario de Asuntos Estudiantiles en la Facultad de Agronomía y militó en una Unidad Básica del barrio. Cuando ingresó a Montoneros, lo hizo con una convicción absoluta en la práctica revolucionaria. Llegó a ser responsable del Área de Prensa, Propaganda y Agitación de la Columna Norte. “No entendía ningún proceso de militancia fuera de lo colectivo, siempre hablaba de un ‘nosotros’”. Conoció a María Prince en una peña en una Unidad Básica de Flores, “era un lugar ideal para enamorarse”. Se casaron en mayo de 1975 y tuvieron a Laura el 23 de abril de 1976. Luis estuvo en el parto y pudo recibirla. Fue un papá muy amoroso y compartía con su compañera el cuidado de la beba. Esperaba entusiasmado a su segunda hija y no dudó al elegir el nombre: “si es mujer, Victoria”. El 11 de diciembre de 1976, Luis fue víctima del Grupo de Tareas de la ESMA. Tenía 25 años. Aún permanece desaparecido.

La postal de Hugo Luis Onofri también posee una fotografía de niño, de un verano cualquiera en un patio o terraza; y una segunda foto en la que se muestra dando sus primeros pasos, ayudado por su padre. Otra foto es de su adolescencia. Está junto a siete amigos. Como la imagen carece de intervención, tal como ocurre en el *montaje* de Luis, Hugo no es reconocible. Por otro lado, es posible advertir una foto de su juventud. Un plano entero durante una marcha en una calle junto a compañeros y banderas de fondo. Su trayectoria militante se expresa en el texto de su postal:

El “Loro”, como lo llamaban sus compañeros, pasó la infancia con sus padres y su hermana menor en el barrio de Agronomía. Trabajó en la fábrica de chocolates Águila Saint y, cuando fue despedido, donó toda su indemnización para ayudar a personas de La Cava, barrio en el que militaba. Formó parte de la organización Montoneros y llegó a estar a cargo del Área de Logística a nivel

nacional. Hugo Luis fue secuestrado en el barrio de Boedo el 20 de octubre de 1976, fecha en la que se produjeron secuestros masivos, conocida como el día de las “citas nacionales”. Fue visto en el CCDTyE que funcionó en la Escuela de Mecánica de la Armada. Tenía 31 años. Al día de hoy, permanece desaparecido.

La historia de Patricia Roisinblit plasmada en su postal reconstruye su niñez a través de dos fotos donde luce sonriente en una pileta. En otra foto, aparece con dos adultos y otra niña frente a un espejo (parecieran sus padres y su hermana, pero el relato no hace alusión a ello, y una foto de su medio perfil de joven. En su postal no hay fotografías de su juventud, pero sí se hace mención a este período en el detalle de su biografía:

Creció en el barrio de Boedo, junto con sus padres y su abuelo. Le gustaba pintar y practicar distintos deportes. Ingresó a la Columna Oeste de Montoneros, sus compañeros la llamaban “Mariana”. En Montoneros conoció a José Manuel Pérez Rojo. El 28 de junio de 1977 tuvieron a su primera hija, Mariana Eva. El 6 de octubre de 1978 José fue secuestrado en su comercio y Patricia, junto a Mariana, en su domicilio. Él tenía 25 años, ella 26 y estaba embarazada de 8 meses. El 15 de noviembre dio a luz a un varón en el CCD ESMA. Lo llamó Rodolfo Fernando, nombre que habían elegido con José. El bebé fue apropiado y nada más se supo de sus padres. Después de 21 años de búsqueda, Abuelas de Plaza de Mayo recibió una denuncia anónima que permitió encontrarlo. El joven fue visitado por su hermana y decidió realizarse los análisis de ADN que confirmaron que era el hijo de Patricia y José.

Cada postal fue realizada, como vimos, a partir de las fotografías (que para nosotros constituye el primer nivel de análisis). Así, brevemente, se traza un recorrido de *Memorias de vida y militancia* desde el contraste que se plantea de lo cotidiano y el pasado histórico a convertirlo en una postal, en el sentido de una suerte de cartón o cartulina que pretende recordar algo, en este caso, esa memoria histórica de vida, cada biografía. No obstante, el proyecto no terminó allí, sino que fue llevado al predio.

3. Gigantografías

Las gigantografías surgen del rediseño de esas postales a una escala mayor. A la propuesta de hacerlas visibles por medio de cartones se les sumó un ejercicio distinto: lejos del modelo de un museo tradicional, su lugar de exposición vendría a sumarse y a conformar un nuevo collage; es decir, dejaría de ser solamente un lugar de exhibición para irrumpir el lugar mismo a través del desvelamiento de lo que fue. Se conforma así un nuevo ensamble que conjuga las fotografías y las postales con los edificios donde precisamente esos jóvenes militantes fueron violentamente asesinados. Con ello se busca poner en contraposición la vida cotidiana y el estado de excepción. Se pasa de los lugares familiares al campo de concentración, como lo señala Agamben (2003). Es pues, la puesta en juego de los dos componentes de la biopolítica; es la composición de un tejido de fragmentos de vida que desconocen su contracara; y al revés, de una tecnología de muerte enfrentada a todo aquello que se le encarga la tarea de destruir.

Ahora bien, la narrativa visual *Memorias de vida y militancia*, podría pensarse en una primera mirada, pretende que el visitante se concientice de la existencia del aparato

técnico militar, así como provocar una cierta *culpabilidad* por esto, o al menos pretende interpelar a los espectadores tanto desde su *régimen de sensibilidad* como desde la contracara de *vida nuda*. De acuerdo con lo que expresa Rancière (2010), la gigantografía puede estar diciendo, justamente, al estar en la ex ESMA, que en ese sitio de tortura y exterminio está la “realidad obvia que ustedes no quieren ver, porque ustedes saben que son responsables de ella” (32, 34). Sin embargo, lo que ocurre es otra operación: “se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, a riesgo de que el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia” (32, 34). Del mismo modo, nos valíamos del ejemplo de Farocki –páginas más arriba en referencia al Napalm– para señalar que ese efecto esperado en el espectador no es como tal hacer un relato expresivo de la realidad histórica para generar sentimientos de culpa o cierta condolencia por situaciones que parecieran excepcionales; sino que en el margen directo de esta puesta en relación de elementos opera una inversión alejada de una supuesta redención de los individuos; se trata de una imagen invertida de esto: “el abochornamiento culpable que se experimenta ante la desaparición de la gravedad y de la miseria se expresaría a la inversa en la restauración del discursos miserabilista y victimario” (Sloterdijk, en/cit. en Rancière, 2010: 35, 36). Es decir, se busca un efecto que recaiga directamente sobre los afectos del visitante para desplazar su posición: “nos dice, una vez más, que somos víctimas de una estructura global de ilusión, víctimas de nuestra ignorancia y de nuestra resistencia frente a un proceso global irresistible de desarrollo de las fuerzas productivas” (Sloterdijk, en/cit. en Rancière, 2010: 35, 36).

Así, pues, el collage que encontramos presente en la Ex ESMA pretende generar un efecto distinto sobre quien recorre la narrativa visual. Esto se refiere, no a que se busque un efecto diferente en relación a las postales, sino que el estar ubicadas allí, en ese predio que funcionara como centro de detención, tortura y exterminio, cada gigantografía procura interrogar al espectador sobre su papel. Entendiendo una posición de emancipación desde el momento del diseño de la narrativa visual, consideramos que logra impulsar al visitante a que utilice sus propias competencias y pueda desplegarlas en ese contexto del CCD en relación a la narrativa visual que está recorriendo. Por lo tanto, en este caso concreto analizado, nos muestra que nuestra vida cotidiana también está en un constante riesgo de ser invadida por las fuerzas de la *nuda vida*. Es decir, hay una vuelta contra esa ilusión porque justamente las imágenes puestas allí denuncian la ilusión de la cotidianidad. Esto es lo que se denomina una transformación en la sensibilidad, una emancipación estética, en el sentido de “una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir” propio del régimen de la representación, a las que hace referencia Rancière (2010).

Esta instalación de gigantografías junto con el escenario natural donde fueron colocadas, forma lo que ya denominamos *el collage*. Entendemos que este es una imagen heterogénea que no corta el flujo del relato mismo de esas historias de vida, como tampoco la circulación de los espectadores que las visitan y, con naturalidad, recorren el predio que fuera un CCD. Lugar que, en el año 2004, comenzó a ser un espacio recuperado para poder –dentro de la gran variedad de actividades ofertadas– hacer este tipo de intervenciones artístico-políticas. Por lo tanto, inscribimos al collage dentro de las reflexiones del campo artístico porque nos parece que se corresponde con dos

elementos que están presentes en las reflexiones estéticas contemporáneas. Por un lado, se trata de una configuración artística que se asume o inscribe dentro de un campo de debates políticos. Por otro, toda una estructuración formal del arte que, en correspondencia con ese vínculo arte-política, se despliega a partir de los años '60 y que, de acuerdo con autores como Rancière, se inscribe en un régimen de sensibilidad al adoptar una modalidad de *collage*.

Conclusión

El collage que se produce con la narrativa visual o instalación de *Memorias de vida y militancia* lo entendemos como una transformación en el campo artístico, porque este conjunto de memorias fotográficas trabaja con las fotos familiares para exponer los efectos de la represión como interrupción de una trayectoria biográfica. *El collage* se presenta como una obra heterogénea que logra una perfecta condensación a causa de su ensamblaje de los tres niveles (foto, postal y gigantografía) junto con el escenario natural de los bosques de la ex ESMA, los corredores y los edificios –hoy recuperados. La acción de seleccionar fotos para convertirlas en postales y luego diseñar el montaje para el proyecto *Memorias de vida y Militancia* resignifica las historias de vida de los jóvenes militantes desaparecidos en el Centro Clandestino de Detención mediante el uso de fotografías que no son de registro militar.

Estos tres niveles de imágenes son posibles de ser analizados en tanto coordenadas de arte y cuerpo, porque esos cuerpos vivieron y permiten que hoy existan relatos e imágenes antes del terror instaurado por la última dictadura cívico-militar argentina. La narrativa visual *Memorias de vida y militancia* es un proyecto construido a partir de fotos y no cuadros o pinturas de la imaginación de algún artista creativo –es decir, inscriptos en el régimen de la representación–, sino que retratan fragmentos de la historia de vida de sujetos que fueron primero *capturados* por un lente de cámara para ser inmortalizados en esas fotos y que luego fueron capturados violentamente para ser asesinados. Fotos que los muestran en su niñez, adolescencia y juventud, que es donde se frena la secuencia.

Para finalizar, las gigantografías –al estar en la ex ESMA– no producen solamente un efecto de compasión. Como intentamos dar cuenta, no solo se trata de interrogar el papel del espectador en un ejercicio de desplazamiento en el régimen de sensibilidad no a través ya de la compasión por estos jóvenes desaparecidos, sino de mostrarle al espectador que, como contracara de su propia vida cotidiana, aún subsiste toda esta tecnología de destrucción.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2003). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Calveiro, P. (2013). *Política y/o violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castro, E. (2011). *Lecturas foucaultianas. Una historia conceptual de la biopolítica*. Buenos Aires: Unipe, editorial universitaria.
- Esposito, R. (2011). *Bíos: biopolítica y filosofía*. Madrid: Amorrortu editores.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- Ranciere, J. (2010). “La imagen intolerable”. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Obras

- Farocki, H. (productor y director). (1969). *Fuego inextinguible* [cinta cinematográfica]. Alemania: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).
- Instalación Memorias de vida y Militancia en *Espacio Memoria y Derechos Humanos*. [En línea: 22/08/2016] Disponible en: <http://www.espaciomemoria.ar/memoriasvida.php>

La mirada de las ciencias sociales

Aportes del Trabajo Social desde la memoria colectiva, perspectivas y contribuciones para la paz

Johanne Alexis Estrada Rodríguez

Fundación Universitaria Monserrate - Unimonserrate

Resumen

La memoria colectiva como objeto de estudio interdisciplinar y el trabajo social como profesión son elementos fundamentales en la resolución del conflicto colombiano. El aporte significativo a la paz se vislumbra en la apropiación del concepto memoria y las posibilidades de asumirlo en el ejercicio profesional. A partir de este tema central de investigación, se pretende destacar cómo el método de grupo en el trabajo social y categorías como “memoria”, “trabajo social de grupo” y “familia” pueden contribuir a la intervención del trabajador social en el contexto mencionado. El presente texto se presenta como avance de investigación en una primera etapa de búsqueda documental y procura perfilar las principales contribuciones al proyecto.

Palabras clave: memoria colectiva, trabajo social, posacuerdo, conflicto, paz, Colombia.

Abstract

Collective memory as an object of interdisciplinary study and social work as a profession are essential elements in resolving the Colombian conflict. A meaningful contribution to peace can be seen in the appropriation of the concept memory and the possibilities of including it in professional social work. From this main topic of research, this study's aim is to highlight how the group method in social work and categories such as “memory”, “group social work” and “family” can contribute to the social worker's role in the context described. The following paper is presented as part of ongoing research in the first stage of document review, and it focuses on describing the project's main contributions.

Key words: collective memory, social work, post agreement, conflict, peace, Colombia.

A modo de introducción

Si se entiende que los trabajadores sociales asumen desde su quehacer profesional una gran responsabilidad frente a la resolución de conflictos, y que la memoria se constituye en vindicación, conmemoración, construcción de tejido social y garantía de no repetición en situaciones de conflicto, se esperan aportes en el marco del pos-acuerdo⁴⁹ en Colombia. En ese sentido, que los trabajadores sociales exploren la memoria como posibilidad de intervención social puede constituirse no solo en un nuevo campo de acción sino de investigación en ciencias sociales, de tal modo que resulte significativo tanto para la formación de los futuros profesionales y como aporte a la resolución del conflicto nacional.

Así pues, esta apuesta investigativa se alimenta de las diferentes propuestas e inquietudes de los estudiantes de Seminario de Investigación de sexto semestre (2015-2)⁵⁰, que a partir de sus propias experiencias personales, profesionales y su formación académica; han decidido indagar posibilidades que van desde la investigación documental hasta la intervención para la transformación social.

Las cuestiones teórico-metodológicas propias del trabajo social fueron fundamentales para abordar el problema de investigación, pues se inscriben en el enfoque cualitativo en investigación social y en el paradigma hermenéutico-interpretativo, a través de la construcción de estados del arte y la revisión documental. A su vez es importante resaltar que las técnicas son fundamentalmente documentales y narrativas, validadas y pertinentes para el desarrollo de la investigación, tal como lo mencionó la investigadora María Eumelia Galeano:

El trabajar en la investigación desde el enfoque cualitativo, implica reconocer la particularidad de los actores sociales implicados en el proceso; por ende, también implica tomar en cuenta el entramado de estrategias y técnicas, que nos permiten una amplia gama de posibilidades en tanto acercamiento e indagación de información para la investigación a desarrollar (2004: 47).

Se pretende entonces, establecer algunas precisiones teórico-metodológicas del trabajo social en el marco del pos-acuerdo en Colombia a partir de la memoria colectiva; para tal fin es necesario hacer un acercamiento conceptual a las categorías de análisis principales de la empresa emprendida. Aspectos propios del trabajo social como los métodos de grupo y comunidad, familia, y el abordaje teórico-metodológico de la memoria se constituyeron en el primer insumo y la columna vertebral de la propuesta de investigación.

La primera de las apuestas pasa por determinar cómo el método de comunidad en trabajo social aporta elementos a la memoria colectiva y en consecuencia al contexto del pos-

⁴⁹ Término usado para designar el momento histórico de transición, posterior al conflicto armado colombiano, que ocurre a partir de la firma del Acuerdo Final entre las FARC-EP Y el estado colombiano el 26 de Septiembre de 2016 en la ciudad de Cartagena-Colombia.

⁵⁰ Para la realización de la presente investigación se ha contado con la irrestricta y diligente participación de los estudiantes de Trabajo Social de la Unimonserate, Jornada noche 2015-2. Sin sus valiosas contribuciones este empeño no habría sido posible dada su complejidad.

acuerdo en Colombia; tal propósito comienza por una revisión documental a profundidad que permita determinar puntos de encuentro entre el método y la metodología de la memoria con el fin de enriquecer el entrecruzamiento del método y su práctica.

En segundo lugar, se busca identificar los aportes de los trabajadores sociales en el trabajo con familias de los actores armados protagonistas del conflicto, con las mujeres cabezas de familia víctimas de la desaparición y analizar algunos factores sociales que influyen en movilización de miembros de ejércitos irregulares hacia las filas, en este caso excombatientes de las FARC-EP. Finalmente, desde la memoria colectiva se pretende dar cuenta de las posibilidades sanadoras y necesarias de la memoria a partir de la intervención del trabajador social, como se explicará más adelante.

Habiendo presentado las apuestas investigativas que pretenden contribuir a los aportes del trabajo social desde la memoria colectiva al pos-acuerdo, se hace pertinente presentar algunas concepciones teóricas que enmarcan el desarrollo de las propuestas de investigación.

Acercamientos categoriales

Memoria

Como concepto, la memoria ha suscitado un amplio campo de estudio en el que se despliegan perspectivas pertenecientes al marco de las ciencias sociales y, para el propósito de esta investigación, se recurre a la mirada de Maurice Halbwachs en su libro *Los marcos sociales de la memoria* en donde considera que la memoria es un hecho y un proceso colectivo. La existencia y la significación comunes a los miembros de un grupo hacen que estos se vuelvan a su pasado de manera colectiva, es decir, dota de un sentido compartido a los eventos que los han constituidos como una entidad. De esta manera, frente a la memoria histórica considerada como única y lineal, la memoria colectiva es múltiple y tiene la capacidad de transformar a medida que es actualizada por los grupos que participan en ella: el pasado nunca es el mismo (2011:17).

Es decir que el contexto en el cual se relacionan las personas como por ejemplo la familia, un grupo de amigos, ocupaciones diarias y ocupaciones del ámbito profesional entre otras, cobra significado y relevancia al momento de recordar o rememorar algún hecho o acontecimiento. Si se reúne un grupo de personas y cada una pone a disposición sus recuerdos, en efecto se pueden describir o relatar con precisión hechos concretos de los cuales interese saber o indagar, de allí que el sociólogo francés haya insistido en la importancia del lenguaje al decir que “no hay nada más social que el lenguaje. [y que el] lenguaje es la función colectiva por excelencia del pensamiento” (Halbwachs, 2011:35).

Esto permite afirmar que el carácter común de la memoria está tejido por el contexto, y Halbwachs lo revalida al decir que “solo recordamos porque nuestro entorno nos incita y nos ayuda a hacerlo; sin la memoria colectiva, seríamos incapaces de recordar” (2011: 31); del mismo modo destaca la interdependencia entre los recuerdos particulares y los colectivos ya que “el individuo recuerda cuando asume un punto de vista del grupo y

[...] la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en las memorias individuales” (2004: 11). En otras palabras, dichos recuerdos pueden estar ligados a las necesidades de rememorar y a la evocación de aquello que requiera o se induzca a recordar, dentro de los individuos pertenecientes a un grupo, donde existe una sinergia de ayuda mutua y los recuerdos individuales se apoyan en los demás para recordar colectivamente. Este hecho es lo que el mismo autor denomina los “marcos sociales de la memoria”.

Estos marcos de memoria colectiva son: los instrumentos de los que el individuo consciente se sirve para recomponer una imagen del pasado, haciendo que este se adecúe a las necesidades de su presente, de su existencia como ser social, de su armonía existencial, del equilibrio de su personalidad y de su identidad (Halbwachs, 2011: 34). Por consiguiente, se puede identificar que los marcos sociales son el apoyo que permite direccionar la memoria colectiva; según el acontecimiento que algún grupo desea rememorar, se convienen fechas o lugares que entretejen una memoria pactada en donde se inscriben intereses colectivos que, a su vez se debaten con las memorias familiares⁵¹.

Entre los principales productores de la memoria colectiva señala Halbwachs que la familia es la red primaria que posee cada individuo y en donde aprende reglas y costumbres heredadas de su pasado, después estarán las comunidades religiosas y por último las clases sociales. En sintonía con lo mencionado, la socióloga argentina Elizabeth Jelin sintetiza el papel o rol que cumple la memoria al decir que “la memoria tiene entonces un papel altamente significativo como mecanismo de cultura para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades” (2002: 10).

El aporte realizado por la memoria fortalece la identidad dentro del grupo, propicia una construcción colectiva en la que participan actores sociales y como consecuencia preserva creencias que propician un legado dentro de los “marcos sociales” referidos por M. Halbwachs, en su carácter espacial y temporal; los cuales adquieren un significado para un grupo en sí.

En síntesis, la memoria colectiva ha sido utilizada para recopilar parte de la historia vivida, esto significa que no solo debe pensarse en relación al sufrimiento y el dolor que producen los actos de violencia, también propicia reflexiones en torno a la recaptura de elementos constituyentes de la cultura e identidad y contribuye a la preservación de las mismas.

A partir de los aportes realizados por Maurice Halbwachs al concepto de memoria colectiva, se extiende una línea de estudio sobre la cual se han apoyado diversos estudios que han conseguido que este concepto se esgrima como herramienta fundamental para la reconstrucción de un pasado vivido y la no repetición; de manera tal que en el ámbito colombiano aparece la memoria colectiva en la primera década del siglo XXI como uno de los aspectos más importantes dentro de la reflexión sobre el conflicto y su continuidad.

⁵¹ Frente a este debate se superponen otros que convienen a los conceptos de lo privado y lo público. Este debate al no estar incluido en los objetivos del presente texto y debido a su extensión, no será amplia.

Trabajo social de grupo

El trabajo social, a lo largo de su historia ha consolidado tres métodos para la intervención: caso, comunidad y grupo. Este último busca mediante la intervención del individuo generar cambios para su adecuada interrelación con los diferentes grupos a los que pertenece, llámese grupo laboral, colectivos, movimientos, asociaciones, vecindades, grupos juveniles de mujeres, niños, entre otros. Este método es de gran importancia para la presente investigación, puesto que su metodología aporta favorables escenarios y técnicas que permitirán junto con el diseño metodológico llevar a cabo una intervención con la población objeto de estudio.

Tabla 1. Trabajo social de grupo

Autor	Definición
Tomás Fernández (2010)	Para Tomás Fernández, el trabajo social con grupos es «aquella especialidad dentro del trabajo social que orienta a recuperar y fortalecer, mediante la interacción grupal y la realización de actividades de grupo, las capacidades sociales de los ciudadanos, para aumentar su enriquecimiento personal y mejorar su funcionamiento social [...]. Es así como el grupo busca mejorar las posibilidades de inclusión social de aquellas personas que, por diversos motivos, carecen de la capacidad relacional básica, para poder llevar a cabo una vida personal, familiar, laboral, en el contexto actual (2010: 48).
Natalio Kisnerman (1978)	En su libro <i>Servicio Social de Grupo</i> , plantea que «el trabajo social de grupo es un proceso de ayuda con un valor potencial de tratamiento, pero que debe proyectarse hacia la reflexión colectiva, la toma de conciencia de la realidad y el cambio de la sociedad, así mismo expresa, que es un medio para lograr que el sujeto alcance la realización de todo su potencial y la aplicación de sus responsabilidades sociales a través de su participación en un grupo en el marco de una sociedad democrática que proporcione medio para superar obstáculos en la autorrealización del individuo» (1978: 92).
Gisela Konopka (1968)	Esta investigadora alemana entiende que el trabajo social con grupos es «un método de trabajo social que ayuda a los individuos a mejorar su funcionamiento en la sociedad, a través de experiencias deliberadas de grupo, enfrentándose más eficazmente con sus problemas personales, de grupo o de la comunidad» (1968: 37).

Fuente: Cuadro elaborado por las co-investigadores (Rocío Jiménez, Angie Acero, Maricela Sandoval, Tatiana Sarmiento, y Margarita Castiblanco). Programa de Trabajo Social, Fundación Universitaria Unimonserate.

Teniendo en cuenta este recorrido, es posible entender que el trabajo social con grupos está orientado para velar por el buen funcionamiento de las personas dentro y fuera del grupo desde su desarrollo individual. Es por ello que los objetivos de trabajo social con grupos están planteados desde el quehacer profesional, de allí que N. Kisnerman (1978) lo plantee en tres etapas:

1. La primera de “restauración, de las relaciones sociales a un nivel óptimo de funcionamiento. La acción puede ser curativa, es decir, busca identificar, controlar o eliminar los factores que en el proceso de interacción han causado el deterioro, en su aspecto rehabilitador intenta reconstruir u organizar los patrones de interacción que están dañados y construir otros nuevos” (1978: 93).
2. La segunda de provisión, la cual incluye tres líneas de acción: movilización de la capacidad latente del individuo y del grupo para actuar, reorganización de los recursos sociales existentes que se han creado para servir como una infraestructura para el funcionamiento social del individuo, a través de una mejor organización y coordinación; y la creación de recursos individuales y sociales para promover, mejorar y facilitar el proceso de interacción.
3. Y por último, prevención de los problemas relacionados con la interacción social.

Así mismo G. Konopra (1968), plantea los objetivos para trabajo social con grupos desde:

1. La adaptación en lo individual, el grupo y la del grupo como un ente a la sociedad.
2. El desarrollo de la persona hacia su potencial individual para mejorar las relaciones y aptitudes de la función social.
3. Precisar ayuda en la acción social a través de la gente capacitada y situada en puestos de dirección o liderazgo de sus comunidades, con deseo de participar activamente en la solución de problemas sociales.

Por otro lado, Tomás Fernández plantea para el trabajo social con grupos seis dimensiones básicas para la dinámica grupal, las cuales deben ser tenidas en cuenta en forma conjunta (2010: 246-253).

Tabla 2. Dimensiones de trabajo social con grupos.

Dimensión	Concepto	Característica
Relacional	Se centra en el comportamiento de los miembros del grupo, está determinada por la actuación de cada uno de ellos, los cual la hace interdependiente.	Cada acción que tome una persona dentro del grupo modificara la forma en que actúen el resto de los miembros. Cooperación y competencia entre los miembros del grupo para el cumplimiento de las metas. En el primero trabajan en forma sincronizada y en el segundo, se aleja un poco el beneficio mutuo, se debe alternar los triunfos con los errores o fallos.

Interacción	Toma como objeto de análisis los procesos de comunicación, analiza la interdependencia entre los patrones habituales de comunicación en el grupo.	Se centra en las interacciones (intercambio de mensajes a través del lenguaje, signos, y conductas no verbales) entre los miembros. Se establece en las relaciones comunicacionales (emisor – receptor).
Estructural	Aborda la estructura propia del grupo, a través del análisis de las expectativas compartidas y las normas que rigen el comportamiento.	La estructura del grupo será el resultado de las interacciones de sus miembros. Dentro de los grupos surgen normas y los miembros asumen roles y funciones, que generan intercambios.
Funcional	Toma como objeto de estudio los patrones de organización y las actividades desarrolladas por el grupo, que están encaminadas a la obtención de metas.	Toma como punto de partida el análisis de las metas hacia las que todo el grupo dirige sus acciones. Este las conceptualiza como un sistema social que lleva a cabo una serie de funciones básicas para el cumplimiento de sus objetivos.
Motivación	Analiza la pertenencia al grupo y la dinámica de este en la medida en que los miembros del grupo actúan en respuesta a una elicitación.	El comportamiento del grupo se explica en función de la motivación que lleva a sus miembros a actuar de determinada manera, esto permite el agrupamiento según ciertos niveles de gratificación.
Cognitivo– Perceptiva	Analiza el modelo cognitivo que se genera en los miembros del grupo, en la medida en que actúan en función de las percepciones que tienen del mundo que los rodea.	Los grupos pueden analizarse en la medida en que se caracterizan y generan en sus miembros una forma común de percibir, una determinada estructura cognitiva que les lleva a analizar su propia identidad.

Fuente: Cuadro elaborado por las co-investigadoras (Rocío Jiménez, Angie Acero, Maricela Sandoval, Tatiana Sarmiento, y Margarita Castiblanco). Programa de Trabajo Social, Fundación Universitaria Unimonserate.

Teniendo presente este panorama, es preciso que para la investigación y el trabajo que se viene desarrollando desde las diferentes apuestas investigativas, la intervención tenga lugar a partir de los objetivos planteados por Kisnerman y Konopra, así como de las dimensiones expuestas por Fernández. Es así como estos planteamientos se ajustan a las expectativas del pos-acuerdo en cuanto a una restauración de las relaciones sociales, familiares, comportamentales en sus diferentes dimensiones como seres humanos, con las comunidades receptoras del proceso y en general con la sociedad.

Familia

El estudio de la familia, también resulta significativo en el marco de la presente investigación, para algunos grupos, como actores sociales fundamentales para el proceso de reivindicación de derechos vulnerados por el conflicto (víctimas de desaparición y familias de actores armados) y para otros como unidad primaria de resocialización en aras al desarme y la reincorporación que se pretende ocurra luego de firmado el Acuerdo Final.

Por lo anterior, se considera necesario subrayar la población con la que tendría mayor contacto esta profesión. Las autoras Nidia Aylwin Acuña y María Olga Solar, sostienen en su libro *Trabajo social Familiar* que:

El Trabajo Social es una de las profesiones que se desempeñan en el campo de la familia y la sociedad, [se] le ha asignado tradicionalmente la atención de las familias de más escasos recursos. La experiencia y el conocimiento de la familia popular que la profesión ha acumulado y el desarrollo de sus modalidades propias de intervención, constituyen su aporte específico a los equipos interdisciplinarios en los que participa. Ubicada en diversas instituciones, la profesión tiene también la potencialidad de contribuir a la coordinación de servicios institucionales en torno a la familia y de hecho en su trabajo lo realiza cotidianamente, pero no se ha dedicado suficientemente hasta ahora a impulsar un cambio de enfoque global de las instituciones en las que trabaja (2002: 46).

Las autoras recuperan la afirmación que hace Bertha Reynolds en 1942, al reconocer que el trabajo social es una profesión, que como ninguna otra, “se ha centrado tan consistentemente en los problemas cotidianos de la vida familiar”, esto conllevó a que se diera un acercamiento al interior de los hogares y como consecuencia se profundizara una comprensión del papel de la familia en el tejido social (2002: 52). El trabajo social, requiere entonces de una sensibilidad frente a los diferentes aspectos que influyen en el “ambiente físico y social” de la familia y aporta desde el quehacer profesional herramientas metodológicas y prácticas para el desarrollo individual, el bienestar familiar y la estructura social.

Así mismo, para la lectura que se hace de esta estructura social, Aylwin y Solar comparten el pensamiento de la pionera Mary Richmond al entender que en la práctica profesional no debe perderse de vista que la comprensión del vínculo entre la sociedad y el individuo se da a partir de la comprensión de la familia:

[Richmond] visualizó a la familia como el criterio básico para evaluar el funcionamiento de la sociedad, al afirmar que todas las formas de la industria, las finanzas, las relaciones internacionales, el gobierno mismo, serán juzgados a la larga según sus efectos sobre la vida familiar y deberían adecuarse a las necesidades de ésta o ser suprimidas o modificadas (2002: 53).

Este vínculo en el que Richmond define “el caso social como una familia” deja abiertas las puertas para la continuidad de las investigaciones y suscita una práctica que debe asumir el profesional en aras de una intervención social que beneficie en todos los niveles (individual, familiar, social).

Conclusiones preliminares

Abordar la memoria en relación con el quehacer profesional del trabajador social es una tarea de largo empeño dada la complejidad de ambos campos de intervención social, sin embargo al parecer, ambas coindicen en aspectos vertebrales en su composición; la intervención social y la capacidad de transformación de la realidad que ambas ofrecen, abona el terreno para sugerir la necesidad de la aplicabilidad y estudio de la memoria en los campos y métodos propios del trabajo social; sin embargo esto solo se verá abordado a profundidad al finalizar el proceso de investigación.

De otro lado, el estudio teórico tanto de la memoria como del trabajo social en relación con el conflicto social y armado en Colombia, abre las puertas a un sinnúmero de posibilidades investigativas que pueden abordarse a partir de las contribuciones del trabajo social, especialmente debe decirse que aunque el campo de los estudios de la memoria es relativamente reciente entre los profesionales de las áreas sociales en Colombia, es entre los trabajadores sociales entre quienes menos rastros de producción intelectual se encuentra al respecto, bien sea como resultados de procesos de investigación o como reflexiones teóricas. Es recurrente entre los profesionales y académicos del trabajo social mencionar la necesidad de sistematizar las prácticas profesionales, ya que es posible que la carencia de productos de investigación y referentes bibliográficos sea consecuencia de esta omisión. La memoria emerge entonces como posibilidad de enriquecer los métodos y prácticas del trabajo social en tanto se consolida como re-tejedora de las relaciones sociales, más aún en el momento histórico que se vive en el país.

Los usos de la memoria han sido más recurrentes para las narrativas o áreas menos orientadas a las prácticas interventivas (como el trabajo social), así como materia de diversos estudios de las ciencias sociales. La posibilidad interdisciplinar que ofrece la memoria como objeto de estudio, debe servir como herramienta útil de transformación de la realidad desde la práctica propia del trabajo social; podría considerarse que hay una deuda histórica en relación de la aplicación metodológica de la memoria en el quehacer profesional del trabajo social que debe superarse más aun en el contexto colombiano actual que requiere una intervención y reparación eficaz de la población víctima y vulnerable.

El pos-acuerdo va a requerir innumerables esfuerzos por sanar las heridas de la guerra para construir una sociedad desconocida para las últimas generaciones dada la larga historia de violencia sociopolítica vivida. Por tanto, el trabajo social asume una gran responsabilidad en esa construcción de comunidad necesaria y, la memoria y sus posibilidades de garantía de conmemoración, búsqueda de la verdad, justicia, reparación y no repetición puede servir como herramienta útil para tal fin.

Las instituciones pensadas en el marco del Acuerdo Final⁵² hacia la consolidación de una paz estable y duradera en Colombia tendrá que asumir el reto de recomponer una

⁵² Remítase al *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Consolidación de una Paz Estable y Duradera* dado a conocer en Septiembre de 2016, y que surge como documento de acuerdo entre el gobierno colombiano y las FARC-EP en el marco de las negociaciones de paz iniciadas en 2012.

sociedad que no conoce la paz; la reintegración de miembros de los ejércitos irregulares a la vida civil y la reparación integral de las víctimas (estructuras familiares y psicosociales), pasan por el reconocimiento de las posibilidades sanadoras de la memoria desde el trabajo social. Este deberá ser el escenario de consolidación de futuras aplicaciones metodológicas establecidas en investigaciones de este tipo.

Referencias bibliográficas

- Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Consolidación de una Paz Estable y Duradera. Recuperado en 9 de Octubre de 2016 https://www.mesadeconversaciones.com.co/sites/default/files/24_08_2016acuerdofinalfinalfinal-1472094587.pdf
- Aylwin, N., Solar, M. (2002). *Trabajo social familiar*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Fernández, T. (2010). *Trabajo Social con Grupos*. Madrid: Alianza.
- Galeano, M. E. (2004). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. (M. A. Baeza, & M. Mujica, Trads.) Barcelona: Anthropos Editorial.
- Halbwachs, M. (2011). *La Memoria Colectiva*. (R. Balcarce, Trad.) Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Jelin, E. (2002). *Los Trabajos de la memoria*. Madrid, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kisnerman, N. (1978). *Servicio social de grupo: una respuesta a nuestro tiempo*. Cuarta Edición. Texas: Humanitas.
- Konopra. (1968). *Trabajo social de Grupo*. Madrid: Euramérica.

La connaturalización de la violencia y su función ordenadora de la vida cotidiana

Ernesto Manuel García Mestizo

Universidad Veracruzana - CONACYT - CIESAS-Golfo.

Resumen

El presente artículo es parte de una investigación etnográfica en la que se plantea que la violencia en México no solo se encuentra asociada al tráfico de drogas y al crimen organizado, sino que en su amplia complejidad de expresiones, están los conflictos violentos entre actores de una misma comunidad. Los cuales no son menos preocupantes, puesto que también producen dolor y muerte, de modo que deben ser atendidos en la investigación. En adelante se desplegará en extenso el método etnográfico, para mostrar desde el caso específico de una localidad mexicana (El Llano), que hay espacios donde los acontecimientos violentos permanecen en la memoria de las personas. Se reviven cada vez que son contados a través de narrativas como el rumor y el corrido. Así, las representaciones y significados de la violencia del pasado mantienen relación con el presente, y ocupan un papel prominente en la regulación del orden social local: en el que la violencia se tendió a normalizar.

Palabras claves: violencia, poder, Estado, memoria, orden social.

Abstract

This article is part of an ethnographic study which holds that the violence in Mexico is not only linked to drug trafficking and organized crime. In their wide and complex range of expressions, violent conflicts also appear between actors of the same community. These conflicts are no less worrisome as they also produce pain and death; they must therefore be considered in research. We will explain the ethnographic method used in order to show, through a specific case in a Mexican town (El Llano), that there are spaces where violent events remain strongly in people's minds. Memories of these events are revived every time they are told through narrative tools, such as rumors or corridos. As such, the representations and meaning of the violence that occurred in a past time maintains a relationship with the present and occupies a prominent role in regulation of the local social order, in which violence begins to be normalized.

Key words: violence, power, state, memory, social order

El problema de la violencia y un breve abordaje teórico

Los estudios sobre violencia⁵³ entendida como la representación del ejercicio agresivo de la fuerza física, o la amenaza de ser utilizada para obtener el poder en una relación social (Misse, 2010: 26), que en la vida cotidiana tiene una pluralidad de formas en que se puede expresar, en México no son muy amplios. En el país gran parte de literatura ha tendido a analizar la violencia en relación al crimen organizado y otros actos considerados como delictivos (Bergman, 2012). Esto como causa del combate del gobierno contra el crimen organizado, el cual se intensificó durante la administración de Felipe Calderón (2006-2012), lo que se asocia con el alto crecimiento de la tasa de homicidios en 2008, en contraste del descenso que presentaba hasta 2007 (Escalante Gonzalbo, 2011). Según algunas investigaciones a esto se suman las muertes producidas por las disputas del control de territorios para el manejo de economías ilícitas entre organizaciones delictivas.

Este fenómeno acaparó la atención de muchos investigadores y medios de comunicación, lo que configuró una representación sesgada de lo que en México públicamente se conoce como violencia. De esta forma, no se ha prestado suficiente atención a otras formaciones de violencia, que no se encuentran explícitamente relacionadas al crimen pero que pueden coexistir con este en la vida cotidiana.

Es necesario distanciarnos del abuso esencialista de la correlación entre violencia y otras categorías como: tasas de homicidios, índices delictivos, crimen organizado y pobreza, porque esto puede darnos la falsa impresión de que una parte de los problemas del mundo son conformados por una serie de agregaciones categóricas que configuran un mismo problema denominado violencia. En lugar de pensar la violencia como una categoría homogénea y concreta; resulta más conveniente tomarla como un objeto que debe ser descrito a partir de evidencias empíricas.

De esta forma, en una investigación realizada durante 2014-2015 en la localidad mexicana de El Llano encontramos distintas formas de violencias y para comprenderlas será necesario desplegar su contexto hasta donde nos es posible (Auyero y Berti, 2013: 26). Esto con la intención de señalar que las prácticas de violencia en El Llano no son simples brutalidades interpersonales carentes de sentido. Por el contrario, las violencias tienen como trasfondo “procesos materiales y culturales, locales y globales muy complejos que requieren comprenderse en lugar de exotizar la violencia” (Maldonado, 2014: 72) y exponer argumentos esencialistas sobre la incivilidad de las personas. Aunque es difícil mostrar, la violencia física cotidiana es en buena parte estimulada por la “violencia estructural”, considerada como fuerzas políticas y económicas arraigadas históricamente que afectan sobre todo a los sectores más vulnerables de la sociedad (Bourgois, 2009)⁵⁴.

⁵³ Este artículo es producto de la tesis de Maestría en Antropología Social titulada: “El pueblo en los márgenes: manifestaciones de violencia en la cotidianidad. El caso de El Llano”. Presentada en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

⁵⁴ Slavoj Žižek también nos sugiere prestar atención a la violencia que se encuentra más allá de la violencia física de los actores y analizar la violencia “sistémica”, esto es, las formas de coerción impuestas por relaciones de poder, dominación y explotación (2009: 20).

El Estado entendido como institución política que dentro de un territorio delimitado reclama para sí y con éxito el monopolio legítimo de la violencia física para generar orden (Weber, 1979: 83); no corresponde por completo con las lógicas de las violencias documentadas. Es decir, estas lógicas se oponen a los formalismos del Estado y responden a una serie de significaciones diferentes, configuradas por las particularidades de la propia comunidad. Lo que permite una comprensión distinta sobre el Estado desde la cotidianidad, en donde no ha monopolizado por completo la violencia, y los actores también disponen de su ejercicio.

Existen entonces formas locales de resolución de conflictos y de búsqueda de justicia (justicia popular) que se sustentan en el despliegue de la violencia. A pesar de que existen representantes del Estado: el Agente municipal y elementos policiales como mediadores inmediatos de conflictos locales, las personas resisten o evaden su mediación y resuelven sus problemas por sí mismos con la fuerza física o la amenaza de utilizarla.

Esto no sugiere que las personas sean incivilizadas y que no han internalizado por completo las reglas judiciales del Estado; es una situación más compleja porque, como veremos, la decisión de no hacer uso de las mediaciones del Estado no depende del desconocimiento de las leyes. Por el contrario, cuando las personas deciden resolver sus problemas por sí mismas, lo hacen a partir de decisiones razonadas en relación al conocimiento que se han forjado del Estado y de sus propias experiencias dentro de la estructura de su comunidad.

Esto se comprende a partir de los acontecimientos de violencia ocurridos en el pasado y que se mantienen en la memoria de las personas, se reviven cada vez que son contados como rumores, y a través de los cuales de forma poco evidente influyen en la estructuración de nuevas violencias (Ortega, 2008). Así, se genera un sentido de continuidad entre acontecimientos pasados y presentes que en ocasiones parecen no tener conexión (Das, 2008), pero que necesitan ser revelados ya que en la comunidad referida, las memorias sobre diversos conflictos interpersonales, contribuyeron a connaturalizar la violencia.

Los rumores de violencia en El llano se complementan además con narrativas que son cantadas como corridos (compuestos por un grupo local de música norteña). Estos corridos funcionan como “vehículos de la memoria”: formas en que las personas que comparten los mismos repertorios culturales se esfuerzan por materializar los sentidos del pasado como productos culturales (Jelin, 2002: 37). El corrido mexicano como un género de tradición oral poético-narrativa, si bien en un principio tuvo gran auge al contar sucesos revolucionarios, en la actualidad tiende a ocuparse de cuestiones más locales como la vida sociocultural de las comunidades en donde se producen y permanecen a través del tiempo (Zavala Gómez del Campo, 2011).

Un apunte sobre el espacio y la metodología

El Llano es una localidad urbana periférica de la ciudad de Xalapa, Veracruz, pero con tintes rurales y se encuentra a ocho escasos kilómetros del centro de la ciudad. Tiene una población de 5, 154 habitantes. Antes de 1990 la mayoría de la gente se dedicaba al cultivo de la caña, el café y la elaboración de tabique, sin embargo en años

posteriores el impacto de las políticas neoliberales redujo estas actividades. Ahora, cada vez más personas se emplean en el sector servicios, el comercio local en particular y la prestación de su fuerza de trabajo. Según datos oficiales, la comunidad tiene un índice marginación “medio” pero no hay información actualizada desde el 2010 y las personas en contextos de vulnerabilidad, que no pueden procurarse servicios y necesidades básicas, parecen haber aumentado.

Por otra parte, la elección por El Llano se relacionó con un criterio metodológico. La literatura sobre violencia recomienda que el investigador sea conocido en el lugar donde pretende desarrollar su trabajo, porque esto brinda un ambiente de confianza y protección para el propio investigador (Moser y McIlwaine, 1999). El Llano ha sido durante mucho tiempo mi espacio de residencia y en donde tengo lazos familiares y de amistad con las personas. Otro interés por esta comunidad se asocia con el previo conocimiento que tenía sobre las violencias que allí ocurrían y que hacía falta documentar.

Como es propio de la etnografía, las técnicas y herramientas de investigación a las que se recurrió fueron: la sistematización de un diario de campo, entrevistas, charlas informales y la recuperación de corridos locales. Es pertinente señalar que para mantener el anonimato de los entrevistados, sus nombres fueron cambiados. También es importante advertir que las violencias descritas a continuación aluden solo a un grupo de personas, y no a toda la comunidad.

La etnografía a despliegue

Dicho lo anterior, comencemos con el supuesto de que El Llano, aunque desde su conformación no ha sido una comunidad distante de las instituciones del Estado, configuró sus propias formas de resolución de problemas. La violencia se convirtió en un dispositivo para el ejercicio de poder en las relaciones sociales y, por tanto una forma de establecer jerarquías, sobre todo entre los hombres. Esto permite comprender que en la décadas de los años 1970 y 1980, como lo menciona un entrevistado, “incluso de tiempo atrás, pero de ahí más o menos, nomás porque le caías mal a alguien, aunque no le hicieras nada te mandaba a matar, la gente, todos andaban empistolados y nadie les decía nada”⁵⁵. Esta afirmación, de entrada, nos invita a pensar que en la comunidad había una suspensión del poder del Estado en la regulación de las relaciones sociales. Poder del que se armaron quienes portaban “pistolas” con la intención de ejercer ilegítimamente la violencia.

Trataré de esclarecer un poco más esta idea con el siguiente caso, que es uno de los conflictos violentos que con frecuencia la gente recuerda. En 1972 Omar Torres inauguraba un salón de fiestas por lo que mandó a contratar un buen grupo de música para el evento. Al baile llegaría Ricardo Serra quien tenía enemistad con Omar. Se dice que la riña “comenzó porque en un principio los dos hombres querían a Eugenia, que en ese entonces ya era esposa de Omar; este le ganó a Ricardo, y desde ahí la bronca”⁵⁶. Esto implica que lo que estaba en disputa era su capacidad como hombres para “hacerse”

⁵⁵ Don Arcadio, Entrevistado por el autor, 7 de octubre de 2014, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁵⁶ Leobarda, Charla informal con el autor, 2014, 20 de octubre, El Llano, Xalapa, Veracruz.

de la mujer que a los dos atraía. Al ser Omar el que finalmente se casó con Eugenia, resultó triunfador en esta competencia, demostró ser “mejor” hombre que Ricardo.

El Llano, como una localidad pequeña, posibilita “que todos se enteren de todo”⁵⁷, de manera que Ricardo pudo haber percibido su “derrota” como pública. Esto aunado a un posible sentimiento de envidia y coraje por no haber logrado conquistar a la mujer que quería, aumentó su enemistad hacia Omar. Sintió la necesidad de imponerse sobre él, y probar mayor hombría con su habilidad para ejercer la violencia.

Así, Ricardo desafió públicamente a Omar y le mandó amenazas de muerte, intentó demostrar superioridad en relación a su adversario, a pesar de que ambos sujetos tenían fama de ser “bravos”, “cabrones”, “de los que sabían defenderse a como dé lugar”⁵⁸. Esta fama era el resultado de su potencial capacidad para recurrir a la violencia en la resolución de conflictos. De esta manera Ricardo obtendría no solo el poder sobre otro hombre, sino un estatus dentro de la comunidad masculina que implicaba ganarse su respeto y al mismo tiempo evitar ser retado por otros. Sobre este suceso *Los canarios del norte*⁵⁹ narran lo siguiente:

Pocos días antes del baile un anónimo llegaba, diciéndole a don Omar,
que preparará sus armas, de aquellos dos contrincantes uno de los dos sobraba.

El baile estaba muy bueno, los instrumentos rugían, Ricardo sacó su pistola,
pegándole a un policía, pronto dándose a la fuga, la muerte lo perseguía.

Se encontró con Jorge Vélez, un amigo muy verdadero
y se regresaron al baile los dos compañeros,
la muerte los esperaba pa’ que entregaran los cueros.

A los primeros balazos Ricardo al suelo cayó, salió Omar con su daga,
luego se le acercó, como era hombre de peligro muy pronto lo remató⁶⁰.

Como se aprecia en el corrido, había un policía que vigilaba el baile, y sugiere que los *enemigos* pudieron solucionar su conflicto con la mediación de este agente estatal. El hecho de que decidieran resolver el problema por sí mismos, a pesar de la presencia del policía, muestra la poca autoridad que estos agentes representaban y la resistencia a recurrir a ellos en la resolución de conflictos.

Recordemos un poco el contexto de este suceso. Fue en 1972 y hacía aproximadamente diez años que la educación básica ofertaba los seis años de primaria completos. A excepción de que las personas se trasladaran a la ciudad para estudiar, es bastante probable que la mayoría solo contara con educación básica, en el mejor de los casos. Es posible también que otra buena parte de la comunidad, sobre todo gente adulta, no contaran si quiera con esta formación. Esto permite entender una de las causas sobre la escasa

⁵⁷ Andrea, Charla informal con el autor, 2014, 20 de octubre, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁵⁸ Don Arcadio, Entrevistado por el autor, 2014, 07 de octubre, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁵⁹ Gonzalo Ruiz (segunda voz guitarrista) y Alfonso Grajales integran un grupo norteño en la localidad, éste último (la primera voz y quien toca el acordeón), incluso ha escrito corridos de varios hechos de violencia en El Llano.

⁶⁰ Los canarios de norte: “Corrido de las dos viudas”.

penetración de los valores reguladores del Estado en las relaciones sociales entre los habitantes del pueblo.

Omar ante las amenazas públicas que se le habían hecho y las agresiones osadas de Ricardo, debía responder con la misma valentía: en el momento de la pelea sus vidas estaban en disputa. Ricardo había hecho explícitas sus intenciones de asesinar a Omar y representaba un inminente peligro para él; se infiere que esto animó a Omar para asesinar a Ricardo.

Omar estuvo en la cárcel muy poco tiempo. Se dice que por tener “dinero” salió pronto. Omar se ha caracterizado como un hombre de la localidad con suficientes recursos económicos: se sabe que cuenta con propiedades ejidales y comercios formalmente establecidos, donde incluso se han empleado sus hijos. Omar no solo era un hombre con poder basado en su disposición para la violencia: su estatus también se relacionaba con los medios económicos que poseía. Otra cuestión lógica es que, según los hechos, Ricardo fue el primero en cometer la agresión en la pelea y esto posicionó a Omar como la víctima. Entonces en las instancias legales la muerte de Ricardo pudo haber sido justificada como una acción en legítima defensa y, por tanto, se explica la reducción de la sentencia de Omar.

La mediación del Estado en este caso tuvo mayor representatividad para juzgar el hecho violento que en su función orientadora de la conducta moral que evitarían dichos sucesos. A su vez el homicidio de Ricardo desencadenó otro hecho violento. Este no fue protagonizado por Omar aunque, según la opinión de la gente, tiene estrecha relación con él.

Gustavo Serra (tío de Ricardo) manifestó su descontento ante la muerte de su sobrino e hizo del conocimiento de todo el pueblo que cobraría venganza, y advirtió que mataría a Omar. Ya que el Estado no fue capaz de satisfacer el sentido de justicia que Gustavo tenía en mente; intentó reparar por sí mismo el daño que le habían causado a su familia con la producción del mismo daño, la muerte de un ser querido.

Gustavo Serra tenía cierta reputación en El Llano. Don Alfonso comentó que: “Muchos le tenían miedo, hasta Omar. ¡Era bravo, de los buenos! Había matado quién sabe cuántos”⁶¹. Esto refleja de nuevo la obtención del poder altamente personificado con base en el grado de violencia que se era capaz de practicar, así como la impunidad de la que gozaba. El ministerio público o la policía no siempre podían someter a procesos judiciales los homicidios que sucedían.

Ahora bien, Gustavo no pudo lograr sus propósitos ya que Omar Torres pagó para que lo asesinaran antes de tener un duelo con él, y que pusiera su vida en riesgo. La muerte de Gustavo también se cuenta en un corrido:

Según se oyen versiones, presumía de ser muy macho,
pero la hora se llegaba, de que perdiera a lo gacho.

Lo mataron sus amigos a tiros y a machetazos.
Escuche bien esta historia, espero que no me falle,

⁶¹ Alfonso Grajales, Charla informal con el autor, 2014, 20 de octubre, El Llano, Xalapa, Veracruz.

muy claro en el dicho está que no hay que confiar en nadie,
porque Gustavo perdió la vida en manos de su compadre.
a traición y de repente le dieron de machetazos.

[...] Vuela, vuela palomita, pasa por esas laderas
Anda avisarle a su gente, que mataron a Gustavo Serra
Solo la cruz ha quedado allá rumbo a su parcela⁶².

No tuve registro de que los agresores de Gustavo hayan sido detenidos: al parecer se dieron a la fuga. Al final fue Omar quien obtuvo el estatus de hombre violento y “matón” en la localidad: así es como la gente suele referirse a él. Debido a estos hechos Omar no ha tenido que enfrentarse a otros hombres, o por lo menos no obtuve registros sobre otros episodios de violencia protagonizados por él. Desde hace algunos años, ahora “el señor Omar”, cuando contrata al grupo nortero *Los Canarios del Norte* en sus fiestas, les pide que toquen su corrido sobre todo cuando está ebrio, comentaba la gente. Con estas acciones parece que este hombre utiliza el corrido como una forma de hacer notar a los invitados en sus fiestas el poder, el peso que tiene dentro de la comunidad, la valentía que lo ha caracterizado.

Esto, por otra parte, es un ejemplo de “cadenas de violencia” comprendidas como la forma en que distintos hechos de violencia “usualmente pensados como fenómenos apartados y analíticamente distintos (por el lugar en que ocurren y los actores a los que pone en contacto, etc.), se vinculan y responden unos a otros” (Auyero y Berti, 2013: 94). Aunque con formas y sentidos diferentes en el origen del conflicto: una pelea que en un principio involucra dos hombres puede convertirse en un conflicto interpersonal más amplio en donde más tarde se verán involucrados otros miembros de la familia con el objetivo de hacer justicia y vengar los daños ocasionados, es decir, un derrame de episodios violentos relacionados: “cadenas de violencia”.

Otro ejemplo sobre la forma en que distintos episodios violentos se “encadenan”, es el conflicto entre los Roca⁶³ y Gabriel Hurtado en 1998. Gabriel era un hombre de aproximadamente 40 años, había estado en el ejército y luego comenzó a trabajar como guardaespaldas de Patricio Chirinos (Gobernador del estado de Veracruz de 1992 a 1998). Se le consideraba como muy “bragado” y le gustaba apostar en las carreras de caballos que se organizaban de vez en cuando en El Llano.

En una ocasión hubo un mal entendido en una carrera, donde uno de los Roca se molestó con Gabriel. Empezaron a discutir y a decirse cosas, estaba un poco retirado y no logré escuchar qué decían [...] No estaban muy de acuerdo sobre lo que había sucedido en la carrera. Entraron en los dimes y diretes y palabras obscenas. Ahí no pasó a mayores pero sí se desafiaron⁶⁴.

Al poco tiempo Paco Flores era Agente Municipal y organizó un baile, aquí en la Canchita, arriba de la iglesia, donde llegaron tres hermanos Roca, en sus caballos (porque siempre andaban a caballo). Empezaron a hacer disturbios en

⁶² Los canarios del norte: corrido de Gustavo Serra.

⁶³ Cuando la gente habla de los “Roca”, se refieren a los hombres de este apellido: Pedro Roca (que fue asesinado), Carlos Roca, Mario Roca, Alfredo Roca, quienes son hijos de Lauro Roca (también asesinado).

⁶⁴ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

la cancha, querían meter los caballos al baile, asustaron a la gente y todo. Se bajaron de los caballos y quiso intervenir el Agente municipal ¡y lo cachetearon! delante de mi papá, que era comandante en ese tiempo. Lo cachetearon y mi papá se tuvo que meter. Ese día Gabriel iba llegando, [...] por la amistad que tiene con mi papá le dice: “¿Que está pasando Beto? ¿Qué pasa aquí?” Mi papá: “Pues mira estos canijos que están con sus problemas, con sus broncas otra vez”. Pues él por medio de su chamba, su influencia [...] mandó a traer la patrulla y cuando llegaron los policías inmediatamente le preguntaron: “¿A quiénes hay que llevarse?” Gabriel dijo: “Pues es este, este y ese ¡súbetelos!” Y ese problema que hubo en las carreras, aquí se vino a agravar por este otro roce que hubo con Gabriel⁶⁵.

En estas “arenas” de conflicto había un encuentro entre distintas representaciones de poder y referentes culturales, y los hermanos Roca trataban de imponer su mando en el baile, incluso sobre la autoridad inmediata del Estado que era el Agente municipal. Gabriel, asociado al poder estatal, se valió de su posición y de la policía municipal (ahora estatal), para solucionar el conflicto y restaurar el orden.

No obstante los hermanos Roca⁶⁶ no siempre encontraban resistencia a sus prácticas y tendían a “hacer lo que querían y seguido echaban bronca”⁶⁷. Todo indica que la violencia era el recurso con el que buscaban imponer su poder dentro de la comunidad. Las acciones de Gabriel ubicaron a los hermanos en una posición desigual, que al parecer interpretaron como un desafío al que responderían más tarde para reestablecer su jerarquía. Sobre esto Beto me contó que la familia Sánchez en la calle del Calvario dio una fiesta: celebraban los 15 años de una de sus hijas. Uno de los hermanos Roca (no especificó cuál) era novio de una hija de los Sánchez, por lo que toda la familia Roca fue invitada al festejo. Gabriel también se encontraba allí y “convivía con el tronco principal de la familia Roca. Don Lauro Roca se estaban ‘echando unas’ [tomaban alcohol], yo los veía desde la puerta de la casa”⁶⁸. Más tarde:

Llegó el hijo de don Lauro, Carlos Roca, el más chico. Con éste había sido el problema en las carreras y además era uno de los que se llevó la patrulla. [...] Éste le dijo a su papá: “Oye papá cómo estás conviviendo con este hijo de tal para cual, si tenemos problemas, ¿Qué no sabes que nos metió al bote?”. Y por las carreras y equis cosa Gabriel no quería problemas pero [...] el difunto se enganchó por todo el problema de sus hijos, y en el calor de la molestia, del enojo por defender a sus hijos. Don Lauro hace a sacar su arma, y pus obvio Gabriel por inercia o por lo que tú quieras, al ver eso, pos ¡le gana!

Su intención de Gabriel cien por ciento, yo a lo que vi no quería matar a don Lauro. Pero le pegó aquí el balazo [me señala la parte del pecho cerca del corazón]. Después Gabriel agarra [...] y ¡hace así a todos! [Me indicó con su mano que apuntó con la pistola a la gente a su alrededor] y dijo: “¡Todos al suelo, que nadie me siga!” Y todos nos tiramos al suelo, o sea yo me tiré de

⁶⁵ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁶⁶ La edad de estos hombres iba de los 25 a los 35, no fue posible precisar este dato.

⁶⁷ Don Arcadio, Entrevistado por el autor, 7 de octubre de 2014, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁶⁸ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

panza y me quedé viéndolo que salió corriendo. Lo quisieron seguir pero no lo alcanzaron y así fue... De hecho hay un corrido muy famoso⁶⁹.

Se dice que los Roca quisieron vengar a su padre y asesinar a Gabriel, pero este desapareció de El Llano, se “desterró” del pueblo. Los hermanos Roca buscaron cobrar venganza y hacer justicia por lo que Gabriel les había hecho. Trataban de demostrar que la lógica para resolver sus problemas era peleando como “hombres” y no con el auxilio de los cuerpos policiacos. Algo que, a juzgar por las decisiones de su padre, habían aprendido de él. Pero esto va más allá de una transmisión de valores, porque el régimen de sus conductas tenía de fondo el mismo contexto estructural, pues se infiere que en la década de 1990 muchos hombres no habían interiorizado los principios normativos para la convivencia pacífica por medio de la educación escolarizada. Si bien esto no implica necesariamente la reducción del uso de la violencia, no debe excluirse del análisis puesto que ocupa una función relevante en la regulación del comportamiento humano.

Ahora bien, la educación institucionalizada no es la única forma de percibir al Estado, ya que también se puede captar mediante otras experiencias y medios. No era que los hombres tuvieran un completo desconocimiento de los juicios morales institucionales sino que mostraban significaciones distintas de la justicia que no se correspondían con sus formas de ser.

Los hermanos tenían la necesidad de imponerse sobre Gabriel porque de no ser así, perderían su honor, el prestigio de la valentía que los caracterizaba. Por su parte don Lauro, si aceptamos que la violencia que ejercían sus hijos era producto de un sistema de valores compartidos, tenía la obligación de demostrar su capacidad para exigir respeto para él mismo y para sus hijos. Es decir, reafirmar la supremacía y el honor de su familia.⁷⁰

Respecto a Gabriel, la explicación de su acción, aunque de repente parece naturalizada (es decir, que “las personas que son guardaespaldas ya traen la sangre caliente”); en los discursos se percibe que su acción violenta fue justificada: debía defenderse.

En este sentido vale la pena recordar que los hechos son juzgados desde la posición que los actores ocupan. Así, a pesar de que Gabriel asesinó a Lauro, en un primer momento la culpa residía en Lauro cuando se dijo que: “Si nos ponemos en el lema que decimos, que como padre puedes parar un problema y no darle alas a tu hijo”⁷¹, el problema pudo evitarse.

No obstante, parece que había mayor consenso en que Carlos Roca fue el culpable de la muerte de su padre. Consideremos ahora el corrido sobre este caso:

Invitados a un convivio llegaba Lauro y su gente,
la plebe se divertía, se veía que estaba de ambiente
Pero ninguno veía que ahí rondaba la muerte.

⁶⁹ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁷⁰ El honor no solo es un atributo individual, también es compartido entre diversos grupos sociales y la familia nuclear es uno de estos. Aquí la cabeza (el padre en este caso) es responsable de velar por el honor de todos sus miembros, como se aprecia en este caso (Pitt-Rivers, 1979: 35).

⁷¹ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

Platicaban como amigos cuando un chavo se acercó,
con palabras ofensivas a Gabriel insultó,
sin pensar las consecuencias a su padre lo entregó.

Rencillas del muchachito, de algunos meses atrás,
ya sabe que dice el dicho, no es bueno hablar por hablar,
porque el que escarba el pocito al fondo quiere llegar.
Echó mano a la pistola, retirándose enseguida,
abriéndose de la bola según pelear no quería,
con un balazo en el pecho, Lauro entregó su vida.

Después de lo sucedido, Gabriel logró escapar,
dejándolo mal herido, ya casi sin respirar,
a los primeros auxilios él murió en el hospital⁷².

Como podemos apreciar en el corrido se expone que Gabriel no quería pelear y se dice que el “muchachito”, Carlos, dio pauta al conflicto. Esto como dije, forma parte de la valoración que la gente tiene del suceso. Beto, por ejemplo, piensa que:

Aquí lo que hizo el hijo fue entregar a su padre a la muerte, porque si tal vez su hijo no hubiera dicho nada, y hubiera dicho “¿sabes qué? ya vamos a parar aquí el problema”... Y no por tenerle miedo sino por no mezclar a mi padre y todo eso, a lo mejor el señor siguiera viviendo [...] esta muerte yo creo que es [...] más cien por ciento de parte del hijo y no tanto de Gabriel⁷³.

Estos discursos, reflejan la configuración de juicios populares en la comunidad, donde el caso fue y es juzgado por la experiencia de las personas y del conocimiento que tienen de los hechos. Es probable que el sentido de sus valoraciones sea diferente al que las instituciones legales podrían emitir.

Después de la muerte de su padre los hermanos Roca continuaron mostrando comportamientos osados y como veremos, protagonizarán otros hechos de violencia que tuvieron gran impacto en la comunidad.

Ahora, como ya he mencionado, el grupo de nortños toca estos corridos en las fiestas que son contratados. Los hijos de Lauro han escuchado el corrido de su padre. De modo que es pertinente preguntarse ¿Cómo reaccionaron al escucharlo? Según los lugareños, la primera vez que los hermanos Roca lo oyeron, Carlos lloró, y “como todos estaban tomando, se empezaron a reclamar. Los otros hermanos le decían que por su culpa se habían quedado sin papá, pero la mamá los calmó y después en otras fiestas hasta pedían que les cantaran el corrido de su jefe”⁷⁴.

Parece entonces que esos juicios que la comunidad ha hecho sobre la muerte de Lauro tuvieron impacto en la reflexión de la familia Roca y han ocasionado discusiones entre estos hombres. Por otro lado, destaca la importancia de los corridos para rememorar los hechos de violencia en la comunidad.

⁷² Los canarios del norte: “Corrido de Lauro Roca”.

⁷³ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁷⁴ Leobarda, Charla informal con el autor, 20 de octubre de 2014, El Llano, Xalapa, Veracruz.

La violencia interpersonal en El Llano se manifiesta y migra de espacios públicos a privados, como la familia. Se configuró una sociabilidad violenta asociada a la construcción de las identidades masculinas y en la que se fundamenta parte del orden social que ha permanecido en distintos tiempos. Veamos ahora el siguiente caso de “encadenamiento” de violencias. Es relativamente más reciente y por tanto captado por nuevas generaciones que aunado a la particularidad de los hechos, tienen mayor presencia en la memoria de la gente:

El problema de los Serra con los Roca ¡fue grandísimo! [...] pos venir a parar un muerto de cada familia. Para tener la sangre tan caliente tanto en un bando como en otro. Además había diferencia de edades: los Serra eran más chavos y los Roca eran mayores. Y se estaban metiendo con chavos, pensaban que los iban a espantar o amedrentar, y decir: “No pus nosotros somos los mandones”. Pero fíjate que, a pesar de todo, los chavos... de por sí, la familia Serra, se ha hablado mucho, en diferentes décadas, [...] que ha sido una familia de armas tomar, [...] que no se anda por las ramas, que si hay que matar a alguien ¡se los llevan! O sea, no le piensan. Y acabamos de verlo ahorita en estos años que sucedió esto, que aunque sea la juventud traen la sangre caliente igual que los viejos Serra ¡traen lo mismo!⁷⁵.

Este conflicto ocurrió en el 2004. Los hermanos Roca, antes mencionados, hijos de Don Lauro Roca (que fue asesinado), son la familia a la que se refiere en el relato.⁷⁶ Los hermanos Fernando, Ulises y Andrés Serra (con edades de 25 a 30 años) y su primo César Serra apodado “El Pinto” (de 35 a 40 años), forman parte de los hombres que integraban a la familia Serra. Tanto de un grupo como de otro hubo más hombres involucrados, sin embargo sus nombres no fueron comentados, solo los de mayor relevancia en los hechos.⁷⁷

El relato citado expresa una percepción naturalizada de la violencia donde se cree que es transmitida genéticamente. No obstante, consideremos que las acciones de estos hombres de “sangre caliente” fueron motivadas porque compartían ciertas características. Por ejemplo, ninguno de ellos concluyó su educación básica; como lo he comentado, esta no determina totalmente pero sí podría disminuir el uso de la violencia en la resolución de conflictos. Por otro lado, los actores también se encuentran inmersos en un contexto hostil donde las interacciones entre los hombres se encuentran marcadas por demostraciones de poder y dominación con base en el uso de la violencia. Por lo que es posible desarrollar prácticas violentas que permiten identificar a los hombres como de “armas tomar” y capaces de arrebatar vidas.

Esto además demuestra una continuidad sobre las prácticas violentas de comprobación de la virilidad (aprendidas y condicionadas en cierto grado), que han tenido algunos

⁷⁵ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁷⁶ En la fecha indicada, la edad de estos hombres no fue precisa, pero iba de los 40 hasta más de 50 años.

⁷⁷ Ambas familias se dedicaban a la elaboración del tabique y eran dueñas de propiedades ejidales, como muchas otras familias. La disposición de recursos económicos entre ellos era desigual, algunos tenían menos que otros. En otras palabras, no eran de las familias con grandes acumulaciones de riqueza. Sus apellidos tenían cierta fama por los hechos violentos que algunos de sus integrantes habían protagonizado (los cuales ya he comentado) y otros que, en ese entonces, todavía tendían a ocasionar.

hombres de la comunidad para hacerse de respeto, poder y un estatus social en la comunidad. Notamos también cómo es que se rememoran los episodios de violencia en donde ambas familias han estado involucradas.

Los antecedentes de los hombres de ambas familias los situaba en la cima de la jerarquía establecida entre los hombres de poder. Resulta interesante también la manera en que se narra que los hombres de una generación adulta tratan de imponerse sobre una generación más joven y así reafirmar su poder y estatus: ellos eran los “mandones” (los que gobernaban) y no estaban dispuestos a perder su autoridad por hombres más jóvenes.

Es por esto que se desencadenó una serie de enfrentamientos violentos: “Ya no era de que yo te pegué y ya ahí quedamos ¡no! Viene el desquite mío, y al rato te agarro con mi flota, luego te subo a ver hasta dónde vives, y ¡te apedreo la casa!”⁷⁸. El impacto de la pelea entre estas familias en las personas se expresaba cómo una gran preocupación y tragedia: “Llegó el momento en el que decías ¿Oye cuándo irán a parar este problema? ¿Cuál será el fin? desgraciadamente el fin nos tocó a todos... ver muertos”⁷⁹. En este sentido las experiencias de violencia biográficas se transforman y significan como “desdicha individual e infortunios de la comunidad” (Das, 2008: 87).

Ahora, la forma en que se originó este conflicto refleja la continuación de la violencia en la estructuración del orden local: la determinación de posiciones jerárquicas, con fundamento en el potencial para ejercer la violencia, que al mismo tiempo configura la masculinidad de los hombres. Por otra parte, se aprecia cómo la violencia ha formado parte del proceso de socialización de los individuos en la comunidad, ya que son los hijos de otros sujetos que se han caracterizado como violentos los que comenzaron a protagonizar nuevos episodios de violencia y dieron pauta a la siguiente formación de “cadenas de violencia”.

Gerardo Roca (20 años), hijo de Pedro Roca, era un joven con popularidad entre la gente por ser “broncudillo”. En una ocasión se encontraba por el barrio de La Cancha, donde viven los Serra. Se dice que Gerardo tuvo un enfrentamiento con estos hermanos: “se pelearon en una fiesta y tenían la bronca grande”, comentó Beto. Pedro Roca, en lugar de pacificar el conflicto, “agarró el problema de su hijo, quiso seguir la bronca”⁸⁰. Durante la narración sobre estos hechos, Beto recuerda: “Este es un caso similar al que sucedió con el papá de Pedro (Lauro Roca) y que mataron, también agarró el problema de su hijo”. De nuevo una afrenta a cualquier integrante de la familia se percibió como propia, y resultaba necesario demostrar la autoridad que se creía tener.

Esto muestra la conexión entre ambos hechos de violencia, aunque con cierta diferencia. Existe una secuencia sobre las formas en que surgen los conflictos así como de los actores que son conocidos por involucrarse en estos sucesos, que ahora rivalizan con nuevos personajes pero con un mismo propósito: ejercer poder y dominación sobre otros hombres. En donde la violencia se significa como el único e inmediato recurso que posibilitaría alcanzar sus objetivos.

⁷⁸ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁷⁹ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁸⁰ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

Así, Pedro era conocido como parte de una familia de hombres “muy prepotentes, como que ellos eran los que mandan, los que gobernaban aquí el pueblo. Se sentían autoritarios, vamos a decirlo de esta manera: que la autoridad ellos la tenían en las manos, cuando [...] no debe ser así”⁸¹. La violencia entre estos sujetos entonces no era gratuita: los Roca debían defender el prestigio que poseían hasta ese momento. El padre sintió la obligación de mostrar su autoridad ya que si su hijo u otros hombres miembros de la familia resultaban perdedores en la pelea, significaría una “inversión del orden social de las jerarquías establecidas y de las relaciones de dominación” (Peteet, 2005: 37). Su familia perdería y cedería su estatus como hombres de respeto en la comunidad.

El prestigio que poseía la familia Roca, es otro ejemplo explícito de la anulación del poder estatal en la estructuración de las interacciones sociales y de su sustitución por la autoridad que personificaban los varones de la familia Roca. Lo arriba mencionado evoca además un manifiesto rechazo hacia los valores reguladores de la vida social del Estado y una lucha continua por imponer su autoridad, su “gobierno” local.

De esta manera Pedro “como se sentía chingón subía a buscar a los Serra, a provocarlos, pero ya en una ocasión que lo madrean, le dieron una cuchillada ¡mero lo matan! Y empezó la bronca más dura”⁸². Un corrido sobre los hechos relata lo siguiente:

Por una riña que había, a Pedro puñaliaban,
luego a sus sobrinos muy cortitos los llevaban,
luego Alex picó al pinto [Serra], miembro de la misma banda.

Poco antes de la tragedia, le dieron una sorpresa al señor,
Celestino Roca, junto a una camioneta, unos cuantos de la banda [Serra],
le rajaron una oreja⁸³.

Después de esto los Roca comenzaron a buscar a los Serra en los bailes para allí desafiarlos. En estas “arenas” de conflicto las peleas, como experiencia de poder, son las que definían las posiciones sociales entre los individuos, en consideración del hombre o los hombres que resultarán victoriosos en la pelea.

Las disputas por el poder entre estas familias se extendieron en distintos espacios de la comunidad y “desataron un infierno porque ya hasta se les tenía miedo”, comentó Beto. En un baile el 2 de noviembre de 2004, (día de muertos, lo que hace todavía más memorable el hecho), en el salón social:

Llegan los hermanos Roca, seguro algo preparaban,
se acercaron hacia el baile pa’ encontrarse con la banda,
con un balazo en la ceja, Fernando Serra se desplomaba.

Fernando [...] nunca lo imaginaba, con su filo en la cintura,
no le dieron tiempo a nada⁸⁴.

⁸¹ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁸² Alfonso Grajales, Charla informal con el autor, 2014, 20 de octubre, El Llano, Xalapa, Veracruz.

⁸³ Los canarios del norte: corrido Los Serra contra los Roca.

⁸⁴ Los canarios del norte: corrido Los Serra contra los Roca.

Sobre este suceso violento quedó algo que podemos considerar una marca visible de la violencia. Se trata de una pequeña “ermita como si fuera un mausoleo” que se encuentra enfrente del salón social de la comunidad. Al interior, en la cruz se puede leer: “En paz descanse Fernando Serra, falleció a los 26 años”, seguido de la fecha en que lo asesinaron.⁸⁵ Se rumora que Gerardo Roca fue quien le disparó a Fernando para vengar a su padre apuñalado, y posteriormente escapó de El Llano (hasta el momento no se le ha vuelto a ver). Al mes y medio de este hecho ocurrió otro más. En los alrededores de la localidad:

A Fernando Serra lo vengaron, allá rumbo a Las Higueras,
sucedio algo inesperado, a Pedro lo mataron en el interior de un carro.

En el momento preciso, entra un hombre encapuchado,
a Pedro se acercaba, le iba siguiendo los pasos,
sin darle tiempo de nada le metió 5 balazos.

Pa’ controlar a la banda, se pierden las esperanzas,
hoy estamos uno a uno, por si piden la revancha,
ya se acabaron dos vidas, por culpa de las venganzas.

[...] Vuela, vuela palomita [...] y este mensaje te llevas
Que ha muerto Pedro Roca por las manos de Ulises Serra⁸⁶.

En esta necesidad de probar la virilidad dominante ante otros hombres, mediante el asesinato de un integrante de las familias, puede interpretarse como la máxima agresión u ofensa para demostrar la valentía. Esto genera una amplia desigualdad de poder entre los contendientes. Por tanto, la única manera de reestablecer la simetría de las relaciones era con otra muerte. No obstante, me parece que esto no fue lo único que animó a los Serra a “tomar venganza”, también cuenta el daño emocional que genera la muerte de un ser querido. Se trata de un daño irreparable que aunado a una gran ira entre los hombres que rigen su conducta por estas prácticas de violencia, genera la necesidad de hacer justicia para mantener su poder, y a su vez vengar la muerte de su familiar fallecido.

Por esta razón recurrir a las instancias judiciales para la resolución de sus conflictos no se consideró como una opción. Los Serra buscaron hacer justicia por mano propia ya que estos casos son juzgados a partir de la “forma en que las personas viven sus vidas y no simplemente con la naturaleza de las instituciones que las rodean” (Sen, 2010: 15)⁸⁷.

Como se narra en el corrido, después de la venganza las familias estaban “uno a uno”. Su relación de poder ya no era desigual: las dos familias probaron ser lo suficientemente valientes para defenderse y proteger a los suyos. No se dejaron someter por los hombres

⁸⁵ Justo donde se encuentra el mausoleo comenzaron a construir una casa, y es interesante el hecho de que se haya decidido no quitar, y se respetara el espacio y ubicación del objeto. Esto indica la resistencia a olvidar los hechos violentos de la comunidad.

⁸⁶ Los canarios del norte: corrido “Las venganzas”.

⁸⁷ Es pertinente mencionar que además las instancias judiciales no tenían a quien procesar, ya que el supuesto agresor se encontraba prófugo, lo que seguramente también influyó en la decisión de los Serra de tomar venganza.

que los desafiaron, aunque trajo como resultado daños profundos e irremediables. El conflicto terminó, pero a partir de un suceso religioso:

¿Por qué vino la paz? Creo que tenía que venir algo divino. Nosotros así le decimos, algo que Dios quiso que viniera porque solamente él sabe.

No sé si has oído mencionar que la familia Roca. Ahí donde viven ellos, en un árbol de mulato, se apareció [...] la virgen de Guadalupe. Cuando esa virgen se aparece, la mamá gustosa por lo que había sucedido, emocionada, los hace a ellos jurar de no más problemas, que si la virgen había aparecido en su casa [...], era para apaciguar los problemas y ellos [los hermanos] entendieron que ya no deberían de provocar problemas, y que mejor ahí la dejaban.

Esa virgencita vino a cambiarle el rumbo a los problemas entre la familia Serra y los Roca. Eso fue [...] ¡lo más importante! Para que esto parara [...] nosotros sabemos de antemano que les dijo: “Ya mijos párenle no quiero otro de mis hijos muerto, aquí ante la virgen, prométanme no tener más problemas con la familia Serra” y desde esa fecha están en paz, tal vez no se ven con buenos ojos, pero ya no están los problemas que había antes⁸⁸.

La fe en la religión católica parece haber influido de manera decisiva en la disolución del conflicto entre ambos grupos de hombres. A partir de la aparición de la virgen, los Roca realizan una fiesta cada año (en la primera semana de enero) para conmemorar el suceso. En los últimos años ha cobrado incluso relevancia local y muchas personas asisten a la festividad.

No obstante, también podríamos interpretar que la necesidad de mostrar su autoridad comenzaba a convertirse en una carga, que de continuar posiblemente dejaría más muertes. Ante esta reflexión decidieron simular que el conflicto no seguiría, y no por decisión propia sino por una encomienda divina, lo que evitaba que la acción se significara como cobardía o temor hacía los Serra. De este modo obtuvieron la tranquilidad que seguramente requerían para su entorno personal.

Esto además era posible dada su relación de iguales. Ahora ambos grupos ocupaban la misma posición jerárquica y en ambas familias se reconocía su disposición para el ejercicio de la violencia letal con tal de defender su autoridad, con lo que delinearon su peso en la comunidad. Después de los enfrentamientos, estos hombres dejaron de frecuentar las fiestas y bailes ajenos a su casa.

La secuencia que siguen los episodios de violencia entre los Roca y los Serra, muestran cómo los hechos de violencia interpersonal en distintos lugares y con diferentes actores como víctimas y victimarios, se responden y se encuentran interconectados unos a otros (Auyero y Berti, 2013). Son “cadenas de violencia” que guardan una relación de parentesco, en donde a partir del contexto de los sujetos, la violencia se ha significado como un dispositivo que permite posicionarse en el “mundo de los hombres” que detentan el poder en la localidad.

⁸⁸ Beto, Entrevistado por el autor, 9 de enero de 2015, El Llano, Xalapa, Veracruz.

Comentarios finales

Los episodios de violencia descritos permiten comprender que en la comunidad la gente hiciera comentarios como el siguiente:

Cuando tenía como 10 años, que empiezas a escuchar las cosas y se le va grabando a uno, 7, 8 o 10 años, oía que había bailes.

Las personas que iban al baile se decían

—oye ¿Cómo estuvo el baile? ¿Estuvo bueno? porque ora no hubo muertos ni heridos,

—y ¿Ora por qué? Está bueno cuando hay muertos y heridos ¡eso si es bueno!

Pero ese tiempo ya se acabó —dice Don Pascasio— la gente por ejemplo, a veces, pos ya los viejos solamente que les haga algo, que les toques su casa o familia se van a defender, y pos los chamacos porque se drogan, y así andan por ahí echándose sus cervezas y se hacen de palabras y si se pelean⁸⁹.

Este testimonio ejemplifica el arraigo histórico de la violencia interpersonal entre hombres en El Llano. Estos conflictos han formado parte de su cotidianidad, es algo con lo que se encuentran familiarizados y que por tanto tendieron a normalizar. Esta narrativa es parte una experiencia propia, pero expresa una realidad intersubjetiva (de un grupo específico) teñida por la violencia en la comunidad.

Notamos además que los hechos de violencia tienden a surgir en espacios festivos porque es allí donde buena parte de las relaciones sociales se moldean, pueden flexibilizarse o volver tensas. En estos escenarios ocurre el despliegue del poder con el que los actores buscan establecer o reafirmar su posicionamiento dentro de la estructura de la comunidad; mantenerse, subir o descender en ésta.

Es pertinente considerar que debido a la normalización de los conflictos interpersonales, estos parecen aderezar las fiestas y la vida social de la comunidad, generan expectativas de tipo “espectáculo”. Pensemos las fiestas como “arenas”, en su sentido más simple: espacios de confrontación cara a cara al que asisten los integrantes de la comunidad para ver qué actores resultaron victoriosos, qué hombres se imponen a otros y el poder de quién imperará. En otras palabras, son los sucesos que se convertirán en el chisme, que dará de qué hablar en los días siguientes y construirá significados. Esto sugiere que la connaturalización de la violencia en algunas ocasiones puede simbolizarse como formas de recreación en la localidad, para algunos actores.

Ahora bien, los hechos de violencia narrados, los consideramos como “acontecimientos traumáticos”: “experiencias que desestabilizan categorías socialmente establecidas y generan contextos fluidos en los que el reforzamiento del sentido desempeña un papel fundamental en la lógica del cambio, es decir en los mecanismos que gobiernan la sucesión de un evento por otro” (Ortega, 2009: 187). Configuran un trasfondo en el que se desarrolla la vida cotidiana en el escenario micro-social de El Llano, refieren a la irrupción de la cotidianidad tal y como era conocida hasta antes de su manifestación y

⁸⁹ Don Pascasio, entrevistado por el autor, 6 de octubre de 2014, El Llano, Xalapa, Veracruz.

delinearon nuevas formas de ser en la comunidad. Las personas saben a partir de estos eventos que es posible practicar y padecer la violencia que en este caso está asociada a la construcción de una posición social masculina y a la búsqueda de justicia.

Estos “acontecimientos traumáticos” se convirtieron en marcas de la memoria colectiva que al ser narradas mantienen los hechos vigentes en el presente y que, como se mencionó al comienzo del presente texto, intervienen en otras estructuraciones de la violencia (Ortega, 2008). De este modo, tales acontecimientos contribuyeron a connaturalizar la violencia, por lo que dejó de considerarse como algo extraordinario. Las personas comenzaron a interiorizar sus manifestaciones y tendieron a normalizar los conflictos interpersonales donde se ejerce daño físico, emocional y, en casos extremos, se produce la muerte.

Todo lo expuesto no implica necesariamente que todos los hombres de El Llano se rijan por las mismas conductas violentas, muchos hombres manifiestan el rechazo a la violencia y tratan de evadirla, pero no siempre tienen éxito y terminan por aceptar los desafíos violentos de otros sujetos. Los familiares de los protagonistas en los conflictos también intervienen para evitar o desalentar las riñas. Otra forma de resistir a la violencia es incluso con la misma violencia, con la que se intenta frenar el desencadenamiento de conflictos violentos.

He descrito la manera en que distintos hechos de violencia se vinculan a pesar de involucrar diferentes actores y ocurrir en espacios diversos, una cuestión que sin un análisis sistemático de la vida cotidiana, sería difícil de captar. Pero además, he tratado de exponer que las violencias ejercidas por y entre hombres que manifiestan lo que implica “ser hombre” en la comunidad, también se asocian con la ausencia del Estado. Existe un “encadenamiento” entre la violencia física “cotidiana” y la “estructural” ya que, si bien las instituciones estatales y capitalistas lograron extenderse y estructurar la economía local en El Llano, la prestación de servicios como la educación y la procuración de justicia no se diseñaron para tener el mismo impacto. En consecuencia, hubo personas que no pudieron acceder a dichos servicios o accedieron de manera desigual y limitada. Estos actores socializaron de manera distinta las normatividades del Estado y no le atribuyen el monopolio legítimo de la violencia.

La connaturalización de la violencia en El Llano permite apreciar que el Estado no desciende y se extiende de forma estructurada en cada uno de los escenarios de la vida social cotidiana, por tanto no representa todo en cuanto a la producción de orden. Así, surgen otras formas de regulación y construcción de orden (que en este caso se sustenta en el ejercicio de la violencia ilegítima), a partir de la colonización de la operatividad del Estado y la ley, que configuran los márgenes del Estado según Das y Poole (2008: 24).

Por último, formaciones de violencia como las expuestas se encuentran presentes en distintos espacios de la vida cotidiana y es necesario visibilizarlas puesto que, de forma poco perceptible, descomponen el tejido social y la seguridad de las personas en las comunidades que las albergan.

Referencias bibliográficas

- Auyero, J., & Berti, M. F. (2013). La violencia en los márgenes. Bueno Aires: Katz Editores.
- Bergman, M. (2012). La violencia en México: algunas aproximaciones académicas. *Desacatos*, (40), 65-76.
- Bourgois, P. (2009). Treinta años de retrospectiva etnográfica sobre la violencia en las Américas. En J. López García, S. Bastos, & M. Camus (eds.), *Guatemala: violencias desbordadas* (pp. 28-57). Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones.
- Das, V. (2008). En la región del rumor. En F. A. Ortega (ed.), *Veena Das: Sujetos de dolor, agentes de dignidad* (pp. 95-144). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar.
- Das, V. (2008). Tiempo, identidad y comunidad. En F. A. Ortega (ed.), *Veena Das: sujetos de dolor, agentes de dignidad* (pp. 71-144). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar.
- Das, V., & Poole, D. (2008). El estado y sus márgenes. Etnografía comparadas. *Cuadernos de Antropología Social*, (27), 19-52.
- Escalante, F. (2011). Homicidios 2008-2009. La muerte tiene permiso. Disponible en <http://www.nexos.com.mx/?p=14089>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI editores.
- Maldonado, S. (2014). Despejando caminos inseguros. Itinerarios de una investigación sobre la violencia en México. *Alteridades*, 63-76.
- Misse, M. (2010). La acumulación social de la violencia en Río de Janeiro y en Brasil: algunas reflexiones. *Revista Co-herencia*, 19-40.
- Moser, C., y McIlwaine, C. (1999). Participatory urban appraisal and its application for research on violence. *Environment and Urbanization*, 11(2), 203-226.
- Ortega, F. A. (2008). Rehabilitar la cotidianidad. En F. A. Ortega (ed.), *Veena Das. Sujetos de dolor, agentes de dignidad* (pp. 15-70). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar.
- Ortega, F. A. (2009). Violencia social y acontecimiento. *Historia y Grafía*, 171-194.
- Peteet, J. (2005). Masculinidades y rituales en resitencia en la intifada palestina. La política cultural de la violencia. En F. Ferrándiz, & C. Feixa (eds), *Jóvenes sin tregua. Culturas y políticas de la violencia* (pp. 35-60). España: Anthropos Editorial.

- Pitt-Rivers, J. (1979). *Antropología del honor o política de los sexos: ensayos de antropología mediterránea*. Barcelona: Critica.
- Sen, A. (2010). *La idea de la justicia*. México, D.F.: Taurus.
- Weber, M. (1979). *Max Weber: El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zavala, M. (2011). Del duelo a la muerte a traición en el corrido: una cuestión de matices. *Revistas de El Colegio de San Luis*, 162-182.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

Reseña

Viajes de una comunidad frágil y resignificada

Meruane, Lina

Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida.

Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica

2012. 310 páginas.

Catalina Acosta Díaz

Universidad de Buenos Aires

La enfermedad como parte de la fragilidad del ser humano es una obsesión sobre la que Lina Meruane elabora este ensayo. En *Viajes virales* (2012) la autora vincula tal fragilidad con la narrativa en América Latina⁹⁰ y construye una lectura novedosa de las subjetividades que expresan una crisis global. Su análisis crítico no se ciñe a los procedimientos narrativos que caracterizarían a una literatura patográfica, sino que diseña una cartografía basada en los desplazamientos de figuras errantes ligadas por una disidencia sexual y una enfermedad incurable (el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida). Para la lectura de este panorama, la escritora chilena recupera varias fuentes de orden cultural, social y político, evidenciando la amplitud del contexto en un periodo de tiempo de tres décadas. Logra desdoblar el concepto de comunidad hacia otras instancias que difieren de una pertenencia nacional, además de mencionar los mecanismos por los cuales la vida de estas personas estuvo supeditada a la exclusión por origen o por género.

En el primer apartado titulado “Bitácora de un viaje seropositivo” (2012: 17), se describe cómo el sida desafió los desplazamientos geográficos y cómo sus diversas trayectorias eran determinadas por un contagio retórico que operó desde la medicina y la política. Para abordar la ausencia de crítica a esta retórica, Lina Meruane va más allá de la mirada que hace Susan Sontag en su libro *La enfermedad y sus metáforas* (1996) ya que revela factores que deben precisarse sobre el lenguaje de la enfermedad en el contexto de la Globalización y su metáfora de la fluidez (2012: 38). A partir de allí, se suscita un diálogo con Mary Louise Pratt, quien en su libro *Ojos imperiales* (2010: 439-440) propone estudiar “las nuevas formas de movilidad” a partir de las cuales se develan los ordenamientos de la sociedad y que hacen eco en *Viajes virales*.

Frente a la cadena de prejuicios que responde al ordenamiento particular de una comunidad, la ensayista chilena utiliza el término “disidente” para agrupar las expresiones que acechan la normalidad concebida por la derecha moralista y el ideal del sujeto de la izquierda. Por otro lado, tanto la experiencia de desplazamiento como

⁹⁰ El ensayo se enfoca en la literatura hispanohablante, sin referir el corpus seropositivo en Brasil.

el contagio desbordado del sida son instancias problemáticas abordadas desde el ámbito de teorías queer y la biopolítica. Tales teorías le permiten hacer una revisión de las hipótesis sobre el origen de la enfermedad y el posterior afán de reincorporación a la comunidad nacional o la búsqueda de protección ineficaz del Estado. En ese sentido, la tarea crítica de Meruane apela al rastreo de los silencios del militante homosexual y el nuevo giro político que permea la literatura latinoamericana; sus afirmaciones entorno al corpus escogido (Augusto D’Halmar, Reinaldo Arenas, Witold Gombrowicz, Néstor Perlonger, Pedro Lemebel, Mario Bellatin, Severo Sarduy, Manuel Puig, Marta Dillon, entre otros escritores) demuestran una lectura compleja y dinámica al proponer una reflexión sobre una comunidad que se “reimagina” en su desplazamiento, que considera “la escritura [como] instrumento político” y “la patología como un dispositivo de lo estético” (2012:95).

El seguimiento de esta comunidad resignificada deja ver que no es exclusivo el vínculo entre la comunidad homosexual y el sida, también es necesario considerar los modos en que la presencia femenina se perfila. En el apartado titulado “destierro del signo femenino” (2012:109) las rutas del contagio conducen a la tenue presencia de las mujeres en relación a los índices demográficos de la enfermedad y a su escasa aparición en la narrativa “primero, [en] la aparente inmunidad de la mujer en la peste y su complemento, la paranoia; segundo, [en] la imputación de la culpa del contagio adjudicada a la prostituta; tercero, [en] la victimización heroica de la esposa en cierta pedagogía del sida” (2012:109).

En este primer apartado se refuerza la mirada crítica de la ensayista respecto a la contraparte de la enfermedad, es decir, la salud vista a través de la dominación de todo signo femenino que se extiende a la marginalidad del cuerpo del travesti. Citando a Lebelmel, la autora declara como se ejemplifica en el desencuentro entre el “gay macho” estadounidense y la “pobre loca femenina tercermundista” (2012:54). Las sutilezas de este acercamiento se desarrollan en la segunda parte del libro, bajo el título “Síndrome de la desaparición femenina” (2012: 227), donde la desigualdad de género se registra incluso a nivel narrativo en el rechazo de la mujer frente al colectivo homosexual, impidiendo así toda perspectiva de solidaridad frente al virus.

Al comienzo de la segunda parte titulada “Viajeros virales” (2012:113), Meruane ahonda en el corpus escogido retomando experiencias y figuras del desplazamiento (migrante, turista, vagabundo, azafato) relacionadas con los abusos del capitalismo, encaja las reflexiones precedentes con los contextos de producción particulares de cada obra y autor, además de dar continuidad a la acepción de las *comunidades imaginadas* de Benedict Anderson (1993) (2012:118). Respecto a este último concepto, la ensayista acude a las variantes de esa comunidad a partir de la errancia compartida y la actividad de los intelectuales “homoletrados” para reconocer sus interpretaciones sobre las utopías socialistas y capitalistas representadas en el sometimiento de las dictaduras y el enmascaramiento de la democracia ante la lógica neoliberal del consumo. Es así como no solo se refiere a los diferentes desplazamientos de estas comunidades alternativas, sino que también recurre a las ficciones en las que el movimiento de retorno a las “naciones-moridero” encamina una lectura biopolítica, o en otras palabras, una mirada

sobre la violencia ejercida a partir del control sobre los cuerpos de los enfermos próximos a la muerte, su desnudez y pérdida de agencia (2012:217)⁹¹.

En el apartado final, Lina Meruane pregunta cómo ocurre dentro de la literatura el encuentro entre la necesidad de pertenencia a una sociedad global y el miedo al compromiso, es decir, al contagio. De esta manera, el recorrido del ensayo se detiene ante una comunidad mediada por las tecnologías y ante la estrecha relación con el mercado. A partir de esta revisión, la ensayista interroga la forma en que se construye “la relación entre lo próximo, lo distante y lo íntimo” y la “relación entre tecnologías discursivas y formaciones políticas” (2012: 283); contrapone la mirada de las diferentes comunidades (expatriada, exiliada, letrada, marginada, transgresora) que contemplan un “vivir juntos” ante un “vivir aislados” de una “comunidad virtual transnacional” (2012: 284-285).

En suma, este ensayo representa un aporte a la crítica porque no solo se interesa por la fragilidad del cuerpo frente al virus y las formas en las que la literatura la elabora, sino que además ofrece elementos para el análisis de las diferentes posturas políticas, estéticas y de identidad que aportan a la interpretación de los trayectos y los orígenes de, como la llamó Lina Meruane, una “historia trágica que, a tres décadas de su inicio, permanece inconclusa” (2012:16).

Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Pratt, M.L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Argentina: Fondo de cultura Económica.
- Sontag, S. (1996) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Taurus.

⁹¹ Este horizonte sobre la enfermedad y la salud ha sido desarrollado por Lina Meruane en dos novelas: *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012).

Epílogo

Nathanial Gardner
Universidad de Glasgow

Hace poco, durante una visita a Santiago de Chile, un compañero de la Pontificia Universidad Católica de ese país me mostró un fenómeno relativamente nuevo en su ciudad que yo jamás había observado en otro lugar. Este evento social podría ponerse en relación con las temáticas estudiadas en este volumen. Al morir un ciclista en un accidente de tráfico se construía, cerca del lugar de los hechos, un monumento algo singular: una bicicleta (normalmente pintada de blanco) que acumulaba recuerdos del difunto (cartas, recados, objetos relativos a la persona, íconos religiosos, y otros objetos relevantes) como memoria del mismo. Yo estaba familiarizado con otras memorias y referentes de los accidentes de tránsito o de carretera, pero aquellos que yo conocía tenían un carácter distinto: casi siempre habían sido una especie de pequeño mausoleo al finado. Este era distinto, era un recuerdo del pasado con una advertencia muy específica hacia el futuro: un símbolo de la modernidad mezclado con iconografía del pasado. Al estar observando uno de esos monumentos a una joven caída cerca del barrio Italia en la capital chilena, una señora se acercó. Al ver mi interés en ver de cerca uno de esos recuerdos físicos de pérdida y violencia me comentó que no estaba conforme, que le parecían más adecuados los antiguos símbolos que recordaban el vacío, la abrupta salida de una conciudadana por un descuido al volante. La representación cuesta y una modificación en cualquier representación impone cambios que el público no siempre está dispuesto a aceptar.

La memoria es un elemento que pertenece al presente y al pasado. Por eso, aquel monumento dedicado a los ciclistas caídos modifica la forma en que se recuerda a los difuntos e intenta crear conciencia para quienes quedan en la ciudad. La bicicleta blanca es un ícono visual para quienes la víctima de violencia deja atrás: un monumento que existe también con la intención de que no hayan más réplicas. Así ocurre con esta colección de ensayos. Todos recuerdan algún aspecto de la violencia de distintas partes de América Latina: México, Colombia, Haití y otros sitios. Los autores nos señalan diferentes aspectos de la violencia en distintas partes de América Latina. En sus páginas se observan lo erótico, histórico, etnográfico, lo visual, y por supuesto lo literario. Al leer estas páginas, queda la impresión de que la memoria puede ser uno de los lugares más violentos que existe; porque, aunque muchos episodios nefastos pueden ocurrir

una sola vez, su capacidad de revivirlos psicológicamente es atterradoramente infinita. Sus textos nos recuerdan que la interconectividad y la violencia se entrelazan. Por supuesto que hay violencia que se puede imponer a uno mismo. Eso es innegable. No obstante, en los ensayos aquí presentes siempre es uno el que le violenta a otro. Ese ciclo presentado de la violencia podría considerarse pesimista o negativo, pero yo argumentaría que no lo es, porque sugiere que si cambiamos los términos de nuestra interconectividad, si dejamos que estas memorias de la violencia nos modifiquen, entonces, los monumentos a los caídos (sean textos, imágenes, íconos físicos – o bicicletas blancas) podrían ser otros o hasta dejar de ser necesarios.

Quienes escriben

Maritza M. Buendía (Zacatecas, México, 1974)

Narradora y ensayista. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen con *Tangos para Barbie y Ken* (Textofilia, 2016), el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas, con *Poética del voyeur, poética del amor. Juan García Ponce e Inés Arredondo* (UAM/CONACULTA, 2013), y el Premio Nacional de Cuento Julio Torri con *En el jardín de los cautivos* (Tierra Adentro, 2005). Ha sido becaria del FONCA, Jóvenes Creadores, y de la Fundación para las Letras Mexicanas. mmbuendia@hotmail.com

Elaine M. Gracioli Rodrigues (Río Grande del Sur, Brasil, 1964)

Licenciada en Letras: Español, (UFSM) Universidad Nacional de Santa María-Brasil (2004), Especialista en Lengua, Literatura y Enseñanza de Portugués, (UNIOESTE) Universidad del Oeste del Paraná- Brasil (2007). Actualmente se encuentra en la fase de conclusión de la Maestría en Literatura Española y Latinoamericana (UBA). Profesora con experiencia en enseñanza de E/LE en Brasil y P/LE en Argentina. Profesora-lectora de P/LE en la Universidad de Buenos Aires dentro del Programa de Lectorado auspiciado por el CAPES- Brasil (2010-2014). Profesora adjunta de P/LE en la Universidad Nacional de Luján - Argentina entre 2011-2015. graciolirodrigues@gmail.com

Jaime Andrés Morales Quant (Cartagena, Colombia, 1983)

Profesional en Literatura y Lingüística de la Universidad de Cartagena. Es alumno tesista de la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y estudiante de primer año en el Doctorado de Literatura ofrecido por la misma universidad. Es becario CONICET. Ha publicado algunos artículos, entre los cuales pueden señalarse «Iteraciones de lo enfermo: un abordaje temático a la obra de Nicolás Suescún», «Ciudad diversa y muerte: texto y contexto en la novela *Días Así*

de Raymundo Gomezcásseres», «Las tramas del origen: el proyecto de identidad nacional en las novelas *Ubirajara* e *Iracema*» y la nota crítica «La construcción de la urbe y sus cuerpos». jamoq22@gmail.com

Eleonora Frenkel (Ensenada, Argentina, 1978)

Magíster en Estudios de Traducción y Doctorado en Literatura por la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil. Ha realizado el posdoctorado en la Universidad del Oeste de Paraná (UNIOESTE). Es profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad Federal de Rio Grande (FURG). Es autora del libro *Roberto Arlt e Goya: crônicas e gravuras à água-forte* (Florianópolis, EDUFSC, 2015) y ha participado del libro *Po(éticas) e Políticas do Caribe Andino ao Grande Chaco* (Florianópolis, INSULAR, 2016). eleonora.frenkel@gmail.com

Carolina Urbano (Pasto, Colombia, 1974)

Escritora y docente universitaria. Profesional en Filosofía y Letras por la Universidad de Caldas. Magister en filosofía por la Universidad Nacional de Colombia. Termina estudios de Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana. Ha publicado el libro de poesía *Los colores de Van Gogh* (2014) y el libro de microrrelatos *Cómo hablar de lo indecible con alguien imposible* (2014). Pertenece al comité editorial de la Revista de Poesía *Luna Nueva* en Colombia. Ha participado en el Festival Internacional de Poesía en Mendoza, Argentina (2015) y en Festival Va Poesía de la Ciudad de Buenos Aires (2016). curbanog@gmail.com

Lucía Abreu (Buenos Aires, Argentina, 1981)

Becaria doctoral, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Se encuentra escribiendo su tesis para la Maestría en Comunicación y Cultura, FSoc, UBA. Licenciada en Ciencias de la Comunicación, FSoc, UBA. Se desempeña como ayudante de trabajos prácticos en Teoría y Práctica de la Comunicación II, cátedra Martini, FSoc, UBA. Es investigadora en formación dentro del proyecto de Investigación UBACyT, FSoc y en el Programa de Extensión Universitaria UBANEX interdisciplinario, ambos UBA. luabreu.com@gmail.com

Juan C. Gómez Barrera (Bogotá, Colombia, 1988)

Literato de la Universidad Nacional de Colombia y maestrando en comunicación y cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Ha colaborado con un capítulo en el libro *Desafío y dilemas de la Universidad y la ciencia en América Latina y el Caribe en el siglo XXI* (Teseo, 2015) y distintos artículos y ponencias relacionadas con la gubernamentalidad, biopolítica y los nexos con la tecnología, seguridad y vigilancia. jcgomezba@gmail.com

Johanne Estrada Rodríguez (Bogotá, Colombia, 1985)

Licenciada en Humanidades y Lengua Castellana Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá - Colombia), Magister en Investigación Social Interdisciplinaria Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá-Colombia). Docente Cátedra Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Docente-Investigadora Fundación Universitaria Monserrate -Unimonserrate. jestradaro@gmail.com

Ernesto Manuel García Mestizo. (Xalapa, México, 1987)

Maestro en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Licenciado en Sociología por la Universidad Veracruzana. Sus temas de investigación son: violencia cotidiana, crimen y seguridad ciudadana. Actualmente se interesa por el análisis de la violencia en las periferias urbanas de la ciudad de Xalapa, Veracruz. Ha sido ponente en congresos nacionales e internacionales como: Conferencia Científica Internacional de Antropología, La Habana, 2014. Congreso Internacional de Antropología Iberoamericana, Madrid, 2015. Ayudante de investigador nacional nivel III del Sistema Nacional de Investigadores (CONACYT), en CIESAS-Golfo. 07ernestogarcia@gmail.com

Catalina Acosta Díaz (Bogotá, Colombia, 1984)

Licenciada en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá). Es estudiante de la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana (UBA). Asistente en un grupo de investigación (UBACyT). El vínculo entre la imagen, la memoria y el espacio en la literatura son los intereses investigativos que han guiado la presentación de ponencias y artículos: «Experiencia de viaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky», «El manglar y la experiencia en *La Luz Difícil* de Tomás González» y «Variantes de la memoria. Dos casos del relato policial en Chile de los años noventa del siglo XX». catalina.acosta.diaz@gmail.com

Nathanael Eli Gardner (California, Estados Unidos, 1973)

Es doctor en Estudios Latinoamericanos por la University College London en el Reino Unido. Director del programa de estudios hispánicos en la University of Glasgow, Escocia. Mexicanista por la Universidad de California por sus aportaciones al campo de estudios mexicanos (2013). Ha analizado la obra de Elena Poniatowska, Mariana Yampolsky, Enrique Bostelmann, Rosa Nissán, y Laura Esquivel entre muchos otros. Sus investigaciones y publicaciones se orientan hacia la historiografía literaria, el estudio de la imagen visual, y la crítica literaria. Dentro de sus publicaciones se encuentra *Through Their Eyes* (2007), *Como agua para chocolate, The Novel and Film Version* (2009) y *Being Mexican: Identity, Location, and Rosa Nissán* (2014). gardner.nathanial@gmail.com

Luis Ignacio García (Córdoba, Argentina, 1978)

Doctor en filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC, Argentina), es investigador de planta del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), y profesor regular por concurso en la UNC. Sus intereses se han centrado en las relaciones entre estética, filosofía política y pensamiento contemporáneo. Ha publicado en diversos medios nacionales e internacionales sobre filosofía contemporánea, estética y cultura latinoamericana. Entre sus principales trabajos se cuentan los libros *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural* (Chile, 2011), *La crítica entre culturas. Estética, política, recepción* (Chile, 2011) y *Modernidad, cultura y crítica. La escuela de Frankfurt en la Argentina* (Córdoba, 2014). Ha compilado el volumen *No matar. Sobre la responsabilidad II* (Córdoba, 2010), que reúne un amplio debate sobre la violencia revolucionaria en la Argentina. Es editor del libro *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (Buenos Aires, 2013) y de *Montajes. Arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada* (Córdoba, 2015). Actualmente tiene en preparación dos libros individuales: *Boca de sombra. Lenguaje, magia y política en Walter Benjamin* y *Espectropolíticas: la comunidad en montaje*; y un libro colectivo: *La imaginación política*. luisgarcia78@yahoo.com.ar

Nahum Montt (Barrancabermeja, Colombia, 1967)

Escritor. Egresado de la carrera de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia (1994) con Maestría en Educación de la Universidad Externado de Colombia (2006). Docente e investigador, asesor pedagógico en lengua castellana del Icfes, el Ministerio de Educación Nacional y Ministerio de Cultura (2014). Se inició como novelista con *Midnight dreams* (1999). Su segunda novela *El Eskimal y la Mariposa* (2004) obtuvo el premio Nacional de Novela Ciudad de Bogotá y fue reeditada por Alfaguara. Posteriormente publicó *Lara* (2007), publicada en Francia por el sello *L'atinoir* de Marsella. En 2006 publicó una biografía sobre Miguel de Cervantes titulada *Versado en desdichas*. En 2015 publicó *Hermanos de tinta* con editorial Alfaguara. Dirige talleres de escritura creativa a narradores, periodistas y docentes en Colombia. También ha trabajado con víctimas y victimarios del conflicto, en la edición de sus relatos en libros como *Retomo la palabra. Relatos de violencia y reconciliación* (2010), apoyado por el Cerlac y la Agencia Colombiana para la Reintegración. Fue asesor pedagógico del libro *Desde las entrañas de la tierra* (2015), que recopila relatos sobre mujeres escritos por mujeres de todo el país y es autor de una de las crónicas del libro *Esto que hemos heredado* (2016) sobre las tradiciones culturales del Caribe Colombiano. nahummontt@yahoo.com

Cuadernos del GESCAL **Revista del Grupo de Estudios sobre Colombia y** **América Latina**

Instrucciones para los autores

I. Criterios para la postulación de trabajos

Originalidad: Los trabajos a postular en la revista Cuadernos del GESCAL. Memorias del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina deben cumplir el criterio de originalidad, de manera que no deben ser puestas a consideración simultánea de ningún otro órgano de difusión impreso o electrónico.

Dirección de envío: Los trabajos a postular deben ser enviados gescal.pled@gmail.com. Estos se recibirán continuamente a lo largo del año.

El envío de su trabajo autoriza al GESCAL para su publicación en las versiones electrónica e impresa de la revista Cuadernos del GESCAL.

Se recuerda a los autores que los textos publicados en esta revista se rigen por una licencia Creative Commons 2.5, de modo que se autoriza a cualquier persona a que los copie, distribuya y comunique públicamente, bajo la condición de que ello se haga sin perseguir ningún fin comercial, de que se cite adecuadamente a la fuente y se respete la integridad del original.

II. Pautas para la redacción de los trabajos a postular

Los trabajos a postular deben ser presentados en formato Word (.doc), en fuente Times New Roman 12 (texto), 10 (notas), 11 (bibliografía), a espacio y medio. Se sugiere que los trabajos no excedan las veinte (20) páginas. Los gráficos, cuadros, tablas, etc., deberán entregarse en un archivo adjunto de Excel (.xls).

El título debe estar en letra Times New Roman 16, con mayúscula inicial y luego minúscula, versal y negrita, con alineación centrada. Los títulos en el interior del trabajo se redactarán en negrita, versal, con alineación izquierda y numeración arábiga (solo en caso de que el autor desee utilizarla). Los niveles subsiguientes podrán estar en cursivas.

Debajo del título, a dos espacios, en tamaño 11 y alineación derecha, deben indicarse el nombre del autor o de los autores. Debajo de él, con mismas características, el organismo o universidad al que pertenece(n).

Los textos a postular también deben incluir un resumen de tipo analítico en al menos dos de las siguientes lenguas: español, portugués y/o inglés. Dicho resumen debe sintetizar el objetivo del trabajo, la metodología empleada y las principales conclusiones. La extensión de dicho resumen no debe exceder las 500 palabras. A renglón seguido deben incluirse las palabras claves del trabajo (mínimo 3, máximo 5).

Respecto de las formas de citación, las referencias deben aparecer en el texto, acudiendo al uso del sistema paréntesis: nombre del autor o autora, año de publicación y páginas citadas. Ejemplo: (García, 2012:28). El uso de pies de página debe limitarse a notas explicativas, aclaratorias o referenciales.

Las referencias bibliográficas completas se deben enlistar al final del texto, con el sistema APA (American Psychological Association), en su versión vigente. Estas deben ser presentadas en estricto orden alfabético y solo se incluirán aquellas citadas en el artículo. Ejemplos de referencias:

- Libros: Apellido del autor, inicial del nombre. (año). *Título del libro*. Ciudad de edición: editorial.

Ejemplo: Taussig, F. (1926). *Principles of Economics*. New York: Macmillan.

- Capítulos: Apellido del autor, inicial del nombre. (año). Título del capítulo. En: Inicial del nombre, Apellido del autor del libro (coordinad./edit./comp.), *Título del libro* (pp. inicial-final del capítulo). Ciudad de edición: editorial.

Ejemplo: Denitch, B. (2004). Alternativas a la Tercera Vía. En: J. Saxe-Fernández (coord.), *Tercera Vía y Neoliberalismo. Un análisis crítico* (pp.70-81). México: Siglo XXI.

- Revistas: Apellido del autor, inicial del nombre (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, volumen(número), paginación del artículo completo (no usar ninguna abreviatura).

Ejemplo: Costanza, R. & Daly, H. (1992). Natural Capital and Sustainable Development. *Conservation Biology*, 6(1), 37-46.

- Documentosen web: Apellido, inicial del nombre. (año). Título del artículo o documento. Disponible en URL exacta ó DOI.

Ejemplo: Clark, J. (1899). The Distribution of Wealth: A Theory of Wages. Disponible en <http://www.econlib.org/library/Clark/clcDW.html>

Cuadernos del Gescal, Año 3, No. 1,
se terminó de publicar en
<http://gescal.org/cuadernosdelgescal/>
en octubre de 2016.



La revista *Cuadernos del GESCAL, Memorias del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina* se propone promover y facilitar el intercambio académico entre los estudiantes, investigadores y docentes que desde distintas disciplinas abordan temas relacionados con Colombia y América Latina. Para ello, publica artículos de índole científica y cultural en lengua española y portuguesa, acogiendo investigaciones tanto teóricas como aplicadas. Cada número de esta revista organiza sus contenidos en razón de un *dossier* y seis campos temáticos, a saber: Economía Política y Política Económicas; Políticas Públicas y Relaciones Internacionales; Educación y Políticas Educativas; Historia, Memoria y Movimientos Sociales; Ideología, Discurso e Identidades Políticas; y Arte, Cultura y Literatura.

Esta revista surge como una iniciativa del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina -GESCAL- encontrándose abierta a recibir participaciones de la comunidad académica a nivel internacional. Los trabajos publicados en esta revista están sujetos a un proceso de evaluación por pares, y en la actualidad su equipo editorial adelanta gestiones para implementar un nivel de evaluación adicional por árbitros externos.

Los *Cuadernos del GESCAL, Memorias del Grupo de Estudios sobre Colombia y América Latina* constituyen así una publicación académica multidisciplinar; abierta a la participación de la comunidad científica internacional; de periodicidad anual; comprometida con el diálogo entre distintas áreas del conocimiento y, en ese marco, con el concurso de enfoques y abordajes diversos.

Esta publicación no persigue ningún ánimo de lucro, por lo que en su versión en soporte electrónico permite la descarga libre y gratuita de sus contenidos. Del mismo modo, la adquisición de sus ejemplares en soporte papel está sujeta al pago de arancel destinado estrictamente a cubrir los gastos mínimos de impresión y envío. Adicionalmente, esta revista también dedica una parte de su tiraje en papel hacia la donación y el canje.

Los textos publicados en esta revista se rigen por una licencia *Creative Commons 3.0*, de modo que se autoriza a cualquier persona a que los copie, distribuya y comunique públicamente bajo la condición de que ello se haga sin perseguir ningún fin comercial, de que se cite adecuadamente la fuente y se respeta la integridad del original.



Una publicación del



Con el aval institucional del



Programa Latinoamericano de Educación a Distancia en Ciencias Sociales